

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ – СКОПЈЕ

**СЛИКАРСТВОТО ВО САКРАЛНИТЕ ОБЈЕКТИ  
НА КУЛТУРНИОТ КОМПЛЕКС ЗРЗЕ**

Докторска дисертација

Ментор:

**проф. д-р Анета Серафимова**

Кандидат:

**м-р Александар Василески**

Скопје, 2020

## Содржина

<b>Вовед</b> .....	1
<b>I. Геолокациски аспекти на културниот комплекс Зрзе</b> .....	5
1. Геолокациски особености на сакралните објекти во рамките на Зрзевскиот културен комплекс .....	5
<b>II. Архитектонски карактеристики на сакралните објекти во културниот комплекс Зрзе</b> .....	9
1. Манастир Зрзе.....	10
2. Мирска црква Св. Никола.....	16
3. Монашка населба .....	18
<b>III. Историографија на истражувањата</b> .....	22
<b>IV. Преглед на историско-политичките и црковните случувања во прилепскиот регион во светлината на материјалните и пишаните извори на културниот комплекс Зрзе</b> .....	29
1. Културниот комплекс Зрзе до средината на 14 век .....	30
2. Пишаните извори за манастирот Зрзе од неговото основање до средината на 15 век .....	35
3. Историските прилики во Зрзевскиот културен комплекс од средината на 15 до 19 век .....	44
<b>V. Тематско-иконографски и програмски анализи на сликарските целини во сакралните објекти</b> .....	59
1. Католиконот Св. Преображение на манастирот Зрзе .....	59
1.1. Сликарството во црквата Свето Преображение .....	59
1.1.1 Сидното сликарство од 14 век.....	60
а. <i>Фрагментите од најстариот живопис во олтарскиот простор</i> .....	60
б. <i>Сликарството од лунетата над западниот влез</i> .....	61
в. <i>Сликарството во западниот дел од наосот</i> .....	66
1.1.2 Сликарството од 16 век .....	93
1.1.3 Сидното сликарство од 17 век – фрескоживописот во тремот .....	141
а. <i>Сликарството од 1624/5 година</i> .....	142
б. <i>Сликарството од 1635/6 година</i> .....	156
1.2. Иконостас .....	184

а. <i>Христос Спас и Животодавец</i> .....	185
б. <i>Богородица Пелагонитиса</i> .....	188
в. <i>Деисисен чин</i> .....	192
д. <i>Царски двери</i> .....	197
2. Црквата Св. Петар и Павле – Овчарска црква .....	199
2.1. Сидно сликарство.....	200
2.2. Иконостас .....	207
а. <i>Престолни икони</i> .....	207
б. <i>Царски двери</i> .....	210
в. <i>Деисисен чин</i> .....	211
г. <i>Иконостасен крст</i> .....	212
3. Мирската црква Св. Никола во с. Зрзе.....	214
3.1. Сидно сликарство.....	214
3.1.1. Сликаството од 14 век - фрескоикона на Богородица Одигитрија .....	215
3.1.2. Сликаството од 16 век .....	217
а. <i>Живописот во олтарот и наосот</i> .....	217
б. <i>Живописот во северниот параклис</i> .....	259
3.1.3. Сликаство од 17 век – Страшен суд.....	263
3.2. Иконостас .....	264
3.2.1 Деисисен чин .....	265
3.2.2. Царски двери .....	267
4. Монашката населба во бигорната карпа .....	268
3.1. Пештерна црква .....	269
3.2. Параклис.....	272
<b>VI. Стилско-ликовни особености и сликарски работилници</b> .....	<b>275</b>
1. Работилницата од 14 век.....	275
2. Работилниците на Јован и Макариј.....	283
а. <i>Митрополит Јован Зограф</i> .....	283
б. <i>Јеромонах Макариј Зограф</i> .....	287
3. Работилниците од 16 век .....	291
а. <i>Јован од Грамоста</i> .....	291
б. <i>Онуфриј Аргитис</i> .....	296
4. Работилниците од 17 и 18 век .....	308

а. <i>Линотопските зографи</i> .....	308
б. <i>Работилницата од 18 век</i> .....	316
5. Работилницата од 19 век.....	319
<b>Завршни согледувања</b> .....	325
<b>Библиографија</b> .....	358
<b>Илустративен материјал</b> .....	390

## Вовед

Зрзевскиот манастир е еден од најстарите и најзначајните монашки центри во средишниот дел на Република Македонија, а неговата духовна традиција започнала со ширењето на христијанството во овие предели. Иако според финансиската моќ, бројноста на монашкото братство и монументалноста на градбите заостанувал зад Трескавец, кој ја имал поддршката од византиските и српските владетели и великодостојници, манастирот Зрзе неоспорно ја имал улогата на религиски и културен центар на Горна Пелагонија и Порече низ неговата долга историја. За силната почит која ја имало локалното население кон манастирот сведочат бројните преданија во кои се говори за неговата древност и чудотворство. Сепак, и покрај тоа што научниот интерес за манастирот Зрзе трае повеќе од век и половина, неговото вистинско себалканско значење за развитокот на културата и духовноста—до скоро останало непознато.

Со систематските археолошки истражувања на ранохристијанската базилика и монашката населба во бигорната карпа, реализирани во 2008 и 2009 година под раководство на д-р Бранислав Ристески, добиени се значајни сознанија кои го сврстуваат Зрзе меѓу најстарите пунктови на христијанството на територијата на Р Македонија, со организиран богослужбен живот кој почнува од првата половина на 5 век. Уште позначајни се археолошките наоди кои говорат дека почетоците на монашкото живеење во објектите во бигорната карпа датираат во крајот на 9 и почетокот на 10 век, односно зрзевската монашка заедница е првата позната манифестација на монашкото живеење по мисионерската дејност на св. Климент Охридски. Ваквите сознанија фрлаат нова светлина на минатото на зрзевскиот микрорегион, а воедно го вклучуваат меѓу најзначајните средновековни источнохристијански локалитети.

Можноста непосредно да го согледаме големото значење на Зрзе за проучувањето на средновековната култура и историјата на христијанството ја имавме преку учеството во систематските археолошки истражувања во објектите од бигорната карпа. Покрај интересот за организацијата на монашкиот живот во зрзевската монашка населба од особено значење за нашите истражувања беа фрагментите од фрескодекорација пронајдени со ископувањето на археолошките слоеви во

внатрешноста и непосредната околина од два објекти со сакрален карактер, номинално определени како пештерна црква и параклис. Сеопфатна анализа на пронајдените фреско-фрагменти беше направена во рамките на проектот: „Обид за реконструкција на дел од сликаната програма на пештерната црква и параклисот од монашката населба во бигорната карпа на културниот комплекс Зрзе“, реализирани во 2014 година под наше раководство. Поради слабата сочуваност на остатоците од фрескосликарството, а со цел да се добијат поголем број податоци кои би овозможиле хронолошко детерминирање и подетални сознанија за програмско-иконографскиот концепт беа применети методи од повеќе научни дисциплини. Хемиските анализи на сликарските материјали (оптичка микроскопија, микроквалитативна анализа, инфра-црвена спектрографија и рентгенска дифракција), дадоа драгоцени податоци за составот на сликарските малтери и пигментите користени за изведба на сликарството. Анализите не ги опфатија само примероците од ѕидната декорацијата на пештерната црква и параклисот, туку и останатите фрескоансамбли во зрзевските сакрални објекти. Добиените резултати овозможија хронолошка детерминација на недатираните фрескоцелини, а воедно го потврдија податокот дека истите работилници биле ангажирани за изведбата на сликарски дела во повеќе сакрални објекти. Синхроноста и симиларноста на сликарските зафати беше примарна причина сакралните објекти да ги определиме како сегменти на заокружена целина, која треба да се именува и да се третира како културен комплекс. Покрај објектите со богослужбен карактер интегрален дел на Зрзевскиот културен комплекс се и пет археолошки локалитети во околината на селото Зрзе и манастирот Св. Преображение, кои се меѓусебно функционално и хронолошки поврзани.

Додека археолошките наоди ги расветлија постарите етапи од духовниот живот во зрзевскиот микрорегион, историјата на манастирот по изградбата на црквата Св. Преображение на горното плато од бигорната карпа може попрецизно да се проследи благодарение на бројните записи и натписи. Се чини дека токму натписите од ѕидовите на зрзевскиот католикон, кои се од големо значење како историски документи, биле главната причина за популарноста на Зрзе во науката. Иако примарната цел на овие фресконатписи била да се истражи создавањето на сликарските дела, тие овозможуваат продлабочен увид во политичките и социјалните услови во различни историски периоди, поради што тие/натписите биле предмет на лингвистичко-епиграфски, историски и историско уметнички анализи.

Научните сознанија добиени со археолошките истражувања, хемиските анализи и историските натписи, даваат можност за суштинско сфаќање на Зрзевскиот културен комплекс како единствен организам, за чиј културен и духовен живот најдобро говорат сликарските остварувања во сакралните објекти. Сепак, и покрај постоењето на бројни научни референци посветени на одредени сегменти од зрзевскиот ликовен корпус, се чини дека не сите сликарски дела од зрзевските сакрални објекти го добиле заслуженото место во проучувањата на византиската и поствизантиската уметност. Ваквиот заклучок се темели на тоа што најголемиот дел од анализите се посветени на решавање на сегментирани/парцијални и тематски проблеми, додека оние кои интегрално ги третираат сликарските остварувања се задржуваат само на идентификација на прикажаните светители и композиции. Фрагментарниот научен пристап сметаме дека е условен од слоевитата стратиграфија на сликарското творештво, како и делумната зачуваност на делата. Покрај бројноста на објектите кои содржат сликана декорација, проучувањето на сликарството во зрзевските споменици го усложнува и хронолошкиот диверзитет на сликаните целини. Оттука, со цел научно/аргументирано да ја спознаеме „големата слика“ на Зрзевскиот културен комплекс, применивме специфична методологија која отстапува од досегашната научна пракса. Имено, применувајќи го дијахрониот методолошки пристап, го анализиравме творечкиот континуитет, но истовремено го детектиравме и дисконтинуитетот и медиумската алокација (во фрескопис, иконпис, резба и во секопис) на творештвото во византискиот и поствизантискиот период, како и во Преродбата. Овој пристап, паралелно применет со компаративните методи, доведе/овозвозможи издвојување и валоризирање на творечките спецификуми на Пелагонискиот регион.

Со цел нашите проучувања на зрзевското сликарство да бидат сеопфатни, применети се интердисциплинарни истражувачки постапки во рамките на научното поле на историјата на уметноста, и тоа во доменот на областите на ранохристијанската, византиската, западноевропската, поствизантиската (националната уметност од турскиот период) и македонската преродбенска уметност.

Посебен предмет на наш интерес беа истражувањата на иконографските и програмските единствени решенија и определувањето на нивните текстуални предлошки вцелени продлабочено разбирање на процесите на визуелизација на апстрактните теолошки содржини нивното идејно-концепциско транспонирање во

сакралниот простор. Воедно, значаен истражувачки предизвик беше проникнувањето во етиологија на појавата на единствени решенија во сликарството од зрзевските споменици, како и фундаменталните влијанија на богословската култура и традиција на зрзевското монашко братство во осмислувањето на конкретните спецификуми во ликовните решенија. Дефинирањето на конкретни иконографски схеми овозможува повлекување на паралели меѓу сликарството на спомениците од културниот комплекс Зрзе со сликарските дела создадени на територијата на Охридската архиепископија, но и во поширокиот балкански регион. Сметаме дека ваквиот пристап овозможи утврдување на иконографските и програмските спецификите на сликарските целини и уникатни решенија кои ги карактеризираат. Анализата на стилските карактеристики на зрзевското сликарство имаат за цел да го утврдат местото на сликарските целини кои настанале во различни временски периоди во општите текови на византиското и поствизантиското сликарство. Воедно, како една од најзначајните цели на проучувањето на ликовните ансамбли е утврдување на автентичните сликарски постановки, а оттука и утврдување на провениенцијата и/или идентитетот на авторите, како и атрибутивно детерминирање на одредени сликарски целини на етаблирани и локални ателјеа. Ваквото определување на одредени сликарски целини ќе даде значаен придонес во уточнување на нивното датирање.

Стектните научни сознанија го валоризираат зрзевското ликовно творештво меѓу највредните остварувања во византиската и поствизантиската уметност. Зрзевскиот културен комплекс со својата милениумска стратиграфија претставува уникатен спој во кој се рефлектирале високи културни дострели.



## I. Геолокациски аспекти на културниот комплекс Зрзе

Културниот комплекс Зрзе се наоѓа во најсеверниот дел на пространата Пелагониска рамница. Лоциран е во рамките на јасно заокружена географска целина, којашто од три страни ограничена од јужните ограноци на Даутица, а од исток се отвора кон Прилепското поле (I.1). Селото Зрзе го претставува централниот сегмент на овој микрорегион, а се наоѓа на оддалеченост од 33км северозападно од Прилеп, вгнездено во самото подножје на варовничкиот масив на Даутица.<sup>1</sup> Зрзевскиот микрорегион е расположен на самиот раб на Пелагонија, до самата природна граница со областа Порече, кое се протега по долниот тек на реката Треска (карта 1).

Уште во периодот на антиката низ овој регион врвеле значајни патни комуникации кои ја поврзувале Западна Македонија со областите на Азот и Повардарието. На само 5 км од Зрзе се наоѓа преминот Барбарас – најзначајната комуникација на Пелагонија кон запад која води во долината на реката Треска од каде тргнуваат два значајни патни правци. Едниот води на запад до Кичевијата, додека трасата на вториот се движи по долниот тек на Треска до Скопската котлина.<sup>2</sup> Друга значајна комуникација е планинскиот превој помеѓу селата Стровја и Гостиражни, оддалечен на десетина километри источно од Зрзе, преку кој се стигнува во Азот и натаму кон Повардарието.

### 1. Геолокациски особености на сакралните објекти во рамките на Зрзевскиот културен комплекс

Културниот комплекс Зрзе претставува микрорегионална целина составена од пет (досега познати) археолошки локалитети и четири црковни објекти, лоцирани во околината на селото Зрзе и манастирот Свето Преображение. Иако сакралните и профаните објекти не претставуваат сегменти од единствено урбанистичко јадро,

---

<sup>1</sup> Осврт на природно-географските одлики на макрорегионот Пелагонија кај: Митко Панов, *Географија на СР Македонија. Природни и социо-географски карактеристики*, vol. 1 (Скопје: Просветно дело, 1976), 133-134; За географските и демографските карактеристики на селото Зрзе, види Јован Ф. Трифуноски, *Битољско-прилепска котлина. Антропогеографска проучавања* (Београд: САНУ, 1998), 375-377.; Митко Панов, *Енциклопедија на селата во Република Македонија. Географски, демографски и аграрни обележја* (Скопје: Патрија, 1998), 132.

<sup>2</sup> За средновековните патишта кои минувале низ Северна Пелагонија, види Гавро Шкриваниќ, *Путеви у средњовековној Србији* (Београд: Туристичка штампа, 1974), 80-81.

поради континуитетот на нивното синхроно егзистирање и меѓусебното функционално надополнување се наметнува потребата од симултан пристап при нивното научно третирање. Истородноста на материјалните остатоци која се проследува кај археолошките локалитети, како и воедначеноста на архитектонските и/или сликарските решенија во сакралните објекти, ги определуваат како единствена целина (карта 2).

Најистакнато место во рамките на зрзевскиот комплекс има манастирот Св. Преображение, кој во текот на седум столетија имал улога регионален духовен и културен центар. Сепак, христијанската духовност на овие простори постоела значително пред основањето на Зрзевскиот манастир, за што сведочат археолошките остатоци од ранохристијанска базилика кои се наоѓаат на педесетина метри северно од манастирот. Егзистенцијата на поголем број на сакрални објекти во рамките на Зрзевскиот културен комплекс е сугерирано од постоењето на топонимите Св. Филип, Св. Архангел Михаил и Св. Петка, забележани во самото село Зрзе.<sup>3</sup>

Раните почетоци на монашкиот живот во рамките на културниот комплекс Зрзе се посведочени со археолошките наоди во објектите кои ја сочинуваат т.н. монашка населба, лоцирана во вертикалите на северната и источната падина од бигорната карпа. Нивното активно користење е поместено во периодот од почетокот на 10 век до средината на 15 век, иако извесни објекти останале во употреба до крајот на 17 век. Листата на сакрални објекти во рамките на Зрзевскиот културен комплекс ја заокружуваме со мирската црква Св. Никола. Мирската црква има статус на манастирски метох, но се чини веројатно дека уште од нејзиното основање претставувала средиште на литургискиот живот за жителите на селото Зрзе.

Манастирот Зрзе, чиј католикон ја носи посветата на Светото Преображение, во локалната традиција и историските извори најчесто се именува Свети Спас. Манастирскиот комплекс е фундиран врз горното плато од бигорна карпа, наречена

---

<sup>3</sup> Топонимите кои сугерираат на постоење на христијански храмови во селото Зрзе, поткрепени со преданијата кои ги раскажувало локалното население, се забележани од старите патеписци, види Јован Хаџи-Василевиќ, *Прилеп и негова околина* (Београд: Чупићева задужбина, 1902), 121-122.; Трифуноски, *Битољско-прилепска котлина*, 376.; Во студијата посветена на манастирот Зрзе и мирската црква Св. Никола, Загорка Расолкоска-Николовска, повикувајќи се на постарите автори, ги наведува топонимите Св. Константин и Елена, Св. Архангели и Св. Атанасиј, притоа посочува дека се наоѓаат во непосредната околина на манастирот, види Загорка Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе со црквите Преображение и Свети Никола,” in *Споменици на средновековната и поновата историја на Македонија*, Том. 4, edited by В. Мошин (Скопје: Институт за истражување на старословенската култура – Прилеп, 1981), 407-500, 415-416.; Идентични топоними наведува и Никола Митревски, *Фрескоживописот во Пелагонија од средината на XV до крајот на XVII век* (Скопје: МАНУ, 2009), 55.; Со нашиот увид во постарата литература, како и во теренските истражувања од околината на манастирот не беа констатирани локалитети со наведените имиња.

Краста, формирана од калцитните наноси кои во текот на илјадници години ги таложела водата од манастирскиот извор (I.2). Постојаниот воден тек, кој не секнува ниту во најсушните лета, бил најзначаен предуслов за константното човеково населување на овој простор, чиј континуитет досегнува до предисториските времиња.<sup>4</sup> Просторот на кој е лоциран манастирскиот комплекс во целост е ориентиран кон пространството на Прилепското поле на исток. Се чини дека природната даденост на локацијата била клучна при изборот тука да биде поставен пункт на христијанската сакралност. Духовната димензија на просторот дополнително е акцентирана со поставеноста на манастирската црква на самиот раб од платото, на местото на кое паѓаат првите зраци на изгрејсонцето, поради што била жртвувана статичката сигурност на градбата.

Во источната и југоисточната падина на бигорната карпа се сочувани остатоци од бројни објекти вдлабени во бигорната маса (I.3). Објектите се дел од посебна организациска целина наречена монашка населба, која била најстарото живеалиште на зрзевското монашко братство. Меѓу бројните монашки ќелии и тихувалишта се дефинирани и два објекти со богослужбена функција. Со своите димензии и доминантна местоположба се истакнува едно природно вдлабнување во источната падина, со функција на пештерна црква. Лоцирана во истата вертикала со манастирскиот католикон, денес се препознатливи градежните интервенции за прилагодување на природната пештера за литургиска намена.<sup>5</sup> Во нејзината непосредна близина, врз едно помало плато оформено со екстрадицијата на бигорот, бил подигнат уште еден сакрален објект, номинално определен како параклис.<sup>6</sup> Тешко пристапната локација укажува дека објектот, првенствено, бил во функција на жителите на испосниците во непосредната близина, со кои има директна комуникација.

<sup>4</sup> За најраните траги од населувањето на овој простор говорат остатоците од керамички садови од времето на енеолитот, откриени при археолошките истражувања на бигорната карпа, види поглавје IV.1.

<sup>5</sup> Основните одредници за хронологијата на најстарите фази од користењето на пештерната црква се воспоставени преку археолошките истражувања на објектот, види Бранислав Ристески, “Делото на свети Климент и монашката населба од доцниот IX и почетокот на X век до средината на XV век на локалитетот Свето Преображение кај селото Зрзе,” во *Зборник на трудови од научниот собир: Милениумското зрачење на св. Климент Охридски, Скопје 29-29 октомври 2017 година*, Edited by Блаже Ристески, (Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, 2018), 341-352.; За архитектонските карактеристики на пештерната црква, како и за фрескофрагментите од декорацијата пронајдени со екстрадицијата на археолошките слоеви во објектот, види Aleksandar Vasileski, “Analyzes of the Fragments from the Fresco Painting of the Cave Church in the Cultural Complex Zrze and their Dating,” *Balkanoslavica* 46 (2016): 39-55.

<sup>6</sup> Прелиминарните сознанија добиени со археолошките истражувања на објектот ги публикувал: Ристески, “Делото на свети Климент,” 348-349.; За хронологијата на фрагментите фрескосликачество на параклисот, види Александар Василески, “Обид за реконструкција на дел од сликаната програма на параклисот и пештерната црква во монашката населба на Културниот комплекс Зрзе,” *Археолошки информатор* 1 (2017): 167-174.

Мирската црква Св. Никола е лоцирана на северозападниот крај од селото Зрзе, а со својот скроман изглед речиси не се издвојува од селски куќи во нејзиното опкружување. Просторот каде е сместена црквата од западната страна е ограничен со длабокиот дол на селската река, а од источната страна минувал стариот напуштен пат кој водел до портите на манастирот. Веројатно уште од основањето мирската црква имала статус на манастирски метох, а најраните пишани документи со кои се потврдува управата на игуменот на манастирот над мирска црква потекнуваат од втората половина на 15 век.<sup>7</sup> Иако мирската црква имотно-правно припаѓала на манастирот, несомнено е дека била во функција на жителите на селото Зрзе. Статусот на манастирски метох единствено се одразил на тоа што таа никогаш не добила функција на гробјанска црква, каква што е вообичаена праксата за селските цркви во периодот на туркократијата.

Просторната даденост на Зрзевскиот микрорегион имал значајно влијание врз манифестациите на духовноста и културата на овој простор. Оддалеченоста од поголемите урбани центри резултирала со силна приврзаност кон многувековните традиции на монашкиот живот на овој простор. Од друга страна, патните комуникации претставувале значајна артерија по која доаѓале не само сликарските работилници од областите на Западна Македонија и Албанија, туку и војски и разбојнички дружини по чие минување останувал пустош. Уште еден значаен аспект на зрзевските сакрални објекти е нивната непосредна близина, што им овозможувало на ангажираните сликари и ѕидари симултано да работат на повеќе објекти.

---

<sup>7</sup> Сп. поглавје IV.3.

## **II. Архитектонски карактеристики на сакралните објекти во културниот комплекс Зрзе**

Сакралните објекти во зрзевскиот културен комплекс, иако меѓусебно се разликуваат според основната архитектонска концепција и начинот на нивното оформување, сепак претставуваат производ на единствена градежна традиција. Разликите на архитектонскиот пристап не се производ на јасно дефинирана интенција, туку на прилагодувањето на условите кои ги наметнувала околината и практичните потреби кои требало да се задоволат. Ваквиот пристап е евидентен во начинот на градба применет кај католиконот на манастирот Зрзе и мирската црква Св. Никола, кои се одликуваат со вообичаени и симплифицирани градителски решенија, додека архитектурата на пештерната црква и параклисот била условена од природната конфигурација на бигорната карпа.

За разлика од сакралните објекти во бигорната карпа чии градежни интервенции се речиси комплетно девастирани, литургискиот живот во манастирската и мирската црква се одвивал непречено до денес. Долгата историја на нивното континуирано користење е јасно воочлива преку бројните градежни интервенции за проширување и приспособување на градбите. Бројните градежни фази претставуваат хоризонтална стратиграфија на одвивањето на духовниот живот во Зрзевскиот културен комплекс. Воедно, тие говорат и за настојчивоста на зрзевските монаси и мирјани да се одржи духовниот оган во текот на пет и пол вековното постоење на црквите, поправајќи ги штетите нанесени од силите на природата и од бурните историски случувања.

Како заеднички именител за архитектурата на зрзевските сакрални објекти може да се истакнат едноставните решенија на нивната планиметрија и симплифицирани форми во обликувањето на повисоките партии. Сидарија е едноставна, од грубо обликувани блокови од бигор и лискун екстрахирани од непосредната околина. Како основно врзивно средство се јавува варовиот малтер. Воочливо е комплетното отсуство на артикулација на градежните техники, преку што би се постигнала декоративност на фасадите. Ваквите решенија се производ на автохтоната градителска традиција, т.е. ангажманот на локални мајстори кои не биле во можност да реализираат покомплексни архитектонски концепти.

## 1. Манастир Зрзе

Некогашниот изглед и просторна организација на зрзевскиот манастир не може со сигурност да се реконструира поради повеќекратните промени на концептот на манастирот, што е резултат на бројните рушења и обнови на градбите кои го сочинуваат (II.1).<sup>8</sup> Извесно е дека во одреден период просторот на кој се наоѓа манастирот бил заштитен со масивен бедем чии остатоци се сочувани во северниот сегмент на платото. Утврдувањето кое се простирало на површина од околу 7000 м<sup>2</sup> од постарите истражувачи е идентификувано како одбрамбен систем на манастирот.<sup>9</sup> Сепак, за ваквата констатација не постојат доволно аргументи. Единствен објект којшто, условно, може да биде поврзан со одбрамбениот систем на манастирот е високата кула со квадратна основа, 3,7 x 3,7 м, прилепена од југоисточната страна на манастирската црква. Овој објект е именуван како „Кула на кралот Волкашин“, но хронологијата на нејзиното подигање не може со сигурност да се утврди (II.2).<sup>10</sup>

Природната конфигурација на платото врз кое е лоциран манастирот наложила неговата примарна комуникација да се одвива од северната страна, каде што е позициониран и денешниот портик. Во подробниот опис кој во почетокот на минатото столетие го оставил српскиот патеписец Јован Хаџи Васиљевиќ забележано е дека главната порта на манастирот целосно е прекриена со „стар живопис“. Ваквиот податок нема потврда ниту во описите на подоцнежните посетители, ниту пак во

---

<sup>8</sup> Според пишаните историски извори манастирот бил напуштен во два наврати. Првиот пат во периодот од 1395 до 1402 година, а вториот пат во 1791 година. За историските околности кои довеле до прекин на животот во манастирот, види поглавје IV.3.3.

<sup>9</sup> Темелите од бедемите кои се наоѓат од северната страна прв ги забележал српскиот патеписец Јован Хаџи-Васиљевиќ, кој го пренесува и народното предание според кое тие се остатоци калето на кралот Марко и неговите сестри Кита и Дева, сп. Јован Хаџи-Васиљевиќ, *Прилеп и његова околина* (Београд: Чупићева задужбина, 1902), 119-120.; Мислењето дека остатоците од ѕидините, всушност претставуваат дел од средновековното утврдување на манастирот го презеле поголемиот дел од помладите истражувачи, Георги Трајчев, *Манастиритъ въ Македония* (София, 1935), 160; Бошко Бабиќ, “Кон историјата на манастирот Зрзе,” *Стремеж* 3 (1966): 61-67, 62.; Димитар Корнаков, “Манастирот Зрзе,” *Културно наследство* 4 (1971):15-19, 15.; Загорка Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе со црквите Преображение и Свети Никола,” in *Споменици на средновековната и поновата историја на Македонија*, Vol. 4, Edited by В. Мошин, (Скопје: Институт за истражување на старословенската култура – Прилеп, 1981), 407-500, 407.; Според мислењето на В. Лилчиќ подигањето на ѕидините хронолошки би требало да се помести значително порано, во периодот на доцната антика, што е потврдено и со движните наоди од почетокот на 4 до средината на 6 век од н.е. пронајдени на овој простор, види Виктор Лилчиќ и Каролина Спасеска, “Неколку доцноантички градишта во Пелагонија,” *Macedoniae Acta Archeologica* 13 (1992): 227-244, 235-236, сл. 7.

<sup>10</sup> Називот на објектот „Кула на крал Волкашин“ е искористен како аргумент за староста на утврдувањето на манастирот, види Хаџи-Васиљевиќ, *Прилеп*, 112.

сегашната состојба.<sup>11</sup> На јужната страна од манастирот постоел уште еден влез со примарно економски карактер.<sup>12</sup>

Говорејќи за внатрешната организација на манастирот Хаџи Васиљевиќ воопштено ги наброил манастирските градби именувајќи ги како: „престојувалишта за манастирските луѓе и гостите, магерници, арови, подруми и друго“.<sup>13</sup> Значаен извор за изгледот на манастирот претставува фото-документацијата од 20-тите и 30-тите години на минатиот век.<sup>14</sup> На старите снимки е видлив конак од јужната страна на манастирската црква до самиот раб на бигорната карпа кој имал двократно решение (II.3). Во горниот кат од конакот доминирал простран чардак, а приземјето било со примарно економски карактер.<sup>15</sup> Врз основа на анализата на архитектонските особености на градбата, како и на пишаните податоци, конакот бил подигнат во времето на обновата на манастирот од 1811 година.<sup>16</sup> Единствен остаток од овој објект е темелот на северниот ѕид, кој се протегал во непосредна близина на некогашниот јужен компартимент на манастирската црква.<sup>17</sup> До крајот на шеесетите години на 20 век на крајната западна страна од манастирскиот двор биле видливи остатоци од

---

<sup>11</sup> Опишувајќи го манастирскиот портик Хаџи-Васиљевиќ наведува дека бил „целосно живописан и со добро сочувани фрески“, сп. Хаџи-Васиљевиќ, *Прилеп*, 112.; Речиси идентичен опис на манастирската порта донесува и Трајчев, *Манастиритъ*, 159.; Според денешната состојба не постојат никакви индиции дека северната порта била живописана. Веројатно описот на Хаџи-Васиљевиќ е резултат на забуна, односно говорејќи за портикот на зрзевскиот манастир, тој го имал предвид изгледот на западната порта на манастирот Трескавец. Трајчев едноставно го презел описот од постариот труд.

<sup>12</sup> Остатоците од јужниот влез ги регистрирал: Бабиќ, „Кон историјата,” 62.

<sup>13</sup> Сп. Хаџи-Васиљевиќ, *Прилеп*, 112.

<sup>14</sup> Јужниот конак е видлив на панорамските фотографии снимени од источната страна на манастирот, види *Стари српски споменици и јужној Србији*, со предговор на Влада Р. Петковиќ (Београд: Тифдрук-штампа Графичког Завода „Макарије“, 1924), 31.

<sup>15</sup> Според мислењето на Б. Бабиќ на овој простор се наоѓала манастирската трпезарија, но според архитектонските особености на градбата, кои може да се согледаат од старите фотографии, се наметнува заклучокот дека градбата имала функција на конак, сп. Бабиќ, „Кон историјата,” 62.

<sup>16</sup> Конакот, веројатно, бил подигнат при обновата на манастирот во 1811 година, а неговото рушење се случило во втората четвртина на 20 век. Со изградбата на конакот би можеле да ја поврземе мермерната плоча на која се испишани имињата на ктиторите, а која по рушењето на градбата била оставена да стои слободно во тремот на манастирската црква. За содржината на натписот од мермерната плоча, види поглавје IV.3.

<sup>17</sup> Основна причина за рушењето на овој дел од манастирот била сеизмичката нестабилност на бигорниот фундамент, констатирана и со геомеханичките истражувања на бигорната карпа. Во рамките на испитувањата утврдени се структурни пукнатини кои претставуваат сериозна закана од девастација на поголеми сегменти од бигорната маса. Испитувањата се направени како дел од проектите: „Геомеханички теренски истражни работи и лабораториски испитувања на локацијата Манастир Св. Преображение во Зрзе“ со број 02 – 699 од 18.05 2009 година, реализиран од ДГР Геотехника ДОО Скопје, Друштво за геолошки работи; и „Теренски геофизички мерења и анализа на глобалната стабилност на локацијата на манастир Св. Преображение во с. Зрзе, Прилеп“ со број ИЗИИС 2009/32, реализиран од Институтот за земјотресно инженерство и инженерска сеизмологија при универзитетот „Св. Кирил и Методиј – Скопје“.

градба со поголеми димензии, функционално определена како конак.<sup>18</sup> Значајна промена во концептот на манастирот била направена во 1932 година кога бил подигнат западниот конак, а веројатно биле срушени и поголемиот дел од постарите градби.<sup>19</sup>

Манастирот својот денешен лик го добил во 2015 година, кога на местото на стариот западен конак бил подигнат нов монашки конак, во кој е инкорпориран параклис за потребите на зрзевското монашко братство. Во рамките на овој зафат манастирскиот комплекс бил дополнет со владичкиот конак и кулата која ја надвишува југоисточната порта, а биле санирани и обновени манастирската магерница и северниот бедем.<sup>20</sup> За разлика од манастирските конаци и зградите со економски карактер кои честопати биле рушени за да им отстапат место на поновите градби, при доградбите и измените на манастирскиот католикон секогаш биле почитувани постарите сегменти, кои биле прилагодувани за новонастанатите потреби (II.4).

Католиконот на манастирот Зрзе се наоѓа во најисточниот дел од манастирскиот комплекс, до самиот раб од горното плато на бигорната карпа. Екстериерот на манастирската црква не се одликува со впечатливост на градителските решенија, кои се сведени на наједноставни форми. Градбата се развива во хоризонтала, со димензии од 20,5 м x 14,7 м, при што како композициска контратежа се јавува нагласената вертикала на југоисточната кула. Црквата е покриена со тросливен кров под чии надолжни страни, со правец на протегање исток-запад, се наоѓаат затворените одделенија, додека од западната страна е тремот (план 1).

Архитектурата на манастирската црква претставува збир од повеќе посебни одделенија, функционално и хронолошки хетерогени, покриени под заеднички покрив. Нејзиното јадро го претставува средишниот сегмент посветен на Светото Преображение. Од северната страна на првобитната црква секундарно бил дограден компартимент кој добил статус и функција на посебна црква посветена на светите апостоли Петар и Павле. Од јужната страна постоеле уште две простории од кои

---

<sup>18</sup> Остатоците од овие градби се уште биле видливи во шеесетите години од минатиот век, сп. Бабиќ, „Кон историјата,“ 62.

<sup>19</sup> Податоците за изградбата на стариот конак и неговата обнова се образложени во рамките на проектот „Реконструкција на монашките конаци во манастирот Св. Преображение, село Зрзе“, технички број 08-187/2 од 10.03.2010, во кои ни овозможи увид раководителот на проектот, арх. Илија Ристески, конзерватор советник во НУ Завод и музеј – Прилеп.

<sup>20</sup> За активностите околу подигањето на новите објекти во зрзевскиот манастир, види „Реконструиран манастирскиот комплекс „Св. Преображение“ во Зрзе,“ *Дневник*, 28 февруари, 2015, 8-9.



преостанале само темелните партии. Трите сегменти на католиконот биле функционално обединети со изградбата на простран трем од западната страна кој има директна комуникација кон секој од посебните компартименти (план 2).

Црквата Св. Преображение претставува издолжен простор со неправилна форма, засводен со полуцилиндричен свод чие теме се наоѓа на висина од 6,3 м од нивото на подот (П.5). Ентериерот на црквата се одликува со нагласена должина од 11,7 м, што придонесува за нејзината пропорционална нескладност, бидејќи средната вредност на ширината изнесува само 3,4 м. Од источната страна е формирана плетка, полукружна апсида, која од надворешната страна добила тристрана форма, а во нејзиниот средишен дел има тесна монофора. Нишите на гакониконот и протесисот се со значително помали димензии и се поставени несиметрично во однос на висината од подот. Тие се целосно вдлабени во ѕидната маса на источниот ѕид не одразувајќи се од надворешната страна на градбата. Во внатрешноста на црквата водат два влеза, од западната и од јужната страна.<sup>21</sup> Комуникацијата со северниот компартимент е реализирана преку секундарно оформената врата во источниот дел од северниот ѕид на наосот. Ентериерот на црквата е осветлен преку два големи прозори со правоаголна форма, секундарно перфорирани во јужниот ѕид, како и уште еден помал со квадратна форма поставен во највисокиот сегмент на источниот ѕид. Дополнителен извор на светлина претставувале свеќите поставени на бронзениот полиелеј поставен над предолтарскиот простор. Дисхармоничниот план на основата е производ на обединувањето на две посебни целини кои просторно и хронолошки се разликуваат. Изградбата на олтарскиот простор и источниот дел од наосот на црквата се поврзани со ктиторскиот залог на монахот Герман кој ја подигнал првобитната црква околу средината на 14 век.<sup>22</sup> Задужбината на Герман имала неправилна трапезовидна основа, со должина од 7,1 м и ширина од 3,7 м во источниот дел, а 3,1 м во западниот.

На западната страна од првобитната црква бил дограден компартимент со функција на нартекс. Основата на доградената припрата, исто така, се одликува со извесни отстапувања од ортагоналниот принцип. Нејзината должина изнесува 4 м, а

---

<sup>21</sup> Јужниот влез во црквата бил засидан уште пред средината на 19 век. Затворениот јужен влез го споменува С. Верковиќ кој го посетил манастирот во 1853 година и го преписал натписот над јужниот влез, види Stevan Verković, "Starine Makedonske," in *Arkiv za povjestnicu jugoslavensku*, Vol. IV, edited by I. Kukuljević-Sakcinski, (Zagreb, 1857), 163-177, 165.; Вратата била повторно отворена при конзерваторските активности над архитектурата на манастирската црква, види Корнаков, "Манастир Зрзе," 17.

<sup>22</sup> Види поглавје IV.2.

ширината на источниот дел изнесува 3,1 м, додека на западната страна е широка 3,4 м. Доградениот нартекс бил одделен од наосот со масивен ѕид, кој бил срушен со градежните активности од првите децении на 17 век.<sup>23</sup> Најстарите фази од градбата на зрзевската манастирска црква ги карактеризираат масивни ѕидови, со дебелина од 1,1 м, изградени од неправилно оформени бигорни блокови поврзани со варов малтер, а поретко е користен варовник. Единствената архитектонска декорација на фасадите ја претставуваат лачно оформените плитки ниши над јужниот и западниот влез во црквата.

Северниот компартимент ја носи посветата на светите апостоли Петар и Павле, а во локалната традиција е познат како Овчарска црква (П.6). Внатрешноста на овој компартимент има должина од 12,5 м, а ширината на источната страна изнесува 3,7 м, додека на западната 4,2 м. Карактеристичен елемент на нејзината архитектура е отсуството на олтарска апсида и вообичаените ниши за ѓакониконот и протесисот. Функцијата на апсида ја презела правоаголната ниша вдлабена во средишниот дел на источниот ѕид. За извршувањето на литургиските дејства кои се одвиваат во протесисот била оформена плитка, правоаголна ниша, позиционирана во источниот дел на северниот ѕид. Главниот влез е од западната страна, додека со средишниот компартимент комуницира преку вратата во јужниот ѕид. Осветлувањето на овој дел од црквата е решено преку пробивањето на две прозорски окна на северниот ѕид и еден прозор на источниот. Во отсуство на пишани податоци за подигањето на овој дел од зрзевскиот католикон хронологијата на градбата може да се утврди посредно. Како *terminus post quem* за подигањето на црквата Св. Петар и Павле може да се земе оштетувањето на фрескоживописот од средината на 16 век во наосот на црквата Св. Преображение, настанато при отворањето на комуникацијата со новоизградениот сегмент. Горна хронолошка граница е годината 1635/6, спомената во ктиторскиот натпис над западниот влез, а кој се однесува на втората сликарска фаза на фрескодекорацијата во тремот.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Остатоците од темелната партија на преградниот ѕид, којшто го одделувал наосот од секундарно доградената западна припрата, биле откриени при конзерваторските истражувања на архитектурата црквата. Според остатоците од малтерниот слој врз кој бил изведен фрескоживописот во 16 век, констатирано е дека сликарството продолжувало и на западниот ѕид, односно во периодот кога бил живописуван наосот, западниот ѕид сè уште постоел, сп. Ќорнаков, “Манастирот Зрзе,” 16.

<sup>24</sup> Според мислењето на Ќорнаков изградбата на северниот компартимент се случила во текот на 17 век, сп. Ќорнаков, “Манастирот Зрзе,” 16.; Расолкоска-Николовска нуди попрецизна датација во крајот на 16 и првите децении од 17 век, види Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 432.

Од јужната страна на манастирскиот католикон се сочувани остатоци од темелните партии на некогашниот јужен компартимент, од чија градба единствено се сочувал западниот ѕид. Јужниот компартимент бил пократок за 1,5 м од останатите сегменти на манастирската црква, а неговата ширина изнесувала 3,5 м. Слабата сочуваност на објектот не овозможува со поголема сигурност да се утврдат неговите архитектонски и функционални особености, ниту пак да се определат хронологијата и фазите на неговата изградба. Единствен податок кој овозможува датирање на јужната приправа претставува фасадниот живопис, кој е синхрон со живописот од фасадата на северниот компартимент, што значи дека овој дел од црквата бил подигнат најдоцна до 1635/6 година.

Трите сегменти на манастирската црква, покрај тоа што имаат директна комуникација со среднишниот компартимент, функционално се обединети и со изградбата на пространиот трем од западната страна (II.7). Тремот има димензии од 14,7 x 5,6 м и ја опфаќа целата ширина од западната страна на црквата. Подното ниво е ископано во падината на околниот терен, а кровната конструкција се потпира на колонада од дрвени столбови која се протега од западната и јужната страна. Од северната страна тремот е ограничен со ѕид од камен врз кој се потпираат носечките греди на кровот.<sup>25</sup> Големите растојанија на ширината биле премостени преку два дрвени столбови со полигонален пресек, поставени на правилно растојание во средишниот дел. Влезот е позициониран од западната страна, од каде што се спуштаат три камени скалила. По целата должина на надворешни страни е формирано масивно цокле со кое се зацврстени ѕидовите. Како и кај останатите сегменти од манастирската црква, хронолошките рамки за изградбата на тремот може да се постават единствено врз основа на ѕидното сликарство. Сликаната бордура на живописот од 1624/5 година, која ги следи контурите на градбата, укажува дека тремот бил подигнат пред изведбата на сликарството.

Основен градежен материјал искористен за ѕидаријата на помладите сегменти од манастирската црква е варовничкиот камен и бигорот. Каменот е грубо обликуван, со исклучок на аголните блокови и рамките на прозорите, кои се градени од бигор и имаат правилна форма. Подоцнежните доградби се карактеризираат со помала

---

<sup>25</sup> Во 19 век тремот бил затворен со изградбата на масивни ѕидови од западната и од јужната страна. Во рамките на конзерваторските зафати од 1963 година се отстраниле ѕидните маси, при што била констатирана првобитната колонада од дрвени столбови која ја потпирала кровната конструкција, види Ќорнаков, "Манастирот Зрзе," 18.

дебелина на сидовите, која во просек изнесува 0,85 м, додека сидовите на тремот се со дебелина од само 0,65 м. Начинот на зидање на овие делови од црквата соодветствува со изведбата на првобитната црква, односно комплетно отсутствуваат декоративните елементи на фасадите, што несомнено укажува дека и за нивната изградба биле ангажирани локални мајстори.

## 2. Мирска црква Св. Никола

Зрзевската мирската црква својот денешен облик го добила преку неколку доградби и приспособувања кои се случиле во текот на подолг временски период (II.8; II.9).<sup>26</sup> Покрај обидот за „органско“ поврзување на доградените сегменти со постарите делови од црквата, различните фази на градба остануваат јасно воочливи. Црквата е составена од три одделенија организирани под двосливен кров со несиметрични страни (план 3). Градбата има основа со правоаголна форма и димензии од 11 x 7 м, а единствениот влез е позициониран во западниот дел од јужниот сид. Во наосот се влегува преку широк, лачно оформен премин, направен со секундарно проширување првобитниот влез (II.10). Секундарниот карактер на ваквото решение е евидентен од девастацијата на живописот на западниот сид во наосот и на фасадната декорација. Олтарскиот простор и наосот претставуваат обединет простор со релативно мали димензии, 4 м x 2,5 м. Позицијата на олтарската преграда била планирана уште во самиот процес на изградбата на објектот, што е видно од дрвената греда вградена во подот на црквата, а која служела како основа на иконостасот. Централниот елемент на олтарскиот простор е полукружната апсида, која започнува на висина од 0,9 м од подот, а од чија десна страна стран е поставена нишата на протесисот. Наосот и олтарот на црквата се осветлени преку три монофори на јужниот сид, како и двете монофори во олтарот, од кои едната е во средишниот дел на олтарската апсида, а другата во фронтонот на источниот сид.

За точната хронологија на подигањето на црквата Св. Никола не располагаме со пишани податоци. Информациите за ктиторството и создавањето на живописот неповратно се изгубени со уништувањето на ктиторскиот натпис, којшто бил испишан

---

<sup>26</sup> Расолкоска Николовска, „Манастирот Зрзе,“ 415, 427-428.; Никола Митревски, *Фрескоживописот во Пелагонија од средината на XV до крајот на XVII век* (Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, 2009), 73-74.

над западниот влез во наосот. Најраниот историски извор за постоењето на мирската црква се османлиските пописни дефтери од средината на 15 век.<sup>27</sup> За пораниот датум на нејзината изградба сведочи фрескоиконата на Богородица Одигитрија, која е насликана во плитка ниша на некогашната северна фасада, а чии ликовни особености се карактеристични уметноста од последната четвртина на 14 век.<sup>28</sup>

Од северната страна на првобитната црква бил дограден параклис кој се протегал по целата должина на наосот и има димензии од 5 x 2.4 м. Западниот ѕид на параклисот бил срушен по досидувањето на затворениот трем, а неговиот некогашен обем може да се реконструира според подното ниво, кое е за дваесетина сантиметри е повисоко од подот на тремот. Северниот компартимент е покриен со едноставен дрвен кров.<sup>29</sup> На источната страна од параклисот е формирана полукружна апсида, целосно вдлабена во ѕидната маса поради што не се одразила во екстериерот на црквата. Во самата апсида е поставена монолитна чесна трпеза изработена од бигор, а од северната страна е формирана нишата на протесисот. Живописот во параклисот е синхрон со сликарството од олтарот и наосот на мирската црква, што значи дека бил подигнат околу средината на 16 век.<sup>30</sup>

Денешниот изглед на мирската црквата бил заокружен со изградбата на затворениот трем од западната страна, чии димензии изнесуваат 5,8 м x 4,5 м. Примарна цел на изградбата на тремот била да се обединат постарите сегменти од градбата, но и да се обезбеди дополнителен простор за паствата од селото Зрзе. Поголемите градежни зафати за приспособување на црквата, се случиле во првата

---

<sup>27</sup> Види поглавје IV.3.

<sup>28</sup> Примарен аргумент за датирањето подигањето на мирската црква Св. Никола во 14 век претставува фрескоиконата на Богородица Одигитрија, која е насликана на некогашната јужна фасада на црквата. Според З. Расолкоска Николовска иконата настанала во 1368/9 година, и е дело на авторот на живописот во западната припрата на манастирската црква, сп. Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 416.; Врз основа на анализите на стилот на сликарството од 14 век, сметаме дека фрескоиконата од мирската црква не е дело на сликарската работилница која го насликала живописот во манастирскиот католикон. За стилските карактеристики на фрескоиконата од мирската црква, види поглавје V.3.1.

<sup>29</sup> Промената на висината од кровот на параклисот е видлива според линијата на која завршува малтерниот слој врз кој бил изведен фрескоживописот од источниот ѕид.

<sup>30</sup> Постарите истражувачи изнеле различни мислења за точната датација на сликарството во мирската црква. Првично, според датумот испишан на плочата со претставата на Деисисниот чин од иконостасот, фрескоживописот бил датиран во 1635 година, види Бабиќ, “Прилог кон историјата,” 65.; Расолкоска-Николовска, Загорка. “Историјатот на манастирот Зрзе низ натписи од XIV до XIX век,” *Зборник на Археолошкиот музеј IV-V* (1966): 77-93, 82.; Истата, “Манастирот,” 425.; Согледувајќи ја стилската дисхармонија помеѓу Чинот и ѕидното сликарство, утврдено е дека тие не се производ на истото атеље и настанувањето на живописот е поместено за неколку децении подоцна, околу средината на 16 век, сп. Расолкоска-Николовска, Загорка, “Творештвото на Онуфриј Аргитис во Македонија,” *Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија* 3 (2001): 126-142, 135.

половина на 19 век, период во кој се бележи зголемена градителска активност и во зрзевскиот манастир.<sup>31</sup>

Градежната техника применета за изведбата на мирската црква е речиси идентична со ѕидаријата на останатите сакрални објекти во Зрзевскиот културен комплекс. Основен градежен материјал е локалниот камен, а како врзивно средство е користен варов малтер. Примената на бигорот е пофреквентна во погорните партии на градбата, особено во профилираниот венец со кој се завршени четирите периметрални ѕидови на најстарата градба. Единствен декоративен елемент на архитектурата е плитката ниша на северната фасада, а како обид за украсување на фасадите може да се протолкува и вградувањето на римска погребна стела во јужната фасада на црквата.

### 3. Монашка населба

Впечатлива манифестација на длабоките корени на монашкиот живот во Зрзевскиот културен комплекс претставуваат бројните објекти вкопани во бигорната карпа врз која е поставен Зрзевскиот манастир (П.11.).<sup>32</sup> Со археолошките истражувања на познатите објекти, како и откривањето на значителен број на нови целини, утврдено е дека до средината на 14 век во нив се одвивал интензивен монашки живот. Во рамките на монашката населба се вбројуваат 48 објекти чија функција била условена од активностите пропишани со типикот на зрзевската монашка заедница.<sup>33</sup> По вертикала објектите се распоредени во седум нива, при што за молитвената пракса на

---

<sup>31</sup> Во рамките на градежните зафати за обединвање на наосот и параклисот со секундарно доградениот трем, проширен бил западниот влез во црквата со што добил форма на лачен премин. Со ваквата интервенција биле уништени сегменти од живописот во западниот ѕид и некогашната фасадна декорација, која настанала околу средината на 17 век, види поглавје V.3.3.; Со оглед на тоа што не бележиме никакви градителски активности во зрзевските сакрални објектите во текот на 18 век, изградбата на тремот, веројатно, се случила во 19 век, кога биле обновени и дел од градбите во манастирот, сп. Расолкоска Николовска, “Манастирот Зрзе,” 435.

<sup>32</sup> На објектите во бигорната карпа се осврнале: Бошко Бабић, “Кон историјата на манастирот Зрзе,” *Стремеж* 3 (1966): 61-70, 64-65.; Според други, појавата на ваквите објекти треба да биде поврзано со исихастичкото движење во втората половина на 14 век, види Зорица Ивковић, “Живопис из XIV века у манастиру Зрзе,” *Зограф* 11 (1980): 68-81, 79-80.; Митрополит Хераклејски Климент (Божиновски), *Зрзевскиот исихастирион (исихиа – начин на живот на зрзевските монаси во 14-15 век* (Магистерски труд, Скопје: Универзитет Св. Кирил и Методиј – Филозофски факултет, 2009), целосно.

<sup>33</sup> Прелиминарните резултати од систематските археолошки истражувања на објектите во бигорната карпа се публикувани во трудот кај Бранислав Ристески, “Делото на свети Климент Охридски и монашката населба од доцниот IX век до средината на XV век на локалитетот Свети Преображение кај селото Зрзе“ во *Зборник од меѓународен научен собир: Милениумското зрачење на св. Климент Охридски, Скопје 28-29 октомври 2017 година*, edited by Блаже Ристески, (Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, 2017), 341-352.; Бранислав Ристески, “Монашка населба – Св. Преображение, с. Зрзе” пристапено на 16.11.2018. <http://www.mn.mk/kultura/682-Monaska-naselba---Sv-Preobrazenie-s-Zrze?format=pdf>.

монасите биле наменети изолираните вдлабнувања во погорните сегменти на карпата со функција на испосници/тихувалишта. Монашките ќелии од пониските сегменти се карактеризираат со организирана комуникација, а покрај стамбените целини дефинирани се и објекти со економски карактер.<sup>34</sup> Според археолошката стратиграфија, функционалните и градежните карактеристики на објектите, определени се три етапи од нивното активно користење: првата траела од крајот на 9 до првите децении на 12 век; втората фаза е определена од 12 до средината на 14 век; а последната етапа се одвивала од средината на 14 до средината на 15 век.<sup>35</sup> Сепак, улогата на објектите од бигорната карпа како главна оска на монашкото живеење завршила околу средината на 14 век, кога со изградбата на црквата Св. Преображение кога зрзевското братство се населило на горното плато од карпата.<sup>36</sup>

Меѓу бројните објекти според своите димензии и впечатливата местоположба се истакнува пештерната црква, лоцирана во источната падина на бигорната карпа (П.12). Долгиот период на запуштеност довел до комплетната девастација на градбата и нејзиното сликарството, доведувајќи до непрепознатливост нејзината функција.<sup>37</sup> Иако постарите истражувачи го утврдиле литургискиот карактер на објектот, првите позначајни податоци за функционалните особености, хронологијата и декорацијата на пештерната црква се добиени со систематски археолошки истражувања на бигорната карпа, спроведени во текот на 2008 и 2009 година.<sup>38</sup>

Пештерната црква била формирана со преградување на отворот на природна пештера со неправилна форма и приближни димензии од 8,5 м x 6 м (план 4). Единствен сочуван архитектонски елемент кој говори за сакралниот карактер на пештерата е плитката засводена ниша, всечена во бигорната карпа во североисточниот дел на просторот. Нишата веројатно имала литургиска примена, а околу неа врз тенка

---

<sup>34</sup> Продлабочена анализа на функционалните карактеристики на објектите низ призмата на монашките типичи, види Митрополит Климент, *Зрзескиот исихастирион*, 74-101.

<sup>35</sup> За датирањето на најраната фаза од користењето на објектите во бигорната карпа, види Ристески, „Делото,“ 346-347.

<sup>36</sup> Етапите од развојот на монашката населба, во периодот од 12 до средината на 15 век, определени преку археолошките наоди во објектите од бигорната карпа, види Ристески, „Делото,“ 347-351.

<sup>37</sup> Отсуството на споменување на пештерната црква во деталниот опис на Ј. Хаџи-Васиљевиќ за манастирот во почетокот на 20 век, наведува на заклучокот дека во овој период пештерната црква подолг временски период била надвор од употреба, што резултирало со нејзино комплетно руинирање, сп. Хаџи-Васиљевиќ, *Прилеп*, 110-132.

<sup>38</sup> Податоците за хронологијата и функционалните особености на пештерната црква ги стекнавме преку директното учество во археолошките истражувања на објектите во бигорната карпа, спроведени во рамките на проектот „Систематски археолошки истражувања на културниот комплекс Св. Преображение, с. Зрзе“ реализиран во 2008 и 2009 година, под раководство на д-р Бранислав Ристески.

малтерна основа испишан е натпис на грчки и црковнословенски јазик.<sup>39</sup> Олтарскиот дел бил формиран со ѕидните маси од источната страна, од кои се сочувани само подолните сегменти, скоро непознатливи поради процесот на активна калцификација.<sup>40</sup> Движниот археолошки материјал пронајден во ентериерот и непосредната околина на пештерната црква говори дека била основана во почетокот на 12 век.<sup>41</sup> Повеќевековниот континуитет на користење е посведочен со остатоците од нејзиниот фрескоживопис, датиран во првите децении на 17 век.<sup>42</sup> Последната фаза од егзистенцијата на пештерната црква траела до последните децении од 18 век, кога манастирот бил ограбен и напуштен.<sup>43</sup> Обновата на манастирот во почетокот на втората деценија од 19 век не ги вклучила објектите во бигорната карпа, што резултирало со нивното целосно пропаѓање.

Уште еден објект од бигорната карпа кој имал литургиска функција бил параклисот, лоциран во непосредна близина на пештерната црква.<sup>44</sup> Остатоците од градбата на параклисот се позиционирани северно од пештерната црква, на повисоко зарамнето плато формирано со екстрадицијата на бигорот. Од архитектурата на објектот сочувани се само пониските делови на ѕидовите, но структурните карактеристики на горните сегменти од градбата можат да се согледаат преку перфорациите во бигорната карпа (П.13). Источниот дел на параклисот има правоаголна основа со должина од 2,7 м и ширина од 2,8 м. Значително проширување од западната страна е направено со полукружното вдлабнување во бигорната карпа, со што ентериерот на градбата добил должина од 4 м. Единствениот влез бил оформен во западниот дел на јужниот ѕид до самата вертикалата на бигорниот масив. Параклисот бил покриен со двосливен кров, чиј средишен дел се издигал на 4,7 м над подното ниво, додека висината на страничните ѕидови изнесувала 3,7 м, а имале ширина од 0,7

---

<sup>39</sup> За хронологијата на натписот, види Aleksandar Vasileski, "Analyzes of the Fragments from the Fresco Painting of the Cave Church in the Cultural Complex Zrze and their Dating," *Balkanoslavica* 46 (2016): 39-55, 42-43, Т.3, со литература.

<sup>40</sup> Архитектонските особености на пештерната црква, со предлог за реконструкција на нејзиниот изглед, види Vasileski, "Analyzes," 40-41.

<sup>41</sup> За датацијата на првобитната фаза од користењето на пештерната црква и нејзиниот сооднос со останатите објекти во монашката населба, види Ристески, "Делото," 348.

<sup>42</sup> Последната фаза од користењето на пештерната црква хронолошки е определена со помош на анализата на хемискиот состав и ликовните карактеристики на фрескофрагменти од нејзината сликана декорација, сп. Vasileski, "Analyzes," 44-53.

<sup>43</sup> Види поглавје IV. 3.

<sup>44</sup> Архитектонските карактеристики и движниот археолошки материјал пронајден во овој објект несомнено укажуваат на неговиот сакрален карактер, сепак употребата на терминот „параклис“ е номинална, бидејќи не можеме со сигурност да се утврди негова функција.



м. За изградбата на ѕидовите биле искористени грубо обработени блокови од бигор и варовник, поврзани со кал.

Над влезот на објектот постоела плитка засводена ниша, во која била насликана претставата на патронот, чии остатоци се пронајдени со археолошките истражувања на просторот околу градбата. Натписот кој бил испишан покрај светителската претстава овозможува датирање на сликарството околу 1421/2 година. Параклисот бил подигнат пред овој датум, веројатно во рамките на големата обнова на манастирот, која ја спровеле новиот ктитор Константин и неговите синови во втората деценија од 15 век.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Детална содржинска обработка на фрагментите од фасадната фрескодекорација на параклисот, види Александар Василески, “Обид за реконструкција на дел од сликаната програма на параклисот и пештерната црква во монашката населба на Културниот комплекс Зрзе,” *Археолошки информатор* 1 (2017): 167-174, 171-173, Ил. 2,3; Т. 1.; Види поглавје V.4.2.

### III. Историографија на истражувањата

Научниот интерес за манастирот Св. Преображение и за културната и уметничката оставина на поширокиот локалитет Зрзе се пројавил во средината на 19 век. Богатството од значајни историски податоци, содржани во натписите и записите од манастирскиот католикон, од археолошките наоди датирани во различни временски периоди и од сликарските ремек-дела кои се дел од декорацијата на сакралните објекти, го побудиле интересот на бројни истражувачи во текот на изминатите сто и шеесет години.

За првпат вниманието на научната јавност кон манастирот Зрзе го свртел старинарот С. Верковиќ, кој го евидентирал наративниот натпис од јужната фасада на католиконот Св. Преображение.<sup>46</sup> Поради драгоцените историски податоци содржани во натписот, неговиот препис бил публикуван и од други истражувачи.<sup>47</sup> Педесет години по посетата на Верковиќ, српскиот дипломат и патеписец Ј. Хаџи-Васиљевиќ во рамките на неговата студија за Прилеп и неговата околина направил поцелосен преглед на спомениците од Зрзевскиот културен комплекс.<sup>48</sup> Покрај деталниот опис на географските особености, Хаџи-Васиљевиќ се обидел да ја реконструира историјата на Зрзевскиот комплекс. Со нотирањето на археолошките локалитети во околината на манастирот и селото Зрзе, како и со обидот за расчитување на дел од натписите и записите во католиконот, Хаџи-Васиљевиќ ги поставил основните хронолошки рамки на различните етапи од егзистирањето на спомениците во Зрзевскиот комплекс. Воедно, тој обрнал внимание и на дел од сликарството во сакралните објекти, преку дескрипција и обид за првична датација. Неговата студија претставувала најзначајна референца во проучувањата на манастирот Зрзе сè до средината на минатиот век.

Сакралните споменици од културниот комплекс Зрзе биле предмет на интерес на Г. Трајчев во два наврати. Во студијата посветена на Прилеп, тој кратко се осврнува на Зрзе, притоа базирајќи ги своите согледувања на описот и заклучоците изнесени од Хаџи-Васиљевиќ.<sup>49</sup> Во рамките на монографското дело посветено на манастирите во

---

<sup>46</sup> Stjepan Verković, "Starine Makedonske," in *Arkiv za povjestnicu jugoslavensku*, knj. 4, edited by Ivan Kukuljević Sakcinski (Zagreb: Tiskom dra. Ljudevita Gaja, 1857), 163-177.

<sup>47</sup> Преписот на Верковиќ за прв пат бил публикуван кај: Јанко Шафарикъ, "Граѓа за стару историо србску," *Гласникъ друштва србске словесности* VI (1854), 179-189.

<sup>48</sup> Јован Хаџи-Васиљевиќ, *Прилеп и његова околина*, (Београд: Чупићева задужбина, 1902), 110-132.

<sup>49</sup> Георги Трајчевъ, *Градъ Прилепъ. Историко-географски и стопански прегледъ* (Софија, 1925), 45-47.

Македонија, во делот за Зрзевскиот манастир Трајчев речиси во целост ги повторил заклучоците искажани во постарото дело, притоа не донесувајќи нови податоци.<sup>50</sup>

Откривањето на извонредните ликовни квалитети на престолните икони од иконостасот на црквата Св. Преображение со нивната конзервација во педесетите години од минатиот век, предизвикало интерес за проучување и презентирање на сликарството од манастирот Зрзе.<sup>51</sup> Каталожки обработувајќи ги иконите на Христос Спас и Животодавец и Богородица Пелагонитиса, В. Ј. Ѓуриќ се задржал на валоризација на нивните стилски особености, а примерот за ликовната постапка на нивните автори ја пронаоѓа во пораното фреско-сликарство од католикот на манастирот Зрзе.<sup>52</sup> Со конзерваторско-истражувачките работи на архитектурата и фрескоживописот на манастирскиот католикот, извршени во 1962/3 година под раководство на Димитар Ќорнаков, се отвориле можности за детално проучување на ѕидното сликарство и натписите од манастирската црква.<sup>53</sup> Неколку години подоцна Б. Бабиќ ги атрибуирал сликарството од источниот дел од наосот на манастирската црква и живописот во мирската црква на мајсторот Онуфриј Аргитис и хронолошки ги детерминирал во првата половина на 16 век.<sup>54</sup> Проучувајќи ги потпишаните дела на зографите Јован и Макариј, П. Миљковиќ-Пепек, се задржал на ликовните примери кои влијаеле на формирањето на стилот на двајцата сликари, како и на нивното влијание врз формирањето на ликовните текови од крајот на 14 и првите децении на 15 век.<sup>55</sup> Задржувајќи се на сликарското дело на митрополитот Јован и јеромонахот Макариј, В. Ј. Ѓуриќ ја поставил тезата за постоењето на т.н. „зрзевска сликарска школа“, при тоа посочувајќи го митрополитот Јован Зограф како нејзин основоположник. Авторот како најзначаен фактор за формирањето на творечките личности на Јован и Макариј го истакнува влијанието на сликарската работилница која во 1368/9 година била ангажирана за декорацијата на нартексот на манастирската црква.<sup>56</sup>

---

<sup>50</sup> Георги Трајчев, *Манастирѝтѝ въ Македония* (София, 1935), 159-161.

<sup>51</sup> Зрзевските престолни икони пред научната јавност за прв пат биле презентирани од Здравко Блажиќ, „Конзервација иконе у Македонији,“ *Зборник за заштиту споменика културе* 2/1 (1952): 69-86.

<sup>52</sup> Војислав Ј. Ѓуриќ, *Иконе из Југославије* (Београд: Научно дело, 1961), 39-40

<sup>53</sup> За прелиминарните резултатите од конзерваторските истражувања, види Димитар Ќорнаков, „Манастирот Зрзе,“ *Културно наследство* 4 (1971): 15-19.

<sup>54</sup> Бошко Бабиќ, „Кон историјата на манастирот Зрзе,“ *Стремеж* 3 (1966): 61-70.

<sup>55</sup> Петар Миљковиќ-Пепек, „О сликарима митрополиту Јовану и јеромонаху Макарију,“ in *Моравска школа и њено доба (Научни скуп у Ресави 1968)*, Edited by В. Ј. Ѓуриќ (Београд: Филозофски факултет, 1972), 239-248.

<sup>56</sup> Војислав Ј. Ѓуриќ, „Радионица митрополита Јована,“ *Зограф* 3 (1969): 18-33.

Најголемиот дел од историската граѓа за Зрзевскиот манастир и мирската црква Св. Никола бил публикуван З. Расолкоска-Николовска во нејзината студија посветена исклучително на пишаните документи за историјата на зрзевските сакрални објекти. Во оваа студија, покрај транскрипцијата на бројните натписи и записи од манастирскиот католикон, авторката донесува и превод од османо-турски на македонски јазик на записите од османлиските пописни дефтери кои се однесуваат на манастирот и мирската црква.<sup>57</sup> По повеќе од две децении, Расолкоска-Николовска направила најзначаен монографски преглед на сакралните објекти од Зрзевскиот културен комплекс во кој понудила нова транскрипција и цртежи на епиграфските споменици и графитите. Воедно, таа направила и дескрипција на сликаните фрескоансамбли во манастирската и мирската црква, како и на дел од иконите.<sup>58</sup> Во оваа студија е направен обид да се утврди идентитетот на членовите на сликарската работилница од 1368/9 година. Во истиот период и З. Ивковиќ ги публикувала резултатите од своите проучувања на иконографските и програмските особености на сликарството од 14 век во манастирската црква. Задржувајќи се првенствено на фрескоживописот од западниот дел на наосот на црквата Св. Преображение, ги идентификувала и детално ги опишала сочуваните композиции и поединечни светителски фигури, притоа осврнувајќи се и на конкретни програмски специфики на сликарството.<sup>59</sup>

Додека во постарите истражувања на зрзевското сликарство основен предмет на интерес биле делата од 14 и 15 век, во последните децении значително внимание е обрнато и на помладото сликарство. Првична студија посветена исклучиво на сликарството од 16 век во олтарот и наосот на црквите Св. Преображение во Зрзевскиот манастир и Св. Никола во селото Зрзе направил Б. Бабиќ.<sup>60</sup> Притоа, авторот направил опис на сликаната програма во двата споменици и ја потврдил сопствената теза за атрибуцијата на овој живопис како дело на Онуфриј Аргитис, уште еднаш датирајќи го во 1535 година.

---

<sup>57</sup> Загорка Расолкоска-Николовска, “Историјатот на манастирот Зрзе низ натписи од XIV до XIX век,” *Зборник на Археолошкиот музеј IV-V* (1966): 77-93.

<sup>58</sup> Загорка Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе со црквите Преображение и Свети Никола,” in *Споменици на средновековната и поновата историја на Македонија*, Vol. 4, Edited by В. Мошин, (Скопје: Институт за истражување на старословенската култура – Прилеп, 1981), 407-500.

<sup>59</sup> Зорица Ивковиќ, “Живопис из XIV века у манастиру Зрзе,” *Зограф* 11 (1980): 68–81.

<sup>60</sup> Бошко Бабиќ, “Фреско-живопис сликара Онуфрија на ѕидовима црква прилепског краја,” *ЗЛУМС* 16 (1980): 271-278.

Во својата студија за хоросните икони од католикот на манастирот Зрзе, В. Поповска-Коробар го поврзала нивното авторство со она на сликарството во времето на манастирскиот католикот. Според стилските карактеристики таа смета дека ова сликарство е дело на работилница од кругот на линотопските зографи.<sup>61</sup> Проследувајќи го творештвото на сликарот Онуфриј Аргитис во Македонија, З. Расолкоска-Николоска значително внимание посветила на неговата сликарска активност во зрзевските споменици. Таа предлага уточнување на хронологијата на неговото сликарство во манастирската и во мирјанската црква околу средината на 16 век, а воедно ја идентификувала неговата интервенција врз Деисисниот чин на иконостасот на црквата Св. Преображение, дело на јеромонахот Макариј.<sup>62</sup> Со конзерваторските активности преземени во 2008 година на царските двери од иконостасот на мирската црква Св. Никола во с. Зрзе, откриено е уште едно иконописно дело од 16 век.<sup>63</sup> Д. Николовски научно ја поткрепува атрибуцијата на ова сликарство на зографот Онуфриј, притоа повторно отворајќи ја можноста за датирање на сликарскиот ангажман на работилницата на Онуфриј во зрзевската мирска црква во 1535 година.<sup>64</sup> Сидните сликарски целини во манастирската и во мирјанската црква кои се датирани во 16 и 17 век се првично обработени како дел од монографијата на Н. Митревски посветена на поствизантското сликарство од спомениците во Пелагониската епархија.<sup>65</sup>

Во студијата од 2011 година Б. Тодиќ, по педесет години од првиот труд посветен на ова сликарство, повторно ја актуелизира проблематиката околу невообичаените иконографски решенија на сликаниот ансамбл на некогашниот нартекс на црквата Св. Преображение. Притоа, авторот се обидел да ги објасни нестандартните програмски и иконографски решенија како резултат на желбата да се илустрира конкретен сегмент од литургискиот календар – богослужбите кои се одржуваат во текот на Страсната седмица.<sup>66</sup> Помеѓу најновите проучувања на сликарството во сакралните споменици од Зрзевскиот комплекс, се вбројува и трудот на А. Голац, во кој

<sup>61</sup> Викторија Поповска-Коробар, “Хоросни икони од Зрзе – дела на линотопски зографи од втората четвртина на XVII век,” in *Тематски зборник на трудови 1: икони, иконопис, иконостас, иконографија* (Скопје: Музеј на Македонија, 1996), 9-17.

<sup>62</sup> Загорка Расолкоска-Николовска, “Творештвото на Онуфриј Аргитис во Македонија,” *Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија* 3 (2001): 126-142.

<sup>63</sup> Невенка Величковска, “Конзерваторско-реставраторските работи на царските двери од црквата Св. Никола во с. Зрзе, Прилепско,” *Патримониум.МК* 3-4, 5-6 (2009): 151-154.

<sup>64</sup> Дарко Николовски, “Царските двери од црквата Св. Никола во с. Зрзе – Прилеп,” *Патримониум.МК* 3-4, 5-6 (2009): 139-150.

<sup>65</sup> Никола Митревски, *Фрескоживописот во Пелагионија од средината на XV до крајот на XVII век* (Скопје: МАНУ, 2009), 55-85.

<sup>66</sup> Бранислав Тодиќ, “Сликарство припрате Зрза и богослужење Страсне седмице,” *Зограф* 35 (2011): 211-222.

е идентификувана претставата на преподобниот Никола Монах на јужниот ѕид манастирската црква Св. Преображение.<sup>67</sup>

Значајна точка во проучувањето на постарата историја на културниот комплекс Зрзе претставуваат и археолошките истражувања на монашката населба во бигорната карпа и ранохристијанската базилика. Преку истражувањата се добиени податоци за хронологијата и карактерот пораните фази од развитокот на христијанската духовност во просторот на Зрзе. Воедно, откриени се фрагменти од фрескосликарството на објектите во бигорната карпа, со што е зголемен фондот на познати сликарски дела. Резултатите од археолошките истражувања на ранохристијанската базилика се обзнанети од раководителот на проектот Б. Ристески, во трудот за најраните манифестации на христијанството во Северна Пелагонија и Мариово.<sup>68</sup> Од истиот автор се публикувани и дел од сознанијата за хронологијата, организацијата и функционалните особености на т.н. монашка населба во бигорната карпа.<sup>69</sup>

Значајни податоци за девастираната фрескодекорација на сакралните објекти во бигорната карпа беа добиени со активностите од проектот „Обид за реконструкција на дел од сликаната програма на Пештерната црква и Параклисот во монашката населба на културниот комплекс Зрзе“, раководен од А. Василески, реализиран како дел од Годишната програма за финансирање на проекти од национален интерес во културата за 2014 година на Министерството за култура на Р Македонија. Во рамките на проектот, покрај стилско-ликовните анализи на пронајдените фрагменти, се направени и хемиски анализи на соствот на сликарските материјали, со што овозможена идејна реконструкција на дел од мотивите и поставување на хронолошки рамки за нивното создавање. Сознанијата стекнати преку анализите на фрагментираното сликарство од пештерната црква и параклисот, се публикувани во рамките на два научни трудови. Прелиминарните резултати од истражувањата се публикувани во стручниот труд, кој се задржува на основните податоци за изгледот, хронологијата и авторството на

---

<sup>67</sup> Andriana Golac, "The representation of Saint Nicholas the monk and former soldier in the Monastery of Zrze," *ЗЛУМС* 45 (2017): 127-142.

<sup>68</sup> Бранислав Ристески, "Најраните манифестации на христијанството во регионите на Мариово и Северна Пелагонија," *Ниш и Византија IX* (2011): 203-226.

<sup>69</sup> Бранислав Ристески, "Делото на свети Климент и монашката населба од доцниот IX и почетокот на X век до средината на XV век на локалитетот Свето Преображение кај селото Зрзе," во *Зборник на трудови од научниот собир: Милениумското зрачење на св. Климент Охридски, Скопје 29-29 октомври 2017 година*, edited by Блаже Ристески, (Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, 2018), 341-352.

сликарството во сакралните објекти од бигорната карпа.<sup>70</sup> Во посебна студија се обработени фрескофрагментите од фрагментираната фрескодекорација на пештерната црква.<sup>71</sup> Покрај реконструкцијата на одредени сегменти од фрескосликарството, во рамките на трудот е образложена датацијата на живописувањето, кое хронолошки е поместено во првите децении на 17 век. Со ваквата датација се разрешени дилемите околу идентификувањето на лицата споменати во натписот од нишата на протесисот во пештерната црква, како автори на живописот од 14 век во манастирската црква Св. Преображение.

Резултатите од истражувањата на програмските и иконографските особености на поствизантското сликарство во католикот на Зрзевскиот манастир и мирската црква, кои беа споведени во рамките на изработката на оваа докторска дисертација, се публикувани во два научни трудови. Во студијата посветена на концептуалните релации помеѓу претставата на Страшниот суд и Царскиот деисис од фасадата на зрзевската манастирска црква, е направена иконографска и семиотичка анализа на композициите и утврдено е нивното меѓусебно надополнување во насока на пренесување на единствена теолошка порака.<sup>72</sup> Посебен научен труд е посветен и на необработената илустрација на Тетраморфот, кој е уште еден пример на нестандартните иконографски решенија во мирската црква Св. Никола.<sup>73</sup> Во оваа студија анализата на уникатната иконографија на Тетраморфот, укажуваме на богословската ерудиција која ја поседувал идејниот автор на сликаната програма во олтарот на зрзевската мирска црква.

А. Голац во 2019 година на Филозофскиот факултет во Белград ја одбринила докторската дисертација со наслов: „Зидно сликарство цркве Преображења Христовог у манастиру Зрзе“.<sup>74</sup> Предмет на интерес во рамките на овој труд бил живописот во зрзевската манастирска црква, кој настанал од 14 до 17 век. При обработката на

---

<sup>70</sup> Александар Василески, “Обид за реконструкција на дел од сликаната програма во пештерната црква и параклисот од бигорната карпа во Зрзевскиот културен комплекс,” *Археолошки информатор* 1 (2017): 167-174.

<sup>71</sup> Aleksandar Vasileski, “Analyzes of the Fragments from the Fresco Painting of the Cave Church in the Cultural Complex Zrze and their Dating,” *Balkanoslavica* 46 (2016): 39-55.

<sup>72</sup> Александар Василески, „Идејната врска помеѓу Страшниот суд и Деисисот со Христос Цар, Богородица Царица и Св. Јован Крстител во црквата Св. Преображение, манастир Зрзе,“ *Balkanoslavica* 40-44 (2015): 27-43.

<sup>73</sup> Aleksandar Vasileski, “The Representation of the Tetramorph in the Sanctuary of the Church of St. Nikolas in the Village of Zrze,” in *Зборник на трудови од II меѓународна конференција „Манастирот Слепче и поствизантиската уметност на Балканот XVI и XVII,“* Edited by Сашо Цветковски (Демир Хисар: Манастир Слепче, 2019), во печат.

<sup>74</sup> Андријана Голац, “Зидно сликарство цркве Преображења Христовог у манастиру Зрзе” (Докторска дисертација, Универзитет у Београду, 2012).

фрескоцелините од зрзевскиот католикон авторката првенствено се задржала на нивна дескрипција и иконографска анализа, додека при интерпретацијата на нивната теолошка порака во најголема мера се потпрела на тезите на постарите истражувачи. Воедно, транскрипцијата на текстовите кои ги следат фреските е непотполна, а стилските анализи се кратки и без претензија да се разрешат значајните прашања за местото на зрзевското сликарство во рамките на средновековната уметност на Балканот.



#### **IV. Преглед на историско-политичките и црковните случувања во прилепскиот регион во светлината на материјалните и пишаните извори на културниот комплекс Зрзе**

Бројните материјални и пишани извори за историските текови во Зрзевскиот културен комплекс овозможуваат да се расветлат значајни аспекти за животот на овој простор во текот на повеќе од два милениуми. Сепак, евидентна е квантитативна невоедначеност на сознанијата со кои располагаме за одредени етапи од животот во зрзевскиот микрорегион, што се должи на различниот степен на археолошка истраженост на различните локалитети. Ваквата состојба претставува примарна препрека за да се креира целовита слика на културните и цивилизациските текови на овој простор.

Значајни сознанија за карактерот и организацијата на доцноантичките градби кои се наоѓале во непосредната околина на денешниот манастир, како и за повеќето етапи на користење на монашките ќелии и сакралните објекти во бигорната карпа, се добиени со систематските археолошки истражувања од 2008/9 година. Со археолошките ископувања се дефинирани поголем број на содржини од кои повеќето датираат во периодот од 4 до 14 век од н.е. Меѓу археолошките наоди особено се истакнува ранохристијанската базилика, која укажува дека тука бил позициониран еден од најраните христијански сакрални центри на територијата на Р Македонија. Присуството на артефакти од раносредновековниот период (8 од 10 век), говори за континуираното користење на базиликата и во времето кога монашкиот живот се одвивал во објектите од бигорната карпа.

Со формирањето на манастирскиот католикон посветен на Светото Преображение околу средината на 14 век, започнува продукцијата на пишани историски извори кои ни овозможуваат продлабочен увид во управата над манастирот, но и во економските и социјалните прилики кои го условувале неговиот развој. Бројните натписи и записи од фрескоживописот на манастирската црква, како и од иконописните дела и ракописите препишувани во Зрзевскиот скрипториум, ни овозможуваат да ја проследиме историјата на манастирот во текот на шест и пол столетија.

## 1. Културниот комплекс Зрзе до средината на 14 век

Најстарите траги на човековото населување во зрзевскиот микрорегион датираат од предисториското време, кога просторот на бигорната карпа за прв пат бил населен. За присуството на овие (за нас најстари познати) жители, сведочат фрагментирани керамички садови кои датираат од периодот на доцниот енеолит, од 1500 до 1200 година п.н.е.<sup>75</sup> Преку случајните наоди на движен археолошки материјал е констатирано дека континуитетот на живеењето на овој простор продолжил и во периодот на железното време и хелинизмот. Сепак, археолошките наоди од овој период не овозможуваат да се извлечат поконкретни податоци за обемот и карактерот на населбата.<sup>76</sup> Првите сигурни показатели на културно-цивилизациониот напредок на овој простор се остатоците од античка мермерна пластика, датирани во периодот од 1 до 3 век н.е.<sup>77</sup> Судејќи според архитектонски мермерни остатоци, во рамките на зрзевската античка населба несомнено егзистирале и монументални градби, веројатно од јавен карактер.<sup>78</sup>

Стратешкото значење на Горна Пелагонија особено акцент добило во периодот од крајот на 3 до средината на 6 век од н.е., за што особена заслуга имала административната поделба во времето на Диоклецијан (284-305), со која била

---

<sup>75</sup> Најраната фаза од човечкото присуство во зрзевскиот микрорегион е посведочена преку остатоците од керамички садови кои се датирани во периодот на доцното бронзено време, а кои се откриени со археолошките истражувања во објектите од бигорната карпа, чии резултати се во фаза на публикување од раководителот на проектот д-р Бранислав Ристески. За археолошките локалитети и наодите од енеолитот во регионот на Северна Пелагонија, види Александар Миткоски, “Нови сознанија за енеолитот во прилепскиот дел на Пелагонија и Мариово,” in *Зборник на трудови бр. 20 на НУ Завод за заштита на спомениците и музеј – Битола*, Edited by Надежда Георгиева et al. (Битола: НУ Завод за заштита на спомениците и музеј – Битола, 2017), 163-179.

<sup>76</sup> За археолошките наоди од античкиот период, види Бошко Бабиќ и Благоја Китаноски, “Зрзе,” in *Археолошка карта на Република Македонија*, Том II, Edited by Ц. Грозданов et al. (Скопје: МАНУ & Музеј на Македонија, 1996), 300.

<sup>77</sup> Помеѓу артефактите од римскиот период се истакнуваат три надгробни стели, од кои две се наоѓаат во дворот на манастирот, а една е вградена во јужната фасада на мирската црква Св. Никола. Транскрипција и обид за датација на стелата, види Јован Хаџи-Василевиќ, *Прилеп и негова околина* (Београд: Чупићеве задужбине), 1902, 121.; Никола Вулиќ, “Антички споменици наше земље,” *Споменик LXXI* (1931): 394.

<sup>78</sup> Покрај овие наоди, присутни се и елементи од архитектонска пластика, бази и капители на столбови, коишто во дворот на манастирот биле донесени од просторот на селото Зрзе, види Хаџи-Василевиќ, *Прилеп*, 121-122.; Вулиќ, “Антички споменици,” 391-394.; Јован Ф. Трифуноски, *Битољско-прилепска котлина. Антропогеографска проучавања* (Београд: Српска академија на наука и уметности, 1998), 376.; Загорка Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе со црквите Преображение и Свети Никола,” in *Споменици на средновековната и поновата историја на Македонија*, Том. 4, edited by В. Мошин (Скопје: Институт за истражување на старословенската култура – Прилеп, 1981), 408.; Бабиќ и Китаноски, *Зрзе*, 300.; Монументалните димензии на дел од архитектонските елементи говорат за постоењето на монументални градби од јавен карактер, кои биле подигнати во периодот од 1 до 3 век н.е.

формирана дијецезата Македонија Втора.<sup>79</sup> Во рамките на новата дијецеза припаднала скоро целата територија на Р Македонија, а за нејзин административен центар бил назначен градот Стоби.<sup>80</sup> Најзначајните патни правци кои ги поврзувале западните области на дијецезата со новиот административен центар минувале токму низ северните делови на Пелагонија. Нивната одбрана била организирана со систем на утврдувања поставени на стратешките точки и планинските превои по кои се движеле патиштата.<sup>81</sup> Новите прилики претставувале силен импулс за развитокот на урбанизацијата на неименуваната населба која го зафаќала просторот на денешниот манастир и неговата непосредна околина, а која во овој период добила улога на регионален сакрален центар.<sup>82</sup>

Постоењето на организирани христијански богослужби е посведочено со ранохристијанската базилика, оддалечена педесетина метри северно од манастирот Св. Преображение.<sup>83</sup> Базиликата била подигната во периодот од крајот на 4 и почетокот на 5 век, по прогласувањето на христијанството за официјална религија со едиктот на Теодосиј I (379-395) од 380 година.<sup>84</sup> Сепак, корените на христијанството во зрзевскиот микрорегион се уште подлабоки за што сведочи засводената гробница инкорпорирана

---

<sup>79</sup> За административната организација на територијата на Македонија во 4 и 5 век, види Митко Б. Панов, “Административната промени во Македонија во IV-VI век: нови датирања,” in *Историја, историографија и настава по историја*, edited by Билјана Ристовска-Јосифовска (Скопје: Сојуз на историчарите на Р Македонија, 2007), 115-127.; Carolyn S. Snivley, “Macedonia in Late Antiquity,” in *A Companion to Ancient Macedonia*, Edited by J. Roisman & I. Worthington (Chichester: Blackwell Publishing, 2010), 546-550.

<sup>80</sup> За значењето на Стоби како административен центар на провинцијата Македонија Втора, види Виктор Лилчиќ, “Македонија во доцната антика (археологија)” in *Македонија. Милениумски факти*, Vol. 2, Edited by Паско Кузман, (Скопје: Медија Принт Македонија & Универзитет Евро Балкан), 968-969.

<sup>81</sup> Одбрамбениот систем на патните правци кои воде низ регионот на Горна Пелагонија се базирал врз заштитата на планинските превои, од кои најзначајна улога имале премините Барбарас, Клетовник (помеѓу Десово и Браилово) и помалиот премин над селото Гостиражни, види Лилчиќ, “Македонија во доцната антика,” 986.

<sup>82</sup> За доцноантичкото утврдување кое се наоѓало на локацијата на манастирот Св. Преображение, како и за блиските тврдини над селата Браилово и Стровја, види Виктор Лилчиќ и Каролина Спасеска, “Неколку доцноантички градишта во Пелагонија,” *Macedoniae Acta Archeologica* 13 (1992): 227-244, 234-237, 240.

<sup>83</sup> Остатоците од ранохристијанската базилика биле констатирани од Бошко Бабиќ, “Прилог за евиденцијата на средновековните црквени споменици во прилепскиот крај,” *Стремеж* 2 (1964): 57.; Бабиќ и Китаноски, *Зрзе*, 300.;

<sup>84</sup> За политиката на Теодосиј I на ширењето на христијанството во Римската Имерија, со особен осврт на областите во Македонија, види Драган Зајковски, *Христијанството во Македонија од 313 до 700 година: Векови на консолидација, етаблирање и консолидирање – второ дополнето издание* (Скопје: Д. Зајковски, 2014), 73-77, пристапено на 17.06.2018. [https://christianitymacedonia.weebly.com/uploads/3/9/4/3/39437473/dragan\\_zajkovski\\_hristijanstvoto\\_vo\\_makedonija\\_od\\_313\\_do\\_700\\_godina.pdf](https://christianitymacedonia.weebly.com/uploads/3/9/4/3/39437473/dragan_zajkovski_hristijanstvoto_vo_makedonija_od_313_do_700_godina.pdf); За датацијата на најраната фаза од егзистенцијата на базиликата, види Бранислав Ристески, “Најраните манифестации на христијанството во регионите на Мариово и Северна Пелагонија,” *Нии и Византија IX* (2011): 204.

во градбата на базиликата.<sup>85</sup> Во засведената гробница бил погребан истакнат член на христијанската заедница или локален маченик, кој веројатно пострадал во прогоните од времето на царот Јулијан Апостат/Отстапник (361-363).<sup>86</sup>

Со турбулентните историски случувања во средината на 5 век, кои биле последица на хунските навлегувања во Империјата, зрзевската базилика претрпела сериозни оштетувања, а нејзината обнова се случила дури кон крајот на столетието.<sup>87</sup> Функционалноста на обновената градба била со краток век, а трагите на опустошување се евидентни веќе во последните децении на 6 век, што хронолошки соодветствува со словенските продори на Балканот.<sup>88</sup> Последната фаза од егзистенцијата на базиликата е поврзана со зародишот на монашкиот живот во објектите во бигорната карпа, кон крајот на 9 и почетокот на 10 век, што говори за опстојувањето на свеста за сакралноста на просторот и покрај неколку вековниот хијатус во користењето на црквата.<sup>89</sup>

Монашкиот живот во Зрзевскиот културен комплекс, во периодот од почетокот на 10 век до средината на 14 век, бил концентриран во објектите вкопани во стрмните

---

<sup>85</sup> Засведената гробница е структурно поврзана со фазата на градба од доцниот 4 век и првите децении на 5 век. Поради значајната позиција во склоп на базиликата, како и инсистирањето подоцнежните погребувања да се лоцираат што поблизу до гробницата, донесен е заклучок дека во неа почивал локален маченик, сп. Ристески, “Најраните манифестации“, 204-205, 210, црт. 1, сл.1, сл.2.; Бранислав Ристески, “Делото на свети Климент и монашката населба од доцниот IX и почетокот на X век до средината на XV век на локалитетот Свето Преображение кај селото Зрзе,“ во *Зборник на трудови од научниот собор: Милениумското зрачење на св. Климент Охридски, Скопје 29-29 октомври 2017 година*, Edited by Блаже Ристески (Скопје: МАНУ, 2018), 343-344.

<sup>86</sup> Настојувањето на царот Јулијан за реставрација на паганскиот карактер на Римската Империја и повторните прогони на христијаните преземени во краткото време на неговото владеење, сериозно го разлишале воспоставениот поредок во царството. За личноста, политиките и владеењето на Јулијан Апостат, иди Glen Warren Bowersock, *Julian the Apostate*, (Cambridge: Harvard University Press, 1978), passim.; Хагиографскиот текст за „Светите 15 Тивериополски маченици“, дело на охридскиот архиепископ Теофилакт (1055-1107), го поместува нивното мачеништво во времето на прогоните од Јулијан Апостат. Иако историската точност на текстот треба прифати со голема доза на резерва, тој говори дека во традицијата се сочувал споменот за прогоните на христијаните во Македонија кои се случувале во времето на Јулијан, види: Св. Теофилакт Охридски, “Житие на Св. 15 Тивериополски маченици”, Проект Растко – Македонија, пристапено на 18.11.2018. [http://www.rastko.rs/rastko/delo/11723?fbclid=IwAR3kmBvD2dEBZF\\_om8IQdocANPJZ5Xbr91vKpGVqNoppgZJZSkTjwHTLjc](http://www.rastko.rs/rastko/delo/11723?fbclid=IwAR3kmBvD2dEBZF_om8IQdocANPJZ5Xbr91vKpGVqNoppgZJZSkTjwHTLjc).

<sup>87</sup> Средината на 5 век ја одбележале продорите на Хуните, при чии крстосувања по Балканот настрадале градовите Сирмиум, Наисус, Сингидунум, меѓу другото, оставајќи ги и пределите на Македонија целосно уништени, види Георги Острогорски, *Историја на Византија* (Скопје: Наша Книга, 1992), 78-79.

<sup>88</sup> Словенските навлегувања од ограбувачки карактер во средишните области на Баланот, според известувањето на Прокопиј, започнале во средината на 6 век. Веќе околу 618 година тие го опсадиле Солун, а по неполна деценија, во 626 година, заедно со аварските одреди се појавиле под ѕидините на Цариград. За историските извори кои ги опишуваат словенските навлегувања на Балканот, види *Византиски извори за историју народа Југославије*, Vol. 1, Edited by Г. Острогорски (Београд: Научна књига, 1955), 44-53, 103-243.

<sup>89</sup> Градежните зафати врз базиликата во 9 и 10 век се дефинирани како последна етапа од нејзиното користење, а се поврзувани со зародишот на монашкиот живот во објектите од бигорната карпа, сп. Ристески, “Делото,” 345.

падини на бигорната карпа. Со археолошките истражувања на овој простор се констатирани три фази од развојот на монашката населба, кои меѓусебно се разликуваат според просторната организација, градежните техники и релацијата со содржините од горното плато на карпата.<sup>90</sup> Се чини дека бројните историски превирања кои се одвивале во текот на овој долг период не го поматиле мирниот тек на духовниот живот на зрзевските монаси. Изненадува тоа што историските извори од овој период не го споменуваат името на селото Зрзе, иако ги среќаваме топонимите на околните места.

Единствени документи кои фрлаат извесна светлина врз одвивањето на монашкиот живот пред средината на 14 век, се грамотите на скопскиот манастир Св. Георги Горг.<sup>91</sup> Значаен документ за Поречието во средниот век претставува грамотата издадена во третата четвртина на 13 век, со која бугарскиот владетел Константин Тих (1257-1277) на манастирот Св. Георги Горг му ги потврдил имотите кои се простирале на пошироката територија од Македонија.<sup>92</sup> Меѓу бројните имоти на скопскиот манастир, наведени се и селата Брод (со метохот Богородица Епискепис), Сланско и Барбарас, кои се наоѓаат во областа Порече.<sup>93</sup> Наведените села ги задржале имињата до денес, но во истиот член се споменува и селото Крупа Власи со метохот Св. Спас, за кое е нагласено дека се наоѓале во прилепската област.<sup>94</sup> Воедно, документот наведува дека оваа одредба претставува потврда на правата над наведените села кои на скопскиот манастир му ги доделил првиот ктитор – византискиот василевс Роман III

---

<sup>90</sup> При археолошките истражувања на објектите во бигорната карпа дефинирани се три етапи во нивното користење. Најстарата хронолошки е поместена во периодот од крајот на 9 или почетокот на 10 век, до првите децении на 12 век. Втората етапа се одвивала од првите децении на 12 век до средината на 14 век, а последната од средината на 14 до крајот на 15 век, види Ристески, “Делото,” 346-350.; Но, анализите на фрескоживописот од објектите укажуваат дека тој бил создаден во првите децении на 17 век, според што може да се заклучи дел сакралните објекти и дел од монашките ќелии во бигорната карпа останале во функција и во следните столетја, види Aleksandar Vasilevski, “Analyzes of the Fragments from the Fresco Painting of the Cave Church in the Cultural Complex Zrze and their Dating,” *Balkanoslavica* 46 (2016): 43-52. За анализите на живописот во објектите од бигорната карпа, види поглавје V.4.1 и V.4.2.

<sup>91</sup> Текстот на грамотите на манастирот Св. Георги Горг е публикуван, со научен коментар од историска и лингвистичка перспектива, во: “Грамотите на манастирот Св. Георги-Горг Скопски” in *Документи за средновековната и поновата историја на Македонија*, Vol. 1, Edited by В. Мошин (Скопје: Архив на Македонија, 1975), 97-250.

<sup>92</sup> За лексичките особености и историското значење на грамотите на манастирот Св. Георги-Горг, нивната датација и проблематиката околу автентичноста, види Владимир Мошин, “Грамотите на манастирот Свети Георги-Горг”, in *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, Vol. 1, Edited by В. Мошин (Скопје: Архив на Македонија, 1975), 97-180.

<sup>93</sup> Сп. К. Илиевска, В. Мошин и Л. Славева, “Грамотите на манастирот Св. Георги-Горг Скопски. Текстови,” in *Документи за средновековната и поновата историја на Македонија*, Vol. 1, Edited by Владимир Мошин (Скопје: Архив на Македонија, 1975), 181-247, 190.

<sup>94</sup> Текстот од грамотата царот Константин Тих гласи: „i vq prilypskoi wblasti selo kr\pa vlasol, i vq nem metoh spasx, darovanole romanomx caremq, sq nivilem, sq mlinol, sq zabylof, sx lyovi\i, sx zimovi\i, sq planinami i sq vsymi pravinami i pry/dezakon nolimi“, види Илиевска, Мошин и Славева, “Грамотите,” 190.

Аргир (1028-1034). Со оглед на географската положба на наведените села, извесно е дека топонимот Крупа Власи (kr\pa vlasol), се однесува на денешното село Крапа, кое е оддалечено само 5 км од манастирот Зрзе. Користењето на називот Св. Спас за Зрзевскиот манастир, како во историските документи така и во локалната традиција, не наведува на претпоставката дека метохот кој се споменува во грамотата треба да го идентификуваме со манастирот Зрзе.<sup>95</sup> Археолошките потврди за активниот монашки живот, кој во периодот од 9 до 14 век се одвивал во објектите во бигорната карпа, претставуваат уште еден аргумент за ваквата идентификација.

Со територијалната експанзија на Српската Држава во времето на владеењето на кралот Милутин (1282-1321), областа Порече потпаднала под српска власт, а зрзевскиот манастир се нашол на самата гранична линија со Византија.<sup>96</sup> По освојувањето на новите територии, Милутин со грамота, издадена околу 1300 година, ги потврдил правата на скопскиот манастир Св. Георги Горг, повторно потврдувајќи ја управата над селото Крапа и метохот Св. Спас.<sup>97</sup>

Регионот на Горна Пелагонија, заедно со Прилеп како нејзин административен центар, биле вклучени во границите на средновековна Србија во 1334 година, со воената кампања на кралот Стефан Душан (1331-1355), насочена кон освојување на јужните области на Македонија.<sup>98</sup> Со промената на територијалната распределба во корист на Србија Порече го изгубило статусот на погранична зона, а во новонастанатите услови манастирот Св. Георги Горг ја изгубил значајната улога, која

---

<sup>95</sup> Споменувањето на метохот Св. Спас заедно со селото Крупа Власи е невообичаено, бидејќи во Крапа до почетокот на 20 век постоеле три цркви, но ниту една од нив не ја носела посветата на Христовото Вознесение. При неговата посета на селото Крапа во 1900 година, Хаџи Васиљевиќ забележал дека селските цркви се посветени на Св. Никола, Св. Богородица и Св. Илија, сп. Хаџи-Васиљевиќ, *Прилеп*, 128-129.; Во натписот од западната припрага на манастирскиот католикон, кој датира од 1368/9 година, црквата е именувана како „Спасова црква“, види поглавје IV.2.; Свети Спас е единствениот назив кој се користи за Зрзевскиот манастир и во турската пописна документација од 15 и 16 век, сп. Расолкоска-Николовска, „Историјатот,“ 79-82.; Расолкоска-Николовска, „Манастирот Зрзе“, 422-425.

<sup>96</sup> За освојувањето на Порече од страна на Милутин, види Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских* (Београд: Српска књижевна задруга, 1935), 86, 113-114.

<sup>97</sup> Во одредбата од грамотата на Милутин наведено е дека селото Крупа Власи и метохот припаѓаат во Поречката област. Промената во територијалната припадност од прилепската во поречката област, се должи на неговото освојување со кампањата во Порече, додека Пелагонија и натаму останала под византиска власт, види Мошин, „Грамотите на манастирот,“ 190, заб. 53.

<sup>98</sup> За освојувачката политика на Душан во јужните области на Македонија, види Душко Кораћ, „Света Гора под српском влашћу (1345-1371),“ *ЗРВИ* 31 (1992): 9-199.; Божидар Ферјанчиќ и Сима Ћирковиќ, *Стефан Душан, краљ и цар 1331-1355* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005), *passim*.; Михајло Диниќ, „За хронологију Душанових освајања византиских градова,“ *ЗРВИ* 4 (1956): 7.; Георгије Острогорски, „Душан и негова властела у борби против Византије,“ in *Зборник у част шесте стогодишњице Душановог законика*, edited by Н. Радојчиќ (Београд: САНУ, 1951), 79-86.; Божидар Ферјанчиќ, „Византија према српском царству,“ *Глас САНУ, Одељење историјских наука* 10 (1998) 155-171.

ја имал во спроведувањето на политиките на Милутин, поради што започнал да ги губи своите имоти.<sup>99</sup> Веројатно, во овој период и Зрзевскиот манастир го изгубил статусот на метох негов метох и започнал да функционира независно.

## 2. Пишаните извори за манастирот Зрзе од неговото основање до средината на 15 век

Историските случувања во Зрзевскиот културен комплекс со значително поголема сигурност може да се проследат од периодот по изградбата на манастирскиот католикон врз горното плато на бигорната карпа. Примарен извор за историските прилики претставуваат натписите и записите од ѕидовите на манастирската црква, кои нудат значајни информации за уметничката и книжевната продукција во манастирот, но и за општиот политички и социјален контекст на пошироката територија на Македонија.

Најзначајните податоци за основањето и првите децении од егзистирањето на манастирската црква се содржани во опширниот натпис испишан на јужната фасада, над влезот во црквата Св. Преображение. Како резултат на неповолните атмосферски влијанија натписот е речиси целосно избледен, а неговата содржина ни е позната благодарение на вниманието кое го предизвикало во научната јавност уште во средината на 19 век, од кога што датираат најстарите преписи.<sup>100</sup> Неговата содржина гласи:

izvolE(ni)Em g<ospod>a i b<og>a i sp<a>sa na[e<go> l<so>V<sa> h<rist>a i twgo  
sv[ytago pryobra/e]] i] po m<i>l<os>ti pry;<is>tie b<o>gom<a>t<e>re sqzida se

<sup>99</sup> За улогата во спроведувањето на политиката на Милутин и губењето на имотите, види Мошин, “Грамотите на манастирот,” 167-177.

<sup>100</sup> Целосен транскрипт на натписот направиле: Stjepan Verković, “Starine Makedonske,” in *Arkiv za povjestnicu jugoslavensku*, knj. 4, Edited by Ivan Kukuljević Sakcinski (Zagreb: Tiskom dra. Ljudevita Gaja, 1857), 169-170; Јанко Шафарик, “Граѓа за стару историо србску,” *Гласникъ друштва србске словесности* VI (1854), 179-189, 186-189; Љубомир Стојановиќ, *Стари српски записи и натписи*. Књ. I, (Београд: САНУ & Народна библиотека Србије&Матица Српска, 1982), 63, зап. 200.; Загорка Расолкоска-Николовска, “Историјатот на манастирот Зрзе низ натписите и записите од XIV до XIX век,” *Зборник на археолошкиот музеј IV-V* (1966): 88-89, натпис 4.; Натписот делумно го коментирале Хаџи-Василевиќ, *Прилеп*, 117-118; Ѓордан Иванов, *Български старини изъ Македония* edited by Б. Ангелов и Д. Ангелов (София: БАН & Наука и изкуство, 1971), 71.; Во превод е публикуван кај: Љубен Лапе, *Одбрани текстови за историјата на Македонскиот народ* (Скопје: Просветно дело, 1959), 146-147; Војислав Ј. Ѓуриќ, “Радионица митрополита Јована,” *Зограф* 3 (1969): 18-33; Петар Миљковиќ-Пепек, “О сликарима митрополиту Јовану и јеромонаху Макарију,” in *Моравска школа и њено доба (Научни скуп у Ресави 1968)*, edited by В. Ј. Ѓуриќ (Београд: Филозофски факултет, 1972), 239-248; Радмила Угринова-Скаловска (ed.), *Записи и летописи* (Скопје: Македонска книга, 1975), 46-47.; Транскрипција и цртеж кај: Загорка Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 408-409, натпис 5.; Гојко Суботиќ, *Охридска сликарска школа XV века* (Београд & Охрид: Филозофски факултет & Завод за заштита на спомениците и Народен музеј Охрид, 1980), 44-45, црт. 20;

s<ve>tqI i b<o>/<es>tv<e>ni hram s / (Qi) vq d<q>ni blago;qstivago i h<rist>wl}bivago samodrq/avnago vseE srqbskie zemle i pomwr} i podUnav} c<a>ra stef(an)(a tr)Udom i podv(ig)om / rab<a> bo/le mwnaha germana. minUv[i /e g<os>podstvwmq blago;qstivQh tyhq go<s>pwd%q& hristianqskih c<a>ra stef(an)a i s<i>na ego c<a>ra Uro[a \* (pr)yE gospwds<t>vo / seE zemle blagoverni kral vlqkq[inq i sin Ego kral marko vq d<q>ni /e ih wbqdrq/ahU sqJe s<ve>toe mysto wt<e>;qstvo svoe s<ve>topo;iv[i (pr)yws<ve>{eni / i mi(tr)opwlit kVr jwan zwgrafq \* i bratq ego Eromwnahq makarJe zografq vnUci s<ve>togo ktitwra mwnaha germana \* po (pr)y[qstvi} / /e i tyh go<s>pwdaq na;etq go<s>pwdovati veliki amira palzitq \* i sQe mysto na;et razarati se i wpUstyvati \* za nE ne bife Jci tizi / ktitwti wkrqml]<ti> mysto s<vet>ie \* nq b<lagos>lovi[e i dadw[e s<vet>i} wbitylq ba{inU svo} ne po nU/di ili po nevwli nq svoi<m> hoty(ni)em / kwnstantinU kmetU svomu i nEgovym dytcamq \* i konstantinq i s<Q>nwvi ego J Jakov i kalw]n i dmitrq pota[a}e se i w / bnovi[e i wkrypife da imqE vq bafinU \* i ktw kE razori ili inako U;initq da e prokletq wt g<ospod>a sp<a>sa (na)Jegw / I<S>V<sa> h<rist>a i wt pr<e>;<is>tie b<o>gom<ate>re i wt <vs>il s<ve>t<i>hq wcq nkeiskihq \* i wt s<ve>topo;iv[ihq ktitorq i wt vsyh s<ve>tihq aminq (црт.1).<sup>101</sup>

Иако структурата според кој е конципирана содржината на зрзевскиот натпис наликува на вообичаената формула за вообличувањето на ктиторските натписи, примарната цел за неговото испишување на био забележувањето на имињата на киторите, туку има карактер на документ кој ги формализира имотно-правниот статус на манастирот. Врз основа на начинот на кој се соопштени настаните, содржината на натписот може да се подели на два дела. Воведниот дел ги содржи податоците за подигањето на манастирската црква и управата во времето на Волкашин и Марко, а во вториот се образложени околностите за неговото предавањето под управа на новите ктитори. Прегледот на историјата на манастирскиот католикон започнува со изградбата на црквата во времето царот Стефан (Душан), титулиран како „самодржец на сите Српски земји, Поморавјето и Подунавјето“. Како ктитор на црквата именуван е монахот Герман, но отсуството на неговото световно име оневозможува да биде поврзан со конкретна историска личност. Иако недостигаат податоци кои би го расветлиле социјалниот статус на Герман, неговата улога како ктитор на зрзевскиот католикон била доволен аргумент постарите истражувачи да го сврстат меѓу претставниците на

<sup>101</sup> Фреско-натписите се транскрибирани во согласност со следните правила: во прекршени загради < > се поставени буквите и зборовите испуштени во пишувањето; во мали загради ( ) се ставени разрешените лигатури; а во големи загради [ ] буквите и зборовите кои биле испишани, но секундарно се уништени, со коса црта / се означени новите редови во текстот. За приложената транскрипција се искористени цртежите публикувани кај Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” натпис бр. 5 и Суботић, *Охридска*, 44-45, црт. 20.



Душановата властела во Македонија.<sup>102</sup> Во недостаток на историски податоци се чини дека за социјалниот статус и економската моќ на Герман најдобро говори карактерот на градбата која ја подигнал. Германовата црква се одликувала со скромни димензии, симплифицирани архитектонски форми и целосно отсуство на декоративност во изведбата, со што значително отстапува од задужбините на претставниците на високата цивилна и воена аристократија во Византија и средновековна Србија.<sup>103</sup> Ваквите решенија не наметнувале големи финансиски трошоци, а за нивната изведба биле ангажирани локални градители. Скромноста на градбата укажува дека доколку нејзиниот ктитор имал статус на властелин, припаѓал на понискиот слој на благородници во законските акти именувани како „властелинчиќи“.<sup>104</sup>

Покрај неизвесноста за социјалниот статус на ктиторот, доза на недореченост содржат и податоците за временските рамки на подигањето на првобитната црква. Имајќи го предвид наведувањето на царската титула на Душан нејзината изградба е датирана во периодот помеѓу годините 1346 и 1355, односно од земањето на царската титула до неговата смрт.<sup>105</sup> Сепак, целосната формула на титулацијата во зрзевскиот натпис, кој го именува Душан како „самодржец на Српските Земји, Поморавјето и Подунавјето“, без да ги наведе новоосвоените византиски територии – „Грчките Земји“, не одговара на неговото титулирање во времето на Царството.<sup>106</sup> Погрешната

---

<sup>102</sup> Тезата дека монахот Герман бил припадник на военото благородништво кој со своите војнички заслуги го стекнал Зрзе како своја баштина, ја пласирал Ђурић, „Радионица,“ 21; Претпоставката е прифатена и од помладите истражувачи, сп. Расолкоска-Николовска, „Историјатот,“ 78.; Расолкоска-Николовска, „Манастирот Зрзе,“ 408.; Тодић, „Богослужење,“ 211.

<sup>103</sup> Иван М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића* (Београд: Филозофски факултет & Просвета, 1994), 27-25, 87-125.

<sup>104</sup> Според одредбите во Душановиот законик евидентно е постоењето на јасно дефинирана поделба помеѓу повисокиот и понискиот слој на благородништвото во Душановата држава, при што се користат називите „властелин“ и „властелинчиќ“. Клучен критериум во определувањето на нивниот статус била економска положба, што може да се забележи и од самиот карактер на казните кои им се припишувани. За властелата во Душановата држава, види Константин Јиричек, *Историја Срба*, Књ. II, (Београд: Змај, 1990), 58-61.; Прописаните казни за меѓусебните спорови на припадниците од различен слој на властелата, види Стојан Новаковић (ed.), *Законик Стефана Душана*, (Београд, 1870), 12-13, 52-53.; Sima M. Ćirković (ed.), *Srednjevekovna srpska država. Izbrani izvori* (Zagreb: Školska kniga, 1959), 28-31.

<sup>105</sup> Споменувањето на царската титула на Душан била примарен фактор при датирањето на градбата на манастирската црква да биде поместено во периодот помеѓу 1346 и 1355 година, сп. Војислав Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије* (Београд: Научно дело, 1961), 37.; Ђурић, „Радионица,“ 18.; Расолкоска-Николовска, „Историјатот,“ 77-78.; Расолкоска-Николовска, „Манастирот Зрзе,“ 408.

<sup>106</sup> Во обидот да се уточни хронологијата на изградбата на манастирската црква Суботиќ го изнел ставот дека титулата на Душан има „форма карактеристична за времето на царувањето – и тоа за периодот пред освојувањето на големите грчки области на југ“, сметајќи дека ваквата титулација била користена во периодот од 1346 до 1348 година, сп. Суботиќ, *Охридска*, 46. Оваа теза нема поткрепа во историските извори, ниту пак во натписите кои ги следат портретите на кралот Душан во монументалното сликарство. Вклучувањето на „Грчките Земји“, во неговото титулирање се јавува уште од 1343 година, а на промената на титулата на Душан и претходело политичкото разидување со Јован Кантакузин, по што бил склучен сојуз со царицата Ана Савојска и бил постигнат договор за брак помеѓу Урош и нејзината ќерка, види Динић, „За хронологију,“ 9-10.; Бранислав Тодић, „Натпис уз Јована Оливера у наосу

формула на душановата титула во зрзевскиот натпис може да се објасни со претпоставката дека при составувањето натписот од јужната фасада бил консултиран документ кој датирал од периодот пред 1343 година.<sup>107</sup> Ваквите недоследности во голема мера ја проблематизираат безусловната датација на изградбата во периодот од 1346 до 1355 година. Поради тоа за ктиторскиот залог на монахот Герман треба да се постават пошироки хронолошки рамки, т.е. од потпаѓањето на Прилеп под српска власт во 1334 година до смртта на Душан во 1355 година.

Произволноста на изнесувањето на историските настани се провлекува и во натамошната содржина на натписот од јужната фасада. Со историските факти не се поклопува ниту наводот дека по смртта на Душан и неговиот син Урош, власта преминала во рацете на кралевите Волкашин и Марко.<sup>108</sup> Произволноста при изнесувањето на историските настани може да се оправда со тоа што примарна причина за нивното наведување е тоа што тие претставуваат хронолошки репер за периодот кога со манастирот уравувале браќата митрополит Јован Зограф и јеромонахот Макариј Зограф, а не обид за бележење на историските случувања. Врз основа на ваквите податоци периодот на намесништвото на браќата Јован и Макариј хронолошки може да се смести во периодот од земањето на кралската титула на Волкашин во 1365 година до погибелта на Марко кај Ровине во 1395 година.<sup>109</sup>

Трагичната смрт на Марко значела воспоставување на директна османлиска управа врз териториите кои биле под негово владеење. Султанот Бајезид I Јилдерим (1389-1402), започнал со низа реформи во новоосвоените територии, што подразбирало воспоставување на нов државен апарат и наметнување на тимаро-спахискиот систем

---

Леснова (прилог хронологију лесновских фресака),” *ЗРВИ* 38 (1999-2000): 376-378; Срѓан Пириватриќ, “Улазак Стефана Душана у царство,” *ЗРВИ* 44/2 (2007): 381-409.; Измените во титулацијата може да се проследат и во хрисовулите на манастирот Трескавец. Во Првата грамота (1334-1335) Душан ја носи титулата „крал на сите Српски и Поморски земји“, а веќе во Втората грамота (1343-1344) е назначен како „крал и самодржец на Србите, Поморјето, Грците и Бугарите“, сп. Лидија Славева и Владимир Мошин, “Првата грамота на Стефан Душан за манастирот Трескавец од 1 септември 1334 до 31 август 1335 година,” in *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, Vol. 4, Edited by V. Мошин (Скопје: Институт за истражување на старословенската култура – Прилеп, 1981), 70.

<sup>107</sup> Можноста дека при составувањето на натписот од јужната фасада бил искористен постар документ ја истакнува: Суботиќ, *Охридска*, 46.

<sup>108</sup> Кралот Волкашин владеел како совладетел на царот Урош, којшто починал неколку месеци по Марицката битка во која загинале Волкашин и Углеша, види Раде Михаљчиќ, *Крај српског царства* (Београд: Српска књижевна задруга, 1975), 162-163.

<sup>109</sup> За политичките услови во времето на владеењето на Волкашин и Марко, види Лазар Мирковиќ, “Мрњавчевиќи,” *Старинар* 3 (1925), 11-41; Христо Матанов, *Југозападните български земи през XIV век* (София: Наука и изкуство, 1986), 75-114; Коста Аџиевски, *Пелагонија во средниот век* (Скопје: Институт за национална историја, 1994, 207-268; За општите состојби во државите на Марко и браќата Дејановци, види Владимир Г. Алексиќ, *Наследници Мрњавчевиќа и територије под нивновом влашћу од 1371 до 1395 године* (Докторска дисертација, Универзитет у Београду, 2012), 101-586.; Михаљчиќ, *Крај српског царства*, 164-184.

како основен столб на османлискиот феудализам, промени кои имале силно влијание врз сите сегменти од општествениот живот.<sup>110</sup> Од натписот на јужната фасада дознаваме дека токму во времето на Бајезид манастирот започнал да се „разорува и запустува“ бидејќи ктиторите не биле доволно силни за да се грижат за светото место. Натписот ги премолчува причините за немоќта на браќата Јован и Макариј да ја одржуваат семејната задужбина, но не е тешко да се претпостави дека тие се наоѓале во тектонските поместувања на политичкиот и социјалниот живот со воспоставувањето на новата власт.<sup>111</sup> Финансиската моќ и општественото влијание на старите ктитори, особено на митрополитот Јован како припадник на високиот клир, несомнено потекнувала од подршката од дворот на Марко во Прилеп.<sup>112</sup> Тешката положба во којашто се нашол манастирот говори дека тој не поседувал поголеми имоти, што било предуслов за неговата самоодржливост.<sup>113</sup> Во недостаток на финансиски средства митрополитот Јован и јеромонахот Макариј биле принудени да го отстапат манастирот на новите ктитори, селскиот кмет Константин. По преземањето на управата Константин и неговите синови Димитар, Калојан и Јаков го обновиле манастирот, што следувало како обврска со добивањето на ктиторското право. Историските документи од 15 век укажуваат дека потомците на Константин управувале со манастирот сè до последната четвртина на столетието.<sup>114</sup>

Иако натписот изобилува со историски податоци, ниту еден од опишаните настани не е хронолошки прецизно определен преку наведување на годината на неговото случување. Отсуството на конкретен датум со кој хронолошки би било детерминирано создавањето на натписот ги навело постарите истражувачи да го датираат неговото создавање околу 1400 година, притоа базирајќи се врз

---

<sup>110</sup> За османлиското освојување на Македонија и новонастанатите политички и социјални прилики, види: Александар Стојановски, *Градовите во Македонија од крајот на XIV до XVII век* (Скопје: Институт за национална историја, 1981), 5-32.; Александар Стојановски, *Македонија во турското средновековие* (Скопје: Култура, 1989), 63-77.; Branislav Đurđev, Bogo Grafenauer & Jorgo Tadić (eds.), *Historija naroda Jugoslavije II* (Zagreb: Školska knjiga, 1959), 50-66.

<sup>111</sup> Најзначајна измена на социјалната и економската структура во новоосвоените територии претставувало воведувањето на тимаро-спахискиот систем, врз кој почивала воената сила на Империјата во 15 и 16 век. За воспоставувањето на тимаро-спахискиот систем како елемент на османлискиот експанзионизам, сп. Halil Inalcik, “Ottoman Methods of Conquest,” *Studia Islamica* 2 (1954): 112-122.

<sup>112</sup> Блиските врски на митрополитот Јован со кралскиот двор на Марко ги истакнува: Цветан Грозданов, “Митрополит Јован Зограф и епископ Григориј – Архијереи на епрахијата на Пелагонија и Прилеп,” *ЗСУММ* 5 (2006): 74.

<sup>113</sup> Имајќи ја во предвид толерантната политика на османлиските власти кон манастирите во новоосвоените територии со сигурност би можеле да ја исклучиме можноста за конфискација на манастирските имоти, види Александар Фотић, “Светогорски метоси у доба прве турске власти 1383-1403. Питање опште конфискације,” *ЗРВИ* 37 (1998): 213-219 (со литература).

<sup>114</sup> Види поглавје IV.3.

споменувањето на владеењето на султанот Бајезид I.<sup>115</sup> Сепак, врз основа на продлабочените анализи на содржината, лингвистичките и морфолошките особености на натписот, неговата хронологијата на неговото создавање аргументирано е поместена околу 1421 година, а како негов автор е посочен јеромонахот Макариј Зограф.<sup>116</sup> Според начинот на изнесување на случувањата евидентно е дека процесот на економско опаѓање и запустање на манастирот траел подолг времески период. По поразот на Бајезид кај Анкара започнале династички борби кои сериозно се одразиле на социо-политичките услови во Империјата.<sup>117</sup> Турбулентните случувања биле завршени со доаѓањето на власт на Мурат 2 (1421-1444 / 1446-1451), по што се створиле услови за уредување на државниот поредок, но и за продолжување со територијалната експанзија.<sup>118</sup> Стабилизацијата на политичките услови несомнено имале значајна улога во административното уредување на имотно-правните односи над зрзевскиот манастир.

Иако натписот од јужната фасада претставува најкомплетен извор за историјата на Зрзевскиот манастир, најстарите пишани податоци за сликаната програма на манастирската црква ги донесува натписот испишан над влезот во некогашната западна припрата:

† vq lyto : 6 : tisN{no : io : 8 stotno i ó : i 7 : popisa / se cqr<k>va : sp<a>s<o>va p(ry)dne : za  
: i : perper : i s t<r>Udom : i s otkLU<po>m / h(aik)ovyh : sinov : pribila : (i pr)(ee)zdu : i matere

<sup>115</sup> Датацијата околу 1400 година била предложена од: Стојановиќ, *Стари натписи*, 63, натпис бр. 200.; Оваа година како датум на настанување на натписот ја прифатиле поголемиот дел од помладите истражувачи: Ѓурић, *Иконе*, 37.; Војислав Ј. Ѓурић, “Радионица,” 18; Војислав Ј. Ѓурић, *Византиске фреске у Југославији*, (Београд: Југославија, 1975), 84; Миљковић-Пепек, “О сликарима,” 242; Расолкоска-Николовска, “Историјатот,” 79; Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 408-409, заб. 39а.

<sup>116</sup> Врз основа на продлабочената анализа на содржината на натписот, Г. Суботиќ истакнал дека во зрзевскиот натпис владеењето на Бајезид не е споменато како хронолошки репер за преземањето на управата од Константин, туку единствено за временски да се определи запуставањето на манастирот. Идентичните лингвистички карактеристики; сличностите во испишувањето на буквите и користењето на лигатурите во трите натписи сугерира дека биле испишани од истиот автор, јеромонахот Макариј, кој го оставил својот потпис на иконата Богородица Пелагонитиса, види Суботиќ, *Охридска*, 44-45.

<sup>117</sup> Битката кај Анкара завршила со катастрофален пораз на османлиските војски, а Бајезид паднал во робство по што проследил долг период на граѓански војни меѓу тројцата престолонаследници. Подобен опис на битката кај Анкара и комплексната политичка ситуација во текот на граѓанските војни кај: Hammer, *Historija 1*, 95-122.; Halil Inaldžik, *Osmansko carstvo. Klasično doba* (Beograd: Utopija, 2003), 27-30.; John Fine, *Late Medieval Balkans. A Critical Survey from the Late Twelfth Century to the Ottoman Conquest* (University of Michigan Press, 1990), 499-522.

<sup>118</sup> Првиот дел од владеењето на Мурат II е одбележано со бројни воени кампањи за утврдување на османлиските позиции на Балканот, меѓу кои се издвојува неговата победа во битката кај Варна на 11 ноември 1444 година. По неполни две години по неговата абдикација, во 1446 година тој повторно бил вратен на престолот и продолжил со блескавите воени успеси, кои траеле се до неговата смрт во 1451 година. За владеењето на Мурат II, види Франц Бабингер, *Мехмед Освајач и негово доба* (Београд: Алгоритам, 2010), 7-60.; Hammer, *Historija 1*, 123-150.; Inaldžik, *Osmansko carstvo*, 30-34.

(ni)h : a zaL : / d<u>[u : blago(pr)estav[agose : haritonAl : a belq / Vqko ime : h(aik)o : poViv[ago : <v>o hr<a>mU spasovy : i / i tko (pr)oVitaete : recate vyVna emU pametq (црт.2).<sup>119</sup>

Ктиторскиот натпис од западниот ѕид во црквата претставува сублимат на повеќе значајни податоци за фрескоживописот од некогашната западна припрата. Покрај историските податоци во него се соопштени и интимните мотиви за ктиторскиот акт на браќата Прибил и Приезд и нивната неименувана мајка, кои за помен на душата на нивниот починат татко/сопруг – монахот Харитон со световно име Хајко, ја живописале „предната Спасова црква“. Сликаството настанало во 6877 = 1368/9 година, а за ангажманот на сликарите им биле исплатени 30 перпери. Од наведените податоци извесно е дека Хајко животот го завршил како монах во Зрзевскиот манастир, а, веројатно, бил погребан во манастирската црква.

Преку симултаното читање на податоците кои се содржани во натписот од 1368/9 и оној од јужната фасада, била изнесена претпоставката дека браќата митрополит Јован и јеромонах Макариј, пред нивното замонашување ги носеле имињата Прибил и Приезд.<sup>120</sup> Ваквата претпоставка била дополнително разработена со идентификувањето на Хајко/Харитон како син на монахот Герман, а врз основа на личните имиња како место на потекло на ктиторското семејство биле посочени „средишните или западните области на Српските земји“.<sup>121</sup> Сепак, во оваа хипотеза можат да се посочат бројни недоследности кои го проблематизираат идентификувањето Прибил и Приезд како световни имиња на браќата Јован и Макариј. Најзначаен аргумент против ваквото мислење е отсуството на Хајко/Харитон при наведувањето на генеологијата на браќата Јован и Макариј во натписот над јужната фасада, што е особено упадливо доколку се има предвид дека нивен татко и тој полагал наследно право на управата на манастирот.<sup>122</sup> Поголема се чини веројатноста дека

<sup>119</sup> Натписот прв го забележал Хаџи-Васиљевиќ, погрешно датирајќи го во 15 век, сп. Хаџи-Васиљевиќ, *Прилеп*, 116.; Конзерваторските зафати овозможиле точно да се прочита годината 1368/9, види Ќорнаков, “Манастирот,” 17.; Во слободен превод на српски јазик натписот го публикува Ѓурић, *Иконе*, 37.; Целосната содржина на натписот во превод на српски јазик кај Ѓурић, “Радионица,” 21; Комплетна транскрипција на натписот и цртеж кај Расолкоска-Николовска, “Историјатот,” 88.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” натпис 1.; Ивковић, “Живопис,” 67, сл. 16.

<sup>120</sup> Хипотезата за идентификување на Прибил и Приезд како световни имиња на митрополитот Јован и јеромонах Макариј ја пласирал: Ѓурић, *Иконе*, 37.; Ѓурић, “Радионица,” 21-22, заб. 15.; Ѓурић, *Византиске фреске*, 85.; Ваквата претпоставка е безусловно прифатена од помладите истражувачи, сп. Расолкоска-Николовска, “Историјатот,” 78.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 409.; Миљковиќ-Пепек, “О сликарима,” 240.; Ивковић, “Живопис,” 68.; Тодић, “Богослужење,” 211.

<sup>121</sup> За географското потекло на имињата Прибил и Приезд, види Ѓурић, “Радионица,” 21, заб. 15 (со литература).

<sup>122</sup> Отсуството на Хајко/Харитон од натписот на јужната фасада, З. Расолкоска-Николовска се обидела да го објасни со претпоставката дека неговото име било испишано во натписот на западниот ѕид на

Харитон не бил во крвно сродство со ктиторите на манастирот, а правото да биде погребан во манастирската црква било стекнато преку финансскиот допринос при изградбата на нартексот и/или со залогот на неговото семејство за изведбата на живописот. Во недостаток на археолошки сознанија,<sup>123</sup> за фунерарниот карактер на просторот сугерираат остатоците од еден краток натпис, испишан со бела боја врз сликаното цокле на северниот ѕид од некогашниот нартекс.<sup>124</sup> Содржината на тешко оштетениот запис на грчки јазик од постарите истражувачи била реконструирана врз база на претпоставки, додека текстот бил протолкуван како авторски потпис. Сепак, слабата сочуваност ги прави ирелевантни обидите за поврзување на натписот со конкретно сликарско име, а самиот карактер на натписот сугерира дека тој веројатно се однесувал на Хајко/Харитон или друг покојник погребан во нартексот на манастирската црква.<sup>125</sup>

Во децениите кои следеле по изградбата и живописувањето на западната припрата на манастирската црква не бележиме посериозни градителски и сликарски зафати во Зрзевскиот манастир, со исклучок на создавањето на иконата Христос Спас и Животодавец од 1393/4 година, која е припишана на миторполитот Јован Зограф.<sup>126</sup> Следните големи сликарски остварувања биле реализирани во рамките на обновата која ја презеле Константин и неговите синови. Со активностите преземени од новите ктитори била заокружена првобитната форма на иконостасот во црквата Св.

---

Германовата црква, а бил уништен со градежните активности во 17 век, сп. Расолкоска-Николовска, "Манастирот Зрзе," 417.

<sup>123</sup> Во рамките на конзерваторските испитувања на манастирската црква, спроведени во 1963 година, спроведени се и археолошки истражувања во нејзиниот ентериер. Резултатите од ископувањата делумно се публикувани од Корнаков, "Манастирот Зрзе," 15-18.; Од движните наоди пронајдени во рамките на истражувањата, постарите истражувачи единствено споменуваат бакарен крст - енколпион, кој прелиминарно е датиран во периодот пред 10 век, види Бабиќ, "Кон историјата," 62.

<sup>124</sup> Натписот испишан врз сликаното цокле на северниот ѕид од некогашната припрата на манастирскиот католикон бил откриен со конзерваторските работи на живописот во црквата, види Корнаков, „Манастирот Зрзе,“ 15-19.; Поради оштетувањата на поголем дел од натписот, неговата содржина од различни истражувачи е различно разрешена. В. Ј. Ѓуриќ го нуди читањето: „Δέσις τοῦ δοῦλου τοῦ Θεοῦ σου Δη...“, види Ѓуриќ, "Радионица," 22, заб. 21, и смета дека се работи за потпис на авторот на сликарството со име Димитриј – Δημήτρις.; Според З. Ивковиќ и З. Расолкоска-Николовска натписот гласи: „[ΜΝΗΣΤ]ΙΤΗ Κ[ΥΡ]ΙΕ ΤΗΝ ΨΥΧΗΝ Τ[Ι] (ΟΥ) Δ(ΟΥ)Λ(ΟΥ)Ι(ΟΥ) Δ...“, види: Ивковиќ, "Живопис," 80, сл.15.; Расолкоска-Николовска, "Манастирот Зрзе," 437, која името на сликарот го идентификува како Драгослав.

<sup>125</sup> Во доцновизантискиот период била вообичаена праксата за погребување во нартексот или припратите на поголем број лица, кои не секогаш имале статус на ктитори. Од многубројните примери на ваквата практика ќе ги издвоиме јужниот параклис на црквата Богородица и Христос Хора (Кахрие џамија) во Константинопол, види Paul A. Underwood, "Notes on the work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1955-1956," *DOP* 12 (1958): 271-276.; На територијата на Р Македонија ги бележиме гробот на Остоја Ранковиќ во нартексот на црквата Богородица Перивлепта во Охрид и бројните погребувања откриени со археолошките истражувања на надворешниот нартекс од католиконот на манастирот Трескавец, види Лилјана Кепеска, "Манастирскиот комплекс Трескавец," *Македонски археолошки информатор* 1 (2008): 322-323, сл.3, сл.4.

<sup>126</sup> За иконата Христос Спас и Животодавец, види поглавје V.1.2.a.

Преображение, а се насликала претставата на патронот над влезот во параклисот од бигорната карпа.<sup>127</sup>

Најзначаен историски документ за ктиторската активност на Константин претставуваат двата натписи од иконата Богородица Пелагонитиса, коишто содржат податоци не само за хронологијата на нејзиното создавање и авторството, туку и за ктиторот и припадниците на неговото потесно семејство. Натписот кој ја соопштува годината на создавањето на иконата 6930 = 1421/2 и молитвата на нејзиниот автор јеромонахот Макариј Зограф, е испишан со црвени букви врз златниот фон на иконата, во еден ред на горниот раб од ковчежецот:

≠ izvo(le)(nie)m<q> g<ospod>a (i b)<o>ga i sp<a>sa (n<a>[<a>g]o Is<o>V<sa>  
h<ri>s<t>a (i p) o m<i>l<o>sti (pr)<e>;<i>stqe b<o>gom<a>t<e>re. (pi)sa se si  
(pr)ysvyt(li) wbraz · v lyt<o> ZcMl 0 (pom)e(ni g)<ospod>i lerw<mo>naha kVr m(ak)(ar)la  
zwgrafa (црт.3).

На долниот раб од ковчежецот е испишан натпис во два реда во форма на молитва на ктиторот и членовите на неговото семејство. Покрај името на Константин, кое е запишано во идентична форма како и врз Чинот и во патронската ниша од параклисот, на иконата Богородица Пелагонитиса се наведени имињата на неговата сопруга Теодора, синовите Јаков, Калојан и Дмитар и ќерките Ана и Ела, како и брат му Богоја, кој умрел во заробеништво, и неговата ќерка Зоја:

≠ m<o>(le)(nie) r(ab)a b<o>/<ia> konst(an)t[In]a g}rgi:eva a vnUka [(ag)m(an)ova. (i  
p) o(dr)U/(ie) ego kVra Te%wdore&. i ;eda ego [kova i kalo](na) i d(mi)(tr)a i dq{ere Ego anna i ela  
0 pome(ni) mU b<o>/>e (i r)wd<i>te(le) (i b)rat(a m)U bogoj koi e U(mr)ql U zaply[nenie] 0 i  
dq{ere Ego kVra zw} ∴ (црт.4).<sup>128</sup>

Обемот на градежните и сликарските активности укажуваат на тоа дека залогот на Константин Ѓургичев бил насочен кон заокружување на започнатите сликарски работи и санирање на оштетувањата. Како селски кмет/првенец поседувал доволно

<sup>127</sup> Фрагментираниот остатоци од фресконатписот од патронската ниша се пронајдени при археолошките истражувања на објектот. За реконструкцијата на натписот и расчитувањето на неговата содржина, види Василески, “Обид за реконструкција,” 172-173, Т I.6.

<sup>128</sup> Содржината на натписите од иконата Богородица Пелагонитиса бил публикувани во повеќе наврати. Прв ги објавува, делумно пренесувајќи ја нивната содржина, Хаџи-Василевиќ, *Прилеп*, 116.; Целосната содржина која станала видлива по конзерваторските зафати на иконата ја расчитал Зоран Блажиќ, „Конзервација икона у Македонији. Теорија и пракса,“ *Зборник заштите споменика културе* II/1 (1952): 84-85.; Петар Миљковиќ Пепек, “Значајот на натписите од иконата Богородица Пелагонитиса од манастирот Зрзе за делатноста на Макарие зограф,“ *Гласник на Музејско-конзерваторското друштво на НР Македонија* 10 (1955): 143-149.; Ѓуриќ, *Иконе*, 97-98.; Расолкоска-Николовска, “Историјатот,“ 89.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот”, 440, натпис 6.; Суботиќ, *Охридска*, 46-47.; Викторија Поповска-Коробар, *Икони од музејот на Македонија*, каталог, (Скопје: Музеј на Македонија & Скенпоинт, 2004), 218.

средства потребни одржување на Зрзевскиот манастир.<sup>129</sup> Историските податоци кои се запишани врз делата кои настанале под покровителство на кметот Константин не содржат поконкретни податоци за неговото место во новиот поредок востановен по османлиските освојувања, но сосема е веројатно дека се вбројувал во класата на спахии-христијани, кои претставувале значителен процент од земјопоседниците во Прилепската нахија во 15 век.<sup>130</sup> Во прилог на ваквиот заклучок е споменувањето на братот на Константин – Богоја, кој починал во заробеништво, можеби во некој од походите во кои учествувал како тимариот.

### **3. Историските прилики во Зрзевскиот културен комплекс од средината на 15 до 19 век**

Во столетијата кои следеле животот во Зрзевскиот микрорегион се одвивал согласно со приликите во кои се наоѓала Македонија како османлиска провинција. За условите во кои се наоѓал Зрзевскиот манастир во периодот од средината на 15 до крајот на 19 век, денес располагаме со значителен број на историски извори од различен карактер.<sup>131</sup> Покрај натписите од манастирскиот католикон, кои првенствено се однесуваат на создавањето на сликарските целини, значајни информации донесуваат и секундарно испишаните записи врз фрескоживописот од манастирската црква и ракописните книги, кои најчесто говорат за општите економски прилики во одреден период, но и за конкретни настани кои имале силно влијание на животот во манастирот.

Најстарото споменување на Зрзевскиот манастир во турската административна документација се наоѓа во Опширниот пописен дефтер бр.4 од 1467-1468 година, во кој е наведено дека манастирот Св. Спас е ослободен од плаќање на харач и на останатите

---

<sup>129</sup> Неговото именување како „кмет“ во натписот од јужната фасада, било интерпретирано во насока на неговото издигнување на општественото скалило по османлиските освојувања, од закрепостен селанец, до неговата финансиска надмоќ над „неговата бивша властела“, сп. Ђурић, „Радионица,“ 18.; За значењето на терминот кмет како титула на селските старешини во српскиот и бугарскиот јазик, види „Кмет,“ во *Речник на съвремения български книжовен език*, Vol. 1, редактор Стојан Романски, (София: БАН, 1955), 613.; „Кмет“ во *Речник српскохрватског и народног језика*, књига IX, (Београд: САНУ, 1975), 657.

<sup>130</sup> Податоците за тимариотите-христијани се наведени во трудот на: Александар Стојановски, *Македонија во турското средновековие*, (Скопје: Култура, 1989), 78-88.; Соколоски, „Стабилизација,“ 111-120.

<sup>131</sup> Најголемиот дел од историската граѓа за манастирот Зрзе и мирската црква Св. Никола, од периодот од основањето на манастирската црква до средината на 19 век е публикуван во трудовите: Расолкоска-Николовска, „Историјатот,“ 77-93.; Расолкоска-Николовска „Манастирот Зрзе,“ 420-435, натпис 7-35.



дивански аваризи.<sup>132</sup> Даночното ослободување на Зрзевскиот манастир, загарантирано со султански ферман, било во согласност со политиката на верска толерантност која ја воделе османлиските власти во 15 и 16 век. Ваквата пракса е посведочена преку повеќе примери во кои со царски указ манастирите се ослободени од плаќањето на државните давачки.<sup>133</sup>

Даночното ослободување на манастирот е потврдено и во пописниот дефтер бр. 16 од 1481/2 година, кој наведува дека во 1453 година на игуменот на манастирот му бил издаден ферманот со кој бил ослободен од сите редовни и вонредни задолжувања.<sup>134</sup> Дефтерот наведува и дека во времето на пописот игуменот бил починат, а со манастирот управувал неговиот внук од брат, поп Јован. Во истата даночна книга постои навод и за зрзевската мирската црква Св. Никола (заведена како манастир). Записот соопштува дека во 1459 година била предадена во управа на Јаков, Јован и Митрофан, кои биле ослободени од плаќањето на државните даноци. Во времето на пописот (1481/2 година) Јаков бил починат, а црквата била во владение на останатите двајца.<sup>135</sup>

Имајќи ги предвид податоците од постарите извори, извесно е дека игуменот Јаков бил првоспоменатиот син на Константин Ѓургичев. Тој починал во периодот од 1459 до 1481 година, а по неговата смрт управата над манастирот ја презел неговиот внук Јован, веројатно син на Дмитар или Калојан.<sup>136</sup> Значаен е и податокот дека

---

<sup>132</sup> Конкретниот извадок од опширниот пописен дефтер бр. 4 од 1467/8 година е публикувана во превод на македонски јазик во: *Турски документи за историјата на македонскиот народ. Опширен пописен дефтер № 4 (1467/68)*, превод Методија Соколоски (Скопје: Архив на Македонија 1971), 108.; Методија Соколоски, „Стабилизација на турската управа во XV и XVI век“, in *Прилеп и прилепско низ историјата*, edited by Љубен Лапе & Методија Соколоски (Прилеп: Општинско собрание & Сојуз на здруженија на борците во НОВ – Прилеп, 1971), 149; Расолкоска-Николовска смета дека во овој период Зрзевскиот манастир и мирската црква Св. Никола биле вклучени во рамките на заеднички тимар на седуммина војнуци, но со повнимателно читање на записите и нивно поставување во контекст со информациите кои ги донесува пописниот дефтер 16 од 1481/2 година, јасно е дека споменатиот навод не се однесува на зрзевската мирска црква, види Расолкоска-Николовска, “Историјатот,” 79.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 423-424.

<sup>133</sup> Од државните даноци биле ослободени и прилепските манастири Трескавец и Архангел Михаил, како и градската црква Св. Јован Продром, кои со царски указ биле трансформирани во мулк на митрополитот Давид Хорисен. Наводот од Опширниот пописен дефтер за 1467/8 година го публикувал: Методија Соколоски, “Прилог кон проучувањето на турско-османлискиот феудален систем со посебен осврт на Македонија во XV во XVI век,” *Гласник на ИНИ П/1* (1958): 166.

<sup>134</sup> Записот страната 333<sup>б</sup> во катастарскиот дефтер бр. 16 од 1481/2 година го донесува: Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 422, натпис 10.

<sup>135</sup> Сп. Соколоски, „Стабилизација,” 149-150.; Расолкоска-Николовска, “Историјатот,” 80., Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 421-422.

<sup>136</sup> Во времето на испишувањето на натписите Јаков веројано бил монах во зрзевскиот манастир, можеме да претпоставиме дека неговиот пат го следел внукот Јован продолжувајќи ја семејната традиција, сп. Расолкоска-Николовска, “Историјатот,” 80-81; Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 423-424.

мирската црква Св. Никола била во надлежност на игуменот на Зрзевскиот манастир, што значи дека веќе во средината на 15 век имала статус на манастирски метох.

Правата на манастирот над зрзевската мирска црква е евидентна и преку индивидуалните залагања на припадниците на монашко братство за украсување на црквата. За ваквата практика говори натписот од Деисисниот чин, изработен со залогот на јеромонахот Јаков и неговиот син ѓаконот Јове во 7043 = 1534/5 година:

(pr)imi g<ospod>i molen<ie> r<ab>J svoe 0 Ieromonaha Iakova i slna egova dJ(ak)ona  
Iwveta 0 (pr)ostlhi b(og)q am<i>nM: (etos) 7 î 3 (црт.5).<sup>137</sup>

Според свештенмонашкиот чин на Јаков може да се заклучи дека бил припадник зрзевското братство, а монашкиот потстриг го примил по смртта или замонашувањето на неговата сопруга. Син му Јове не бил монах, но ѓаконската титула укажува дека бил член на црковната организација, и веројатно својата служба ја обавувал токму во црквата Св. Никола.

Само неколку години по настанувањето на Чинот, селото Зрзе го погодила епидемија на чума, а болеста ги зафатила и околните села Крапа, Барбарас и Костинци. Ужасите кои ги донела болеста ги забележал монахот Пајсиј во записот во ракописот Мс. 157 познат како Зрзевско четвороевангелие, кој се чува во Националната и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“ во Скопје.<sup>138</sup> Записот соопштува дека во годината 7046 = 1538/9 во селото Зрзе чумата ги однела животите на двајца свештеници и 109 мирјани. Болеста не го одминала ниту манастирот каде починале седум браќа: духовникот Јосиф, јероѓаконот Генадиј, монахот Висарион, монахот Сава, монахот Герасим, јеромонахот Дионисиј и јеромонахот Никифор.<sup>139</sup> Верификација на точноста на изнесените податоци претставува завршниот дел од записот во кој препишувачот соопштува дека во истата година султанот Сулејман Законодавецот

<sup>137</sup> Натписот го објавиле: Бошко Бабић, “Фреско-живопис сликара Онуфрија на зидовима црква прилепског краја,” *ЗЛУМС* 16 (1980): 271-278, 277.; Расолкоска-Николовска, „Манастирот Зрзе“, 443, натпис 14.

<sup>138</sup> Записот во кој се содржани податоците за чумата е испишан со курзивно писмо на 98 страна од ракописот Мс. 157, познат како „Зрзевско четвороевангелие“, кој се чува во збирката на Универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“ – Скопје. Ракописот е датиран кон крајот на 16 и почетокот на 17 век. Основни податоци за ракописот и коментар на натписот, види *Словенски ракописи од Македонија* (каталог), предговор Иван К. Заров (Скопје: Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски – Скопје“, 2014), 46-47.

<sup>139</sup> Дигитална копија од ракописот е достапна на веб-страната: [https://mk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D1%80%D0%B7%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%BE\\_%D1%87%D0%B5%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B5%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%B5](https://mk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D1%80%D0%B7%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%BE_%D1%87%D0%B5%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B5%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%B5), посетена на 21.11.2018.;

(1520-1566) организирал воена кампања во Кара Богдана/Молдавија.<sup>140</sup> Подробните податоци кои ги содржи записот претставуваат несомнен показател дека ракописот настанал во Зрзевскиот манастир, што укажува дека во средината на 16 век тука постоел активен скрипториум кој продуцирал богослужбена литература.<sup>141</sup>

Со смртта на седуммина од браќата чумата му нанела сериозни загуби на зрзевското монашко братство, но животот во манастирот продолжил да се одвива непречено во периодот кој следел. Опширниот пописен дефтер со број 232 за годината 1544/45, соопштува дека во манастирот Свети Спас живеат „свештениците“ Јаков, Манасија, Герасим, Никодим и Јосиф.<sup>142</sup> Во истиот запис се споменува дека монасите се ослободени од плаќањето на цизие и изпенце, а манастирот поседувал фермани, како од тогашниот султан Сулејман Законодавецот (1520-1566), така и од тројцата претходни султани: Мехмед II (1451-1481), Бајзеид II (1481-1512) и Селим I (1512-1520), со кои бил разрешен од плаќањето на задолжителните државни даноци за градините и стадата во посед на манастирот.<sup>143</sup>

Економската благосостојба се должела на општиот просперитет во првите децении од долгото владеење на Сулејман, а се одразила и на уметничката продукција во зрзевските сакрални објекти преку големите сликарски зафати кои се случиле околу средината на 16 век.<sup>144</sup> Првите пукнатини во гранитната консолидираност на Осмалиската Империја, кои започнале да се појавуваат последните години од

---

<sup>140</sup> Со кампањата од 1635 година Сулејман успеал да ги освоил поголемите градови на Молдавија, вклучувајќи ја и престолнината Јаш, додека војводата Петар Рареш избегал во Трансилванија, види Stanford Shaw, *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey*, Vol. 1 (New York: Cambridge University Press, 2002), 100.

<sup>141</sup> За работата на скрипториумот во Зрзевскиот манастир, види Магда Василески, *Манастирските библиотеки во Прилеп и прилепско* (Прилеп: ЈОУ Градска библиотека „Борка Талески“, 2011), 52-59.

<sup>142</sup> Во преводот на наводот од пописниот дефтер бр. 232 од 1544/45 година кој го направил М. Соколовски, имињата на зрзевските монаси се наведени како: поп Нико (или Јаков), поп Насте, поп Климе, поп Герасим, поп Николин и Јосиф, сп. Соколовски, „Стабилизација“, 150-160.; Расолкоска-Николовска со мали измени го презема читањето на Соколовски, сп. Расолкоска-Николовска, „Историјатот“, 81; Истата, „Манастирот Зрзе“, 424-425. Со оглед на необичаената форма на наведените имиња, ја корегиравме во согласност со македонската форма на личните имиња.

<sup>143</sup> Расолкоска смета дека во овој период единствено Јован во 1481 година немал султански ферман, поради што манастирот Св. Спас и црквата Св. Никола влегле во заедничкиот тимар со кој управувале седум христијани, кои имале статус на стари спахии. Според наводите за имотот на манастирот и црквата, како и податоците кои се забележани во истиот дефтер на страната 333<sup>б</sup> кои се во колизија на ваквото тврдење, јасно е дека во споменатиот тимар припаѓале зрзевскиот манастир и мирска црква, туку дека се работи за други сакрални објекти, види Расолковска-Николовска, „Манастирот Зрзе“, 424-425.

<sup>144</sup> Во времето на долгото и просперитетно владеење на Сулејман, Империјата станала светска сила која се простирала на три континенти. Политиката на Сулејман колку што била агресивна кон Западноевропските монархии толку била попуслива кон христијанските поданици на Османлиското Царство. Во периодот на неговото владеење бележиме засилена уметничка продукција на Балканот. За општите состојби во кои се наоѓала империјата во времето на владеењето на Сулејман, види Hammer, *Historija 1*, 340-514.; Inaldžik, *Osmansko carstvo*, 53-61.

влеењето на Сулејман, се манифестирале со слабеење на воената сила и нарушувањето на внатрешниот поредок.<sup>145</sup> Симптоми на општествената криза се манифестирале преку народната буна која во 1564 година избувнала во соседната област Мариово.<sup>146</sup> Но сепак, се чини дека бурните настани немале позначајно влијание врз текот на животот во Зрзе. Во периодот од втората половина на 16 столетие не бележиме позначајни градителски или сликарски зафати, но уметничката и книжевната дејност во манастирот не згаснала. Од овој период потекнува и шестостраниот аналогон кој за манастирската црква го изработил јеромонахот Прохор.<sup>147</sup>

Значаен документ за историјата на Зрзевскиот манастир претставува и Царската проскомидија на која се забележани имињата на припадниците на зрзевското братство, како и на дарителите на манастирот (Ш.1).<sup>148</sup> Проскомидијата со форма на триптих изработена е од дрво врз кое е залепена хартија, а врз средишниот дел и страничните крила се испишани имињата на архијереи, јеромонаси, монаси, монахињи и мирјани кои биле приложници на манастирот. Големите разлики во начинот на испишување на имињата и различните ракописи говорат дека содржината на проскомидијата била испишувана во текот на подолг временски период. Несогласувајќи се со претходн исказаните мислења, според кои проскомидијата датира од крајот на 18 и почетокот на 19 век,<sup>149</sup> сметаме дека таа потекнува од втората половина на 16 век или почетокот на 17 век. Во прилог на ваквото мислење е прецизното наведување на имињата на

<sup>145</sup> За причините кои довеле до опаѓањето на воената и економската моќ на Османлиската Империја, види Inaldžik, *Osmansko carstvo*, 63-81.; Shaw, *History*, 171-175.

<sup>146</sup> Мариовско-прилепската буна во современата историографија се смета за првата манифестација на организиран вооружен отпор против османлиската власт во Македонија, а била подигната поради самоволијата на локалните феудалци во Прилепскиот и Мариовскиот регион, види Стјепан Антолјак, *Историја на македонскиот народ: Од преисториското време до крајот на XVIII век*, Кн.1 (Скопје: Нова Македонија & ИНИ, 1969), 269-270.; Александар Матковски, “Антифеудални и ослободителни движења и буни во XVI и XVII (обиди и пројави),“ in *Историја на македонскиот народ*, Vol. 2, Edited by Александар Стојановски (Скопје: ИНИ, 1998), 202-205.

<sup>147</sup> Според типолошките карактеристики на орнаменталната декорација на аналогонит, како и применетите лигатури и формата на буквите од натписот во кој се потпишал јеромонахот Прохор, неговото создавање е широко датирано од средината на 16 до почетокот на 17 век. Натписот изведен во плитка резба гласи: *sqi tet(ra)potq potrudl i naprav. I egomonaq prohorq v(q)na ml ramqt*, сп. Мирјана Ѓоровић-Љубинковић, *Средњеveковни дуборез у источним областима Југославије*, (Београд: Научно дело, 1965), 82.; Натписот го публикувале: Љубомир Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књига VI, (Сремски Карловци: Српска краљевска академија, 1926), 61, запис. 9779.; Владимир Петковић, *Старине: записи, натписи, листине*, (Београд: Напредак, 1923), 41.; Ѓоровић-Љубинковић, *Средњеveковни дуборез*, 82.; Расолкоска-Николовска, „Историјатот,“ 90.; Бошко Бабиќ, *Културното богратство на Прилеп*, (Прилеп: Народен музеј Прилеп, 1976), Каталог на изложба, кат.бр. 370.

<sup>148</sup> Царската проскомидија, заведена со инвентарен број МЗ Мс 1, ја публикувал Михајло Георгиевски, *Словенски ракописи во Македонија*, том V и VI, (Скопје: Институт за старословенска култура – Прилеп & НУБ „Св. Климент Охридски“ – Скопје, 1993), 75-76, Оп. 48.

<sup>149</sup> Ваквата датација ја предлага Георгиевски, *Словенски ракописи*, 75, без притоа да изнесе поубедлива аргументација за своето мислење.

монасите, кои ги среќаваме и во историските документи за Зрзевскиот манастир од 15 и 16 век.

Во втората половина на 16 век бележиме стагнација на градителските и сликарски зафати врз Зрзевскиот манастир и мирската црква која траела речиси половина век, се до втората деценија од 17 век. Првите градежни и ликовни активности ги бележиме во периодот од 1616-1617 година, во времето на игуменот јеромонах Доротеј. Значајни податоци за одвивањето на препишувачката дејност и за градежните активности донесува записот од минеј за месецот февруари, кој се чува во Националниот црковен историско-археолошки музеј во Софија. Записот соопштува дека во месецот август 7124 = 1616 година, јеромонахот Висарион го завршил препишувањето на книгата во „манастирот Зрзе во Прилепската област со откуп на Стојан Петков од селото Крапа“. Покрај податоците за настанувањето на ракописото наведено е дека во истиот период била обновена и манастирската трпезарија што било финансирано од Русе и Милош од селото Костинци.<sup>150</sup> Следната, 1616/7 година бил изработен и големиот крст за иконостасот на црквата Св. Преображение, врз кој е испишано:

pJsa se saiJ ;asni krstq pri er<o>monha igNmena doroteJ va leto 7 ö í 5 (III.2).<sup>151</sup>

Во натписот како датум на настанување на крстот е наведена годината 7125=1616/7, како и името на игуменот Доротеј, без притоа да биде прецизирано дали тој ја финансирал изработката на крстот.

Во кампањата за обнова на манастирот од првите децении на 17 век, биле доградени страничните компартименти на манастирската црква, а по изградбата на западниот трем настанал и фасадниот живопис на црквата. Сидното сликарство во тремот било создадено во рамките на два сликарски зафати. Најпрво бил живописан средишниот дел од источниот ѕид/западната фасада на католиконот, што е забележано во натписот над западниот влез во црквата Св. Преображение:

† ilzvole0niem wca 0 i pospefenie 0/ m J sina 0 J s<ve>tago dNha 0 pisa se s<vet>i J  
bo0/estavnJ 0 hramNq ; va leto 7 ö í 3 0 / nastoatelq er<o>monah JgNmenq damaskJn / i

<sup>150</sup> Натписот го публикувал Иван Гошев, „Стари записки и натписи III,“ *Годишник на софийския университет – Богословски факултет* 12 (1935): 6.; Во превод на македонски јазик, кај Радмила Угринова-Скаловска, *Записи и летописи*, (Скопје: Македонска книга, 1975), 36.; Транскрипцијата на Гошев ја донесува Расолкоска-Николовска, „Манастирот Зрзе,“ 445, натпис 17.

<sup>151</sup> Според содржината на натписот споменувањето на игуменот јеромонах Доротеј дека е во функција да се означи како настојател на манастирот, бидејќи отсутствуют вообичаените формули за истакнување на ктиторството. Транскрипција и цртеж, види Расолкоска-Николовска, „Манастирот Зрзе,“ 445, натпис 18.

k(ti)tor popq d(im<i>tr)q wt selo b(arb)(ar)ase 0 i popadia / kalJna J sin<a> mN gewr(gi)a  
0 negre 0 J vasilq (црт.6).<sup>152</sup>

Според натписот наративната композиција на Страшниот суд била насликана во 7133 = 1624/5 година, во времето на игуменот Дамаскин, а ктитор бил попот Димитар од селото Барбарас, неговата сопруга Калина и синовите Георги, Негре и Васил.

Декорацијата на останатите ѕидни површини од западниот трем била завршена по повеќе од една деценија, кога со манастирот управувал игуменот јеромонах Петрониј. Натписот над влезот во јужниот компартимент од манастирската црква ја наведува годината 7144 = 1635/6, а помеѓу бројните ктитори на живописот прв е истакнат Неделко, трговец од Дебар, по кој следат имињата на повеќе лица, од кои значителен дел се нечитливи поради оштетувањата на живописот:

izvoleynie wca i sina i s<ve>lago dNha 0 pisa[yse sJ] s<ve>(tiq) wbrazi a l<e>to 7 õ î 4  
nasto]telq er<o>monah igNmen petronie i monah kirJl i monah simJonq I monah gerasimq i  
bi(ti)torq (sic!) nedelko tyrgovecq wt depr i dimi(tr)e i m%...& todorq %. . & lwfko  
dimi(tr)e I pew I (ni)kola (црт.7).<sup>153</sup>

Во децениите кои следеле била живописана и јужната припрата, која денес е комплетно срушена, за што говори секундарно испишаниот натпис од правоаголното поле над влезот во јужниот компартимент. Натписот не содржи податоци ниту за хронологијата настанувањето на живописот, ниту пак за припадниците на зрзевското братство, како што е вообичаено во останатите натписи од овој период, а според неговата содржина повеќе се доближува до неформалните записи одколку до официјалните документи на ктиторство:

† I da se znaetq koga se pisa i (pr)j(pr)atq nasto]<nie> popq nwn<e> / wt selo zJrje lwvanq  
m<i>l(an)ovq 0 i pe] 0 i mi(tr)e 0 I kostading 0 i sto%]n& / iwve iw(an)q (црт.8).<sup>154</sup>

<sup>152</sup> Натписот го забележал, со грешки во читањето датацијата, Хаџи-Васиљевиќ, *Прилеп*, 114.; Читањето на Хаџи-Васиљевиќ во извесна мера го корегирал Стојановиќ, *Стари српски натписи* 6, 111, натпис 10128.; Читањето на Хаџи-Васиљевиќ, скоро непроменето го презел Георги Трајчев, *Градъ Прилеп: историко-географски и стопански преглед*, (София, 1925), 46.; Трајчев, *Манастирите*, 159.; Датацијата ја корегирала Расолкоска-Николовска, „Историјатот,“ 90.; Ѓордан Иванов, *Български старини из Македонија*, (София: Наука и изкуство, 1975), 71.; Расолкоска-Николовска, „Манастирот Зрзе“, 446, натпис 19.; Митревски, *Фрескоживописот*, 62.

<sup>153</sup> Сп. Хаџи-Васиљевиќ, *Прилеп*, 114-115.; Трајчев, *Градъ Прилеп*, 46.; *Манастирите*, 159.; Расолкоска-Николовска, „Историјатот,“ 91.; Расолкоска-Николовска, „Манастирот Зрзе,“ 448, натпис 21.; Иванов, *Български старини*, 71. Најпрво годината била разрешена како 1636/7, сп. Расолкоска-Николовска, „Историјатот,“ 83.; Подоцна авторката го променува ставот, повторно погрешно со погрешно читање на годината како 1634/5, сп. Расолкоска-Николовска, „Манастирот Зрзе,“ 433.

<sup>154</sup> Транскрипција на натписот, кај: Расолкоска-Николовска, „Историјатот,“ 90.; Расолкоска-Николовска, „Манастирот Зрзе,“ 447, натпис 20.; Митревски, *Фрескоживописот*, 63.;

Наведени се само лицата кои финансиски го подржале живописувањето на припратата, а кои биле жители на селото Зрзе: поп Ноне, Јован Митанов, Пејо, Митре, Костадин, Стојан, Јове и Јован. Авторот на натписот веројатно сметал дека дополнително треба да го нагласи учеството на дебарскиот трговец Неделко, преку испишувањето на неговото име над натписот.<sup>155</sup>

Во рамките на засилените сликарски активности, во првите децении на 17 век била живописана и пештерната црква во бигорната карпа, чија сликана декорација е целосно девестирана. За ликовни особености на живописот од пештерната црква говорат фрагментите пронајдени при археолошките ископувања во нејзиниот ентериер.<sup>156</sup> Единствен архитектонски елемент кој укажува на некогашниот сакрален карактер на пештерата е плитката засводена ниша, всечена во бигорната карпа во нејзиниот источен дел. Нишата била оформена во протезисот на храмот и, веројатно, имала литургиска примена. Околу неа, врз тенка малтерна основа испишан е натпис на црковногрчки и црковнословенски јазик:

ΔΕΝΣΗΣ ΤΟΝ Δ(ΟΥ)ΛΥ Τ[ΟΥ Θ]Υ ΔΡΑΓΟΣ[ΛΑΒΟΥ]Υ ΚΕ  
ΔΟΠΡΟΣΛΑΒΟ(ΟΥ) + prosl bo/e dragos[lava i dobroslava] (III.3).<sup>157</sup>

Како единствен елемент од некогашната декорација кој се сочувал *in situ*, натписот бил основа за хронолошко и функционално детерминирање на црквата и останатите објекти во бигорната карпа. Разликите во формулацијата на црковногрчкиот текст и неговиот црковнословенски превод, поттикнале различни хипотези околу идентитетот на именуваните личности Доброслав и Драгослав.<sup>158</sup> Додека молитвената содржина на грчкиот текст е карактеристична за ктиторските натписи, формулата за простување на гревовите во црковнословенскиот текст е

<sup>155</sup> Расолкоска-Николовска смета дека во натписот се наведени ктиторите на живописот во јужниот дел од тремот. Сепак, воведните зборови на натписот соопштуваат дека се „живописала припратата“, што сугерира дека натписот бил испишан по создавањето на денес пропаднатиот живопис во јужната припратата, во којашто што водел влезот над кој е испишан натписот, сп. Расолкоска-Николовска, “Историјатот,” 91.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 448, натпис 21; Митревски, *Фрескоживописот*, 64.

<sup>156</sup> За датирањето на декорацијата во пештерната црква, види поглавје V.4.1.; Vasileski, “Analyzes,” 43-51.

<sup>157</sup> Транскрипција и цртеж на натписот донесуваат: Зорица Ивковиќ, “Живопис,” 80, сл.14.; Загорка Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 411-413, натпис 3. Според мислењето на З. Расолкоска-Николовска натписот би требало да се датира во годината 1368/9.

<sup>158</sup> З. Ивковиќ ги остава отворени можностите за идентификација на личностите споменати во натписот како ктитори или приложници на манастирот Зрзе, но и како можни автори на живописот на пештерната црква, види Зорица Ивковиќ, “Живопис,” 80.

протолкувана во насока на нивно идентификување како сликари.<sup>159</sup> Со откривањето на фрагментите од сдината декорација на пештерната црква, е овозможено попрецизно датирање на настанувањето на фрескоживописот, а со тоа и на натписот од нишата на протесисот, кои според ликовните особености и хемискиот состав на сликарските материјали со сигурност може да се датираат во првите децении на 17 век.<sup>160</sup>

По обемните зафати од првата половина на 17 век, следното столетие е одбележано од отсуството на градителски или сликарски зафати во манастирската и мирската црква. Хијатусот несомнено се должи на неповолните прилики кои се јавиле како резултат на слабеењето на централната власт, што предизвикало криза во сите сегменти на османлиското општество.<sup>161</sup> Единствени пишани податоци со кои располагаме за економијата на манастирот во 18 век претставуваат секундарно испишаните записи врз фрескоживописот во тремот на манастирската црква. Според невешто испишаниот запис над влезот кој водел во јужната припрата, во 1754 година со манастирот раководел игуменот Гаврил во чие време за манастирот бил направен колски пат, во атарот на соседното село Маргари била разорана нива, а на Зрзевска река се изградила воденица, што претставувало значаен придонес за манастирската економија.<sup>162</sup>

Од втората половина на 18 век потекнуваат два натписи изведени во плиток релјеф врз правоаголни мермерни плочи, чијашто првобитна позиција не ни е позната,

---

<sup>159</sup> Молитвата за простување на гревовите кај постарите истражувачи е поврзана со авторските потписи во средновековната уметност, види Светислав Мандић, *Древник – записи конзерватора* (Београд: Слово љубве, 1975), 48-64.; Сепак, мора да се има предвид дека натписот во пештерната црква е испишан во протезисот, што го поставува во директна врска со споменувањето и комеморацијата на живите и мртвите во текот на евхаристијата, види Robert F. Taft, *The Great Entrance: A History of the Transfer of Gifts and Other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom* (Roma: Pont. Institutum Studiorum Orientalium, 1975), 229-234. За праксата на испишување на ктиторски и приложнички натписи во протезисот на црквите сведочат примерите во црквата Св. Константин и Елена во Охрид види: Гојко Суботиќ, *Свети Константин и Елена у Охриду* (Београд: Филозофски факултет – Институт за историју уметности, 1971), 7-8.; За примерот од црквата во Горно Трогирци од 1492/3 година, сп. Суботиќ, *Охридска*, 163-164 црт. 118.; Како пример за авторски потпис во протезисот на црквата најчесто се истакнува оној на митрополитот и зограф Јован во црквата Св. Андреја на Треска, види: Нада Ношпал-Никуљска, „Прилог за манастирот Св. Андреја на р. Треска – на брегот на езерото Матка,“ in *Споменици од средновековната и поновата историја на Македонија*, кн.1, edited by Владимир Мошин (Скопје: Архив на Македонија, 1975), 389-390, калк бр.1.

<sup>160</sup> За датирањето на сликарството во пештерната црква со резултатите од анализата на сликаната орнаментика и хемиските анализи на применетите сликарски материјали, види Vasileski, “Analyzes,” 42-52.

<sup>161</sup> Периодот на слабеење на централната власт започнал уште во почетокот на 17 век, а својата најнагласена форма ја добил во 18 век, кога од масата на провинциското благородништво се издвојуваат одредени феудалци воено спротиставувајќи и се на централната власт, види Shaw, *History*, 169-225.; За состојбите во кои се наоѓала Империјата во 18 век, види Joseph von Hammer, *Historija turskog osmanskog carstva*, Том 3 (Zagreb: 1979), 86-253.

<sup>162</sup> Транскрипција на натписот, види Расолкоска, “Историјатот,” 91.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 448, натпис 23.



а денес стојат слободно во дворот на манастирот. Според техниката на изработка и јазичните карактеристики на натписите евидентно е дека се производ на истата работилница, а биле создадени со цел да се одбележи ктиторството на споменатите личности. Едниот од натписите, на кој се подобро сочувани рељефно изведените букви, изгубил значителен дел од содржината преку откршување на поголеми сегменти од мермерната плоча. Сепак, јасно може да се прочитаат имињата на Исмаил и Јанкула, како и првите три нумерали од годината на неговата изработка: А Ψ П... = 178..., што го определува ктиторскиот акт на споменатите личности во деветтата деценија на 18 век.<sup>163</sup> Во другиот натпис се споменува ктиторот Никола, додека поради оштетувањата на рељефот не може да се прочита остатокот од неговата содржина, но според остатоците од годината со која завршувал натписот, како и начинот на неговата изработка несомнено настанал во тесни хронолошки рамки со натписот кој ги наведува имињата на Исмаил и Јанкула.<sup>164</sup>

Анархичните прилики кои владееле кон крајот на 18 век имале силно влијание на приликите во Зрзевскиот манастир. Неколку години по истакнувањето на мермерните плочи кои го одбележале ктиторството на Исмаил, Јанкула и Никола, манастирот станал упориште на арнаутската разбојничка дружина на Матли Осман која пустошела низ Прилепската и Мариовската нахија. За трагичната судбина на манастирот не известува краткиот запис, испишан со црно мастило врз жолтата заднина крај претставата на св. Недела во тремот на манастирската црква:

da se znaet koga se razbi s<ve>to monastir l<et>o aPca %g&odine matliA se zatvori vnatre emin  
aga %...& so voiska go razbi manastirovx go pleni (III.4).<sup>165</sup>

<sup>163</sup> Транскрипција и цртеж на натписот, види Расолкоска-Николовска, “Историјатот,” 91.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 450, натпис 26.

<sup>164</sup> Од годината на настанување на натписот видливи се само почетните цифри, додека третата е само делимично сочувана: А Ψ [П]..., види: Расолкоска-Николовска, “Историјатот,” 91.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 451, натпис 27.

<sup>165</sup> Содржината на записот им била позната уштена најстарите истражувачи, кои иако не ја пренесуваат неговата целосна содржина, ги соопштуваат основните податоци кои ги содржи. Веројатно споменувањето на настаните опишани во записот Хаџи-Васиљевиќ ги чул од раскажувањето на жителите на Зрзе, бидејќи говорјќи за „Арнаутот Матлија“ кој пред 150 години пред неговото доаѓање (т.е. околу 1750 година) го запоседнал манастирот, тој не го споменува натписот од тремот, сп. Хаџи-Васиљевиќ, *Прилеп*, 120. Потпирајќи се на текстот на Хаџи-Васиљевиќ и помладите истражувачи скоро идентично ги соопштуваат податоците за опустошувањето на манастирот, сп. Трајчев, *Градъ*, 46.; Трајчев, *Манастирите*, 160.; Содржината на натписот прва ја публикува Расолкоска-Николовска, “Историјатот,” 92.; Цртеж од натписот донесува, Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 452, натпис 28, потпирајќи се на мислењата на постарите автори, Расолкоска-Николовска го третира терминот „Матлија“ како лично име на разбојникот.

Историската точност на записот ја потврдува и султанскиот ферман кој бил испратен до румелискиот кајмакам во 1792 година за мобилизација на одреди од Битола и Прилеп, со цел да се елиминира двеилјадната дружина сочинета од разбојници од Дебар и Мат.<sup>166</sup> Султанската наредба уште соопштува дека разбојничките предводници, дебарските бегови Јонус Шејх Оглу и Стафо Луш, припаѓале на дружината на Матли Осман која претходната 1791 година дејствувала во прилепската и мариовската нахија. Дружината на Матли Осман била разбиена во пролета 1792 година, но само по неколку месеци дебарските бегови се вратиле со уште побројна дружина и повторно започнале поход во Северна Пелагонија и Мариово.<sup>167</sup> Записот од тремот на манастирската црква се однесува на една од акциите против Матли Осман, при која сејменските одреди, предводени од Емин Ага, се судриле со разбојниците утврдени во Зрзевскиот манастир.<sup>168</sup> По крвавите настани манастирот бил ограбен и запустен, а монашкиот живот кој се одвивал непрекинато во текот на повеќе од четири столетија замрел. Споменот за драматичните случувања е сочуван и во локалната народна традиција, која ја раскажува легендата за младото овчарче убиено од „турците“, а во чиј спомен јужната црква од манастирскиот католикон се нарекува Овчарска црква.<sup>169</sup>

Во првите децении од 19 век иако Османлиската Империја почнувала да чекори по патот на современите западноевропски текови сè уште била потресувана од внатрешните немири предизвикувани од самоволието на локалните феудални моќници и разбојничките банди.<sup>170</sup> Во овој период Прилепскиот регион имал статус на

---

<sup>166</sup> Содржината на ферманот е забележана во Синцилот на битолскиот кадија со број 72, на лист 45-а и 46-б, док. 2. Превод на документот на македонски јазик, види Александар Матковски (ed.), *Турски документи за ајдутството и арамиството во Македонија (1775-1810)*, Том 5 (Скопје : Институт за национална историја 1980), 75, запис 142.

<sup>167</sup> Матковски, *Турски документи*, 75.

<sup>168</sup> Извесен Емин ага се споменува во Битолскиот сицил со број 64, во два наводи за негово назначување да постапи по убиството на жител на селото Житоше и кражба во селото Канатларци, и двете во рамките на Прилепската нахија, види Michael Ursinus, *Grievance Administration (Şikayet) in an Ottoman Province. The Kaymakam of Rumelias "Record Book of Complaints" of 1781-1783* (London & New York: Routledge Curzon, 2005), 122-123.; Според сицилот може да се заклучи дека во 1782 година Емин ага бил заповедник на локалните сили на редот во Прилепската нахија, а според нашето мислење се работи за истата личност која се споменува во записот од Зрзе.

<sup>169</sup> Локалните жители и монасите од зрзевскиот манастир ја раскажуваат легендата за овчарчето кое било убиено од турците кои се упатиле да го уништат манастирот, и за силното невреме кое настапило по неговата смрт и ги растерало насилниците. Во негова чест северниот компартимент од манастирската црква, која е посветена на светите апостоли Петар и Павле се нарекува Овчарска црква, а неговиот портрет е насликан непосредно до вратата која води кон средната црква од манастирскиот католикон. За декорацијата на Овчарската црква, види поглавје V.2.

<sup>170</sup> Крајот на 18 и првите децении на 19 век, големите историски превирања кои проследиле по Француската револуција, извршиле значително влијание и на состојбите во Османлиската Империја.

личен имот на мајката на султанот Селим III и бил под директна управа на диванот, но тоа не придонело да биде поштеден од злоупотребите на локалната власт, ниту пак од разбојничките упади.<sup>171</sup>

Драматичните настани кои се одиграле во Зрзевскиот манастир го прекинале монашкиот живот во текот на две децении. Податоците за неговата обнова, повторно, ги донесува графит, кој е испишан покрај фигурата на Христос од Царскиот Деисис во тремот на манастирскиот католикон:

sie pismo da se znaetx koga befe vo taia godina skapiata befe kiloto /ito pro;icata grofa i kiloto her{a si ga[ ...] / i toga se napravilx manastiro wti befe napretx pNstx vo leta %a&ŹwJ simionx egNmenx (III.5).<sup>172</sup>

Од записот дознаваме дека манастирот бил обновен во 1810 година, во време на голема скапија, а бил напишан од раката на самиот игумен Симион.

Со обновата на манастирските згради можеме да го поврземе и натписот врежан во масивна мермерна плоча, која денес стои во тремот на манастирската црква, но веројатно била вградена во некој објектите на манастирот. Натписот датира од 1811 година и ги наведува имињата на ктиторите од градот Прилеп: Михо Сурекци, Веро Базритан, Мојсо Стамболџија, Митро Кираџија, Јанкула Коњарец и Стојко Чвбозан, како и игуменот Симион и јеромонахот Филотеј, без притоа да го наведе нивното ктиторско дело (III.6).<sup>173</sup> Презимињата на наведените личности, повеќето изведени од нивната професија, од што може да се заклучи дека манастирот финансиска поткрепа нашол во припадниците слој на христијански занаетчии, кој својот подем започнал да го бележи во првите децении на 19 век.<sup>174</sup> Присуството на прилепските еснафи во

---

Ваквите процеси првенствено се манифестирале преку низата реформи кои ги презел султанот Селим III (1789-1807) и неговиот наследник Махмуд II (1807-1839), а кои имале за цел да ја модернизираат Империјата. Сепак, внатрешните немири предизвикани од локалните провинциски моќници сè уште не можеле да бидат стабилизирани, види Hammer, *Historija* 3, 262-330.; Shaw, *History*, 260-277.

<sup>171</sup> За приликите во прилепскиот регион од првите децении на 19 век, види Љубен Лапе, „Општествено-економски прилики до 80-те години на XIX век,“ in *Прилеп и прилепско низ историјата*, Edited by Љ. Лапе и М. Соколоски (Прилеп: Општинско собрание & Сојуз на здруженија на борците во НОВ – Прилеп, 1971), 197-220, 197-202.

<sup>172</sup> Транскрипција и цртеж на написот кај: Расолкоска-Николовска, “Историјатот,” 92.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 454, натпис 30.

<sup>173</sup> Натписот гласи: sJA wblAemx / kitwrmx W gradx / p;JlepX manastlr zerze / mJho sNreki verw ba/zrJtAn mviso stabo/lgJa mitrw kiragLA AnkN/la konArecx : stolkw ;vbozan / sJmJwn egNmen : vJlo/teJ ler<omona>h W hrJsta let<o> / 1811, сп. Расолкоска-Николовска, “Историјатот,” 92; Расолкоска-Николовска, “Манастирот,” 455, натпис 31.

<sup>174</sup> За напредокот на општествениот слој на занаетчиите христијани во Прилеп и нивниот залог за унапредување на духовниот и културниот живот во градот, види Трајчев, *Град Прилеп*, София 1925, 76-78.; Јордан Иванов, “Црквата Благовешение и старата българска община во Прилеп,” in *Прилеп преди 100 години. Вспоменателен лист по случай отъ освецаванието на прилепската църква „Св. Благовешение“ – 7.IV.1838 – 7.IV.1938*, (София: Прилепско благотворително братство во София, 1838), 1.; П. Кюоркчиев, “Прилеп во българското възраждане” in *Прилеп преди 100 години*.

првите години од обновата на манастирот е документирано во уште еден натпис на грчки јазик кој датира од 25 септември 1812 година, а кој го бележи залогот на еснафите на праматарите и пекарите.<sup>175</sup>

Веќе во 1814 година настојател на манастирот бил игуменот Јосиф, кој во Царската прокомидија забележал дека Стојан од селото Долгаец и неговиот син Ангеле му подариле на манастирот „лозје за три мотики“. Покрај жителите на околните села, прилепските еснафи продолжиле да претставуваат значајна финансиска поткрепа за Зрзевскиот манастир и во децениите кои следеле. Во деталниот опис на Марко Цепенков на занаетите во Прилеп се споменува дека во 1831 година кантарџискиот, ковачкиот и клинчарскиот еснаф одржале голем собор – „тепир“, во манастирот Св. Спас во Зрзе.<sup>176</sup> Соборот кој го опишал Цепенков се случил само неколку месеци по големата битка меѓу силите на албанскиот моќник Мустафа-паша и султанските одреди под водство на битолскиот заповедник Решид-паша, која се одиграла во близината на Прилеп. Поразот кој го претрпела одметничката војска го означил крајот на доминацијата на албанскиот елемент во Прилеп и го означил почетокот на период на просперитет за христијаните.<sup>177</sup>

Во втората четвртина на 19 век управата над манастирот ја презел свештеникот Христе Поп Трајков од блиското село Долгаец, кој се погрижил за изградбата на манастирската чешма и осликувањето на царските двери за иконостасот на црквата Св. Преображение. Според натписот врежан на мермерна плоча, изградбата на чешмата била завршена на 12 април 1842 година, со залогот на повеќе занаетчији од Прилеп и селата Царевич, Долнени и Плетвар (III.7).<sup>178</sup> Игуменот Христе Поп Трајков имал

---

*Вспоменателен лист по случај отъ освещаванието на прилепската църква „Св. Благовещение“ – 7.IV.1838 – 7.IV.1938, (София: Прилепско благотворително братство во София, 1838), 1-2.; Ил. Иванов, „Хаджи Ристе Дамянович Логотеть. Одно ценно свидетелство за българите во Прилеп и во цела Македонија”, in *Прилеп преди 100 години. Вспоменателен лист по случај отъ освещаванието на прилепската църква „Св. Благовещение“ – 7.IV.1838 – 7.IV.1938, (София: Прилепско благотворително братство во София, 1838), 1-2.; Димитар Корнаков, „Црквата Св. Благовещение и нејзината внатрешна декорација,” *Културно наследство 7* (1978): 77-92, 77-82.; Антоние Николовски, „Култратата, просветата и ументоста во XIX век,” in *Прилеп и прилепско низ историјата*, edited by Љубен Лапе и Методија Соколовиќ (Прилеп: Општинско собрание & Сојуз на здруженија на борците во НОВ – Прилеп, 1971), 221-240.**

<sup>175</sup> Натписот не е публикуван во постарите трудови, а неговата содржина гласи: ΣΕΠ[ΤΕ]ΜΒΡΗ(ΟΥ) 25ΙΣ ΤΗΝ Α[...]ΙΑΜ ΑΝΑΛΗΨΗΝ ΖΗΡΖΕ ΤΩ[Ν] ΠΑΡΟΝ ΟΤΑΝ ΕΚΤΙΣΑΝ Ρ(ΟΥ)ΦΕΤΙΩΝ ΠΡΕΜΑΤΑΡΙΛΟΝ ΚΑΙ ΜΠΑΚΗΡΖΗΩΝ 1812.

<sup>176</sup> Тепирот кој го одржале кантарџискиот, ковачкиот и клинчарскиот еснаф во Зрзевскиот манастир го опишал Марко К. Цепенков, *Материјали и литературни творби*, Vol. 10, Edited by Б. Ристовски (Скопје: Македонска книга, 1972), 21.

<sup>177</sup> Види Трајчев, *Град Прилеп*, 8-11.; Лапе, “Општествено-економските,” 202-203.

<sup>178</sup> Содржината на натписот гласи: Ιδm+ν apr.ΙΙJa Ι+ν selw zrxrxe za vo manast.Jrx svet.J spaxx nastoAtelx bJstx egNmenx popx hr.Jste popx tralkovx sJnx spJro px bJlx stevXko :kerdevX J stoJ:e fNrnaЦJa J maJstoro nasto W selo careJ:ix J maJstorotx moJso J hr.Jste tahx;J W selo pletvarx J

значителен придонес за напредокот на економијата на Зрзевскиот манастир, со кој управувал до средината на 19 век, по што станал игумен на манастирот Трескавец.<sup>179</sup>

Жителите на Зрзе со своите донации за манастирот не заостанувале зад останатите христијани од прилепскиот крај. Со средствата на јерејот Христофор и зрзевскиот свештеник Константин Јосифов во 1862 година било излиено своно за манастирот во леарницата на Георгије Петровиќ во Нови Сад.<sup>180</sup> Според свештеничките чиновници, како на претходниот игумен Христе Поп Трајков така и на приложниците од 1862 година, можеме да заклучиме дека монашкиот живот во зрзевскиот манастир во средината на 19 век веќе згаснал, а грижата за манастирот ја презеле свештениците од Зрзе и околните села.

За животот во манастирот во периодот од почетокот на 20 век до крајот на Втората Светска Војна располагаме со оскудни податоци. Единствениот голем градежен потфат од овој период е подигањето на манастирските конаци во 1932 година.<sup>181</sup> Монашкиот живот во манастирот повторно заживеал во годините по Втората Светска војна, кога во 1946 година во манастирот се населиле две монахињи по потекло од Русија – игуменијата Ирина и послушничката Ана.<sup>182</sup> Следејќи го духовниот пример на руската старица Ирина, по нејзината смрт во 1962 година пламенот на монаштвото во Зрзевскиот манастир продолжиле да го одржуваат игуменијата Параскева, игуменот Антониј, монахињите Марина, Катарина и Серафима.<sup>183</sup> Сепак, вистинското враќање на духовниот сјај на Зрзевскиот манастир се случил во 1998 година, кога во манастирот се населува зрзевскотот монашко братство, предводено од игуменот Климент. Со ракоположувањето на игуменот за викарен Епископ Хераклејски г. Климент во 2005 година, по повеќе од шест векови од

---

maJstorx hrJste stamNnhol:J W selo dolnenJ za spomenx na semN bratJe amJnx. Превод од натписот на српски јазик, забелжувајќи дека се наоѓа на манастирската чешма, направил Хаџи-Васиљевиќ, *Прилеп*, 119.; Трајчев, *Градъ Прилеп*, 46.; Трајчев, *Манастирите*, 160.; Транскрипција и цртеж кај Расолкоска-Николовска, “Историјатот,” 93.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 455, запис 31.

<sup>179</sup> Постарите автори наведуваат дека Христе поп Трајков од Долгаец веќе во 1848 година станал игумен на манастирот Трескавец, каде бил донесен откако се истакнал со својот залог унапредувањето на економијата на Зрзевскиот манастир, види Хаџи-Васиљевиќ, *Прилеп*, 109.; Трајчев, *Градъ Прилеп*, 59.; Трајчев, *Манастирите*, 152.;

<sup>180</sup> Транскрипцијата која ја донесува Хаџи Васиљевиќ отстапува од натписот на своното, изменувајќи ги имиња на мајсторот леар и ктиторите, додека како година на изработка на своното ја наведува 1837, сп. Хаџи-Васиљевиќ, *Прилеп*, 118.

<sup>181</sup> Види поглавје II.1.

<sup>182</sup> За доаѓањето и престојот на руските монахињи во Зрзевскиот манастир, види Јеромонах Никола (Трајковски), *Русские монахи в Македоници* (Скопје: Графо ден, 2012), 59-67.

<sup>183</sup> Податоците за доаѓањето и обновата на манастирот од страна на зрзевскотот монашко братство, придружени со богати фото-материјали, се достапни на мултимедијалното ЦД: *Преображение* (Прилеп: Манастир Зрзе, 2008), CD – ROM, 1. Корени 3. Слоеве на идентитетите.

столувањето на митрополитот Јован Зограф, Зрзевскиот манастир повторно станал епископско седиште.

## **V. Тематско-иконографски и програмски анализи на сликарските целини во сакралните објекти**

### **1. Католикот Св. Преображение на манастирот Зрзе**

Корпусот од уметнички дела, кои ја сочинуваат сликаната декорација на католикот на Зрзевскиот манастир, претставува збир од хронолошки хетерогени дела, создадени во временски распон од скоро пет векови. Како што градбата на манастирската црква е производ на бројни градежни зафати, така и нејзиното ѕидно сликарство и иконостас во периодите на благосостојба и просперитет на манастирот биле надолнувани со нови содржини. Посебните сликани целини примарно може да се класифицираат според нивната позиционираност во различните, функционално диференцирани компартименти на католикот, притоа имајќи предвид дека во нивни рамки се сочувани фрески од различни временски периоди. Според тоа, како посебни програмски целини го издвојуваме фрескоживописот од 14 и 16 век во наосот на црквата Св. Преображение, како и иконостасот сочинет од иконописни дела кои датираат од крајот на 14 до првата половина на 19 век; хоросните икони и иконописните дела изработени за потребите на манастирската црква од 17 век; ѕидното сликарство во јужниот компартимент (кој функционира како посебна црква посветена на апостолите Петар и Павле), датирано околу 1791 година и ѕидното сликарство во тремот, настанато во рамките на два сликарски зафати од 1624/5 и 1635/6 година.

Секоја од наведените сликарски целини се одликува со посебни програмски, иконографски и стилски особености, што се должи на теолошките и ликовните сфаќања на нивните автори и нарачателите, но и на општите текови во уметноста од времето во кое настанале.

#### **1.1 Сликаството во црквата Свето Преображение**

Сликаството во средишниот компартимент на манастирската црква, посветен на Светото Преображение, настанало во рамките на неколку сликарски зафати, а хронологијата на неговото создавање може да се проследи преку пишаните податоци или преку стилска анализа на сликарските дела. Историските натписи од зрзевските икони овозможуваат со голема сигурност да ги проследиме етапите во композирањето на иконостасот. Но девастацијата на значителен дел од ѕидното сликарство, при што пропаднале и некои од ктиторските натписи, претставува примарна пречка во определувањето на хронологијата и ктиторството на живописот во наосот на црквата.

Единствените пишани податоци за ѕидното сликарство во внатрешноста на црквата се содржани во ктиторскиот натпис испишан над западниот влез, кој го датира живописот од западниот дел од наосот (некогашниот нартекс) во годината 1368/9.<sup>184</sup> Поставувањето на хронолошки рамки за останатиот фрескоживопис е возможно единствено преку анализите на нивните иконографски особености и сликарскиот стил.

### 1.1.1 Сидното сликарство од 14 век

#### а. Фрагментите од најстариот живопис во олтарскиот простор

Наративниот фресконатпис од јужната фасада на црквата Св. Преображение, кој ги содржи податоците за основањето на католикот на Зрзевскиот манастир, не нуди одговор на прашањето дали во рамките на ктиторскиот залог на Герман црквата била живописана.<sup>185</sup> Сидните површини на источниот дел од наосот и олтарот на средишниот компартимент на црквата, кои ја претставуваат првобитната градба на католикот, околу средината на 16 век биле прекриени со сликарство, коешто во периодот кој следел претрпело значителни оштетувања. При нанесувањето на новиот слој на живопис сликарот кој бил задолжен за изведбата на декорацијата на олтарскиот простор оставил неосликан мал сегмент во средишниот сегмент на апсидата, непосредно над чесната трпеза, во кој се гледаат остатоците од постар живопис (IVa.1).

Скромните фрагменти од некогашниот живопис не се податливи за стилска анализа, што би претставувало можност за приближно определување на хронологијата на создавањето на постарото сликарство. Сепак, сочуваните елементи говорат дека во зрзевската црква бил испочитуван програмскиот стандард за прикажување на Литургиската служба на Светите Отци во апсидалниот простор.<sup>186</sup> Единствените сочувани сегменти од композицијата се долниот дел од чесната трпеза, од чии страни стоеле две фигури. Конусниот базис на литургиската маса е декориран со неправилни линии со црвена, зелена и црна боја, со кои е направен обид да се имитира природната структура на мермерот. Од двете фигури кои ја фланкирале чесната трпеза, преостанале црвени обувки украсени со бисери. Ваквите обувки се карактеристични за

<sup>184</sup> За ктиторскиот натпис од западниот ѕид на припратата, види поглавје IV. 2, 40-41.

<sup>185</sup> Содржината на натписот од јужната фасада, според кој е датирана најстарата градежна фаза на зрзевскиот католикот е транскрибирана и анализирана во: поглавје IV. 2, 32-36.

<sup>186</sup> Остатоците од постар живопис во источните дел од црквата ги нотирале: Загорка Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе со црквите Св. Преображение и Св. Никола,” in *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, Vol. 4. Edited by В. Мошин (Скопје: Институт за истражување на старословенската култура – Прилеп), 408-409.; Бранислав Тодић, “Сликарство припрате Зрза и богослужење Страсне седмице,” *Зограф* 35 (2011): 211.



ангелските претстави облечени во царска одежа, а во прилог на ваквата претпоставка е и остатокот од темнопурпурната туника на десната фигура.<sup>187</sup> На истата композиција ѝ припаѓаат и остатоците од претставата на архијереј, во крајниот лев дел на апсидата, кој бил облечен во долг бел фелон порабен со кафеави траки од страните. Иако не постојат конкретни аргументи за датацијата на ова сликарство, изнесено е мислењето дека тоа потекнува од периодот околу средината на 14 век и треба да му се припише на ктиторството на монахот Герман.<sup>188</sup>

#### б. Сликарството од лунетата над западниот влез

Сликаната декорација во лунетата над западниот влез била единствената првобитна фасадна декорација на зрзевската манастирска црква, а според иконографските и стилските анализи со сигурност може да се поврзи со сликарските активности во западната приправа од 1368/9 година.<sup>189</sup> Со создавањето на сликаната програма на тремот во првата половина на 17 век, постарото сликарство било вклопено во рамките на новиот фрескоживопис.<sup>190</sup> Декорацијата на лунетата над западниот влез ја сочинуваат две композиции: Христовото Преображение, сместено во плиткото лачно завршено вдлабнување, и претставата на Богородица со Христос, означена со невообичаениот епитет Πάντων χαρά, придружена од осум пророци распоредени во две поворки кои се нижат од двете страни на патронската ниша (IVa.2).

Претставата на храмовиот патрон – Христовото Преображение, (p)rywbra/e(ni)e, кое тематски припаѓа во рамките на циклусот на Големите празници, се одликува со

<sup>187</sup> Црвените обувки, украсени со бисери и скапоцени камења биле инсигнија на царското достоинство уште од рановизантискиот период, а во византиската уметност најчесто се претставувани на припадниците на ангелските сили облечени во царска облека, види Maria Parani, *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> Centuries)* (Leiden & Boston: Brill, 2003), 30-31, 43.

<sup>188</sup> Првична обработка на фрагментите од постариот живопис во апсидата направила Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 408-409, која го изнела мислењето дека овој слој на сликарство потекнува од времето на Герман и дека се одликува со „високи ликовни квалитети“.

<sup>189</sup> Осврнувајќи се на стилските карактеристики на живописот во зрзевскиот католикон, С. Радојчиќ ја изнесол хипотезата за различното авторство на живописот во ентериерот и композицијата од патронската ниша, која ја квалификувал како рано дело на митрополитот Јован Зограф, види Светозар Радојчиќ, *Старо српско сликарство* (Београд: Нолит, 1966), 166.; Најголемиот дел од помладите истражувачи се согласни со ставот дека композициите од патронската ниша настанале во рамките на сликарскиот зафат за декорирање на нартексот на црквата, види Војислав Ј. Ђуриќ, “Радионица митрополита Јована,” *Зограф* 3 (1969): 24.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 410.; Ивковиќ, Зорица. “Живопис из XIV века у манастиру Зрзе,” *Зограф* 11 (1980): 68-69.; Тодиќ, “Сликарство припрате,” 212.

<sup>190</sup> Со анализи на фасадниот живопис спроведени во рамките на проектот „Обид за реконструкција на дел од сликаната програма на пештерната црква и параклисот од монашката населба на Културниот комплекс Зрзе“, беше утврдено дека под претставата на Страшниот суд, која датира од 1624/5, не постојат постари слоеви на сликарство.

стандардните иконографски решенија за илустрирањето на овој евангелски настан во византиската уметност.<sup>191</sup> Горниот сегмент на композицијата го заземаат фигурите на Христос (IS hS), придружен од пророците Илија и Мојсеј. Следејќи го наративот на синоптичките евангелија, Христос е прикажан во бел хитон и химатион (Мат. 17:2; Марко 9:3; Лука 9:29), како ја подига десната рака пред градите во гест на благослов, а во левата држи затворен свиток. Неговата фигура е впишана во двојна мандорла - надворешната е овална, додека внатрешната има стреловидна форма. Од левата страна во разговор со Христос е претставен пророкот Илија, il<i>Ia>, а одесно е Мојсеј, m<i>oisei>, со затворен кодекс во рацете – симбол на Петтокнижието.<sup>192</sup> Во подножјето на Таворскиот трорид на кои стојат Христос и пророците се прикажани тројцата Христови ученици – Петар, Јован и Јаков, без ореоли околу главите, ничкосани од страв (Мат. 17:6). Оштетувањата на сликаниот слој на овој сегмент од сцената довеле до комплетна девастација на ликовите на апостолите, поради што единствено може да се препознае Петар, во долниот лев агол, додека според остатоците од ликовите на останатите двајца може да претпоставиме дека централно бил поставен Јован, а најдесно бил Јаков.

Зрзевскиот сликар на Преображението од западната фасада во целост ги следел современите трендови за ликовното вообличување на композицијата. Ваквите решенија, пред сè, може да се воочат во начинот на прикажување на двојната Христова мандорла и динамичните ставови на апостолите. Додека во постарите примери на оваа композиција мандорлата на Христос имала едноставна овална форма, од која зрачат снопови од светлина, во втората половина на 14 век започнува тренд за нејзино удвојување.<sup>193</sup> Карактеристичната форма на божествената светлина во Преображението, која се карактеризира со вклучување на геометриски форми во

---

<sup>191</sup> Базични наслови за проучување на текстуалните извори и иконографските специфики на претставите на Преображението, сè уште се трудовите на Николай В. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских* (Санкт Петербург: Типография Департамента Удѣловъ, 1892), 195-204.; Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos* (Paris: Fontemoing et Cie, 1916), 216-231.; Како и монографијата на А. Andreopoulos, *Metamorphosis. The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography* (New York: St. Vladimir's Seminary Press, 2005), passim.

<sup>192</sup> Поинакво решение, кое се јавува во уметноста од 14 век, е прикажувањето на Мојсеј во рамките на оваа сцена со таблиците на кои се испишани Десетте Божји заповеди, види Гордана Бабић, *Краљева црква у Студеници* (Београд: Просвета & Републички завод за заштиту споменика културе, 1987), 150, сл. 102.

<sup>193</sup> За еволуцијата на обликот на мандорлата, види Rostislava Georgieva Todorova, "New Religion–New Symbolism: Adoption of Mandorla in the Christian Iconography," *Niš i Vizantija* IX (2011): 47-64.; Rostislava Todorova, "Visualizing the Divine. Mandorla as a Vision of God in Byzantine Iconography," *Ikon* 6 (2013): 287-296.

внатрешноста на овалот на мандорлата, во науката се протолкувани како влијание на исихастичкото учење врз иконографијата на композицијата.<sup>194</sup> Зрзевското решение на Христовата мандора може да се сретне во повеќе помлади претстави, од кои хронолошки и типолошки најблиска е илустрацијата на Преображението од црквата Св. Атанасиј во Костур (1383/4).<sup>195</sup> Динамичните пози на тројцата апостоли во долниот дел на сцената претставуваат уште една доцновизантиска специфика на темата. Додека во постарите примери Христовите следбеници се прикажани како се будат од сон во помирени пози, што претставува илустрација на описот од Евангелието по Лука (9: 32), во уметноста од времето на Палеолозите е внесена значителна доза на експресивност во нивните положби.<sup>196</sup>

На тесниот појас кој ја обиколува патронската ниша е илустрирана композиција чиј идеен центар е претставата на Богородица со Христос, сместена во темето на лакот кој ја надвишува лунетата, а ја придружуваат осум старозаветни пророци. Богородица го држи младенецот Христос со десната рака, а со левата благословува. Ваквото иконографско решение во целост одговара на иконографскиот тип Одигитрија, иако нејзината претставата го носи епитетот Пандонхара, (ΜΗΤ)<ΕΡΑ ΤΟΥ> Θ<ΕΟ>Υ (Η Π)(ΑΝ)ΤΩΝ Χ(ΑΡ)Α.<sup>197</sup> Како книжевен извор на епитетот „Η Πάντων Χαρά“ (Радост за сите/Сеопшта радост) во науката вообичаено се наведуваат бројни химнографски дела посветени на Богородица, со особен акцент на литургиските песни од Големиот Часлов (Ωρολόγιον το Μέγα), односно тропарите предвидени за службата за неделата на

---

<sup>194</sup> Особено место во учењето на исихазмот имале случувањата на Таворската гора, поради што исихастичкото сфаќање на божествената светлина се одразило на претставите на Христовата мандора во рамките на Преображението во уметноста од втората половина на 14 век, види Millet, *Recherches*, 230-231.; За поврзаноста на формата на мандорлата со теолошкото учење на исихазмот, види Andreopoulos, *Metamorphosis*, 67-70, 83-85, 90-95.; Anita Strezova, *Hesychasm and Art. The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries* (Canberra: ANU Press, 2014), 81-129.

<sup>195</sup> Види, Στυλιανός Πελεκανίδης, *Καστοριά. Βυζαντινά Τοιχογραφίες*, vol. 1 (Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονίων Σπουδών, 1956), πιν. 142.; Ваквото ликовно решение останало одлика на работилниците од Костурскиот регион и во поствизантискиот период, за што говори и претставата од Топличкиот манастир, види Јехона Спахиу, “Празничните сцени во Топличкиот манастир,” *Патримониум МК*. 3 (2010): заб. 52.

<sup>196</sup> За еволуцијата во позите на апостолите во Преображението, види Бабић, *Краљева црква*, 150-151.

<sup>197</sup> Поголемо внимание на сликарството од патронската ниша посветил Иван М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића* (Београд: Филозофски факултет & Просвета, 1994), 179, кој ги идентификувал претставите на Богородица со пророци.; Ликот на Богородица од оваа композиција бил сврстен меѓу средновековните претставите на Богородица Евергетида, види Мирјана Татић-Ђурић, “Из наше средновековне мариологије. Икона Богородица Евергетиде,” *ЗЛУМС* 6 (1970): 19.; Ивковић, “Сликарство 14 века,” 68-69.; Нејзиниот иконографски тип, покрај тоа што носи невообичаен епитет, е определен како Одигитрија – Дексиократуса (Deksiokratoussa), сп. Бојан Миљковић, *Чудотворна икона у Византији* (Београд: Византолошки институт САНУ, 2017), 257, заб. 506.

Лазаровото воскресение.<sup>198</sup> Во сликарските прирачници овој епитет е наведен меѓу придавките на Богородица,<sup>199</sup> но неговата фреквенција во сликарските дела е слаба. Незабележувајќи ги примерите од втората половина на 14 век, постарите истражувачи ја поврзале појавата на епитетот со работата на сликарите од Критската сликарска школа.<sup>200</sup> Во групата од неколку хронолошки блиски претстави на Богородица кои се означени со овој епитет, како најстара ја издвојуваме зрзевската. Неколку години подоцна истиот епитет бил применет во именувањето на фрескоиконата на Богородица Елеуса (1373), насликана врз карпите во близина на преспанското село Нивици (Ψαράδες).<sup>201</sup> Со овој епитет се означени и претставите на Богородица Платитера од апсидалните конхи на црквите Св. Атанасиј на Музевики во Костур<sup>202</sup> и црквата Христос Животодавец во Борје (околу 1390),<sup>203</sup> чијшто живопис е атрибуиран на иста сликарска работилница со костурска провениенција.<sup>204</sup> Последниот пример кој може да се сврсти во оваа група е претставата на Богородица од олтарната конха на пештерната црква која се наоѓа на брегот на Преспанското Езеро, кај месноста Глобоко близу селото Туминец во Мала Преспа (околу 1400 година).<sup>205</sup> Според наведените примери

---

<sup>198</sup> Во рамките на анализата на претставата од манастирот Ватопед, Х. Брокхаус како текстуален извор за епитетот Πάντων χαρά го посочува Големиот Часлов, види Heinrich Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern* (Leipzig : F. A. Brockhaus, 1891), 71.

<sup>199</sup> Во листата на епитети со кои се ослонува Богородица во сликарскиот прирачник на Дионисиј од Фурна се споменува и овој назив, сп. Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, ed. Α. Παλαδόπουλος-Κεραμεύς (Πετρούπολι: Τυπογραφείον Β. Kirchbaum, 1909), 228.

<sup>200</sup> Н. П. Кондаков, немајќи увид во постарите примери, го изнесол мислењето дека епитетот за прв пат се јавува во делата на критските сликари од 15 и 16 век, види Никодим П. Кондаков, *Иконоγραφия Богоматери. Том 2. Византийская иконография Богоматери* (Петроград: Типография Императорской Академии Наук, 1915), 352.; Под влијание на светогорските претстави овој епитет добил особена популарност во Македонија во времето на преродбата. Како еден од примерите ја издвојуваме иконата на Дичо Зограф, којашто е и негово прво потпишано дело, а припаѓа на иконографскиот тип Несвенлива Роза, види Љиљана Стошић, “Богородица Пантонхара Дича Зографа,” *Патримониум.МК*, 4-9 (2011): 267-276.

<sup>201</sup> Претставата на Богородица Елеуса во близината на Нивици е обработена во рамките на монографијата за спомениците на културата во Преспа, види Δέσποινα Ευγενίδου, Ιωάννης Κανονίδης, Θανάσης Παπαζώτος, *Τα Μνημεία των Πρεσπών* (Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων, 1991), 53, еικ. 28.

<sup>202</sup> Νίκος Παζαράς, “Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ενταξή στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστοριά, Μ. Μακεδονία, Β. Ήπειρος),“ Докторска дисертација (Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2013), 54-55.

<sup>203</sup> Ralitsa Lozanova, “The Church of Christ Zoodotes in Emborje (Albania),” in *Образ и слово. Юбилеен сборник по случай 60 годишнината на проф. Аксиния Джурова*, edited by В. Велинова, Р. Бояджиев и А. Миланова (София: Университетско издателство “Св. Климент Охридски”, 2004), 155, заб. 21-25

<sup>204</sup> Иконографските и стилските сличности во ѕидното сликарство на црквите Св. Атанасиј во Костур и Христос Животодавец во Борје ја утврдил Војислав Ј. Ђурић, “Мали Град - Св. Атанасије у Костуру - Борје, Зограф 6 (1975): 31-50, припишувајќи го нивното сликарство на истата сликарска работилница, заедно со фреските од Богородичината црква на преспанскиот остров Мали Град.

<sup>205</sup> Во црквата кај Глобоко со епитетот Πάντων χαρά е означена претставата на Богородица Оранта претставена во цел раст, која ја зафаќа целата површина на нишата со функција на олтарска апсида. Белешките се направени според лична фото-документација. Меѓу претставите на Богородица во кои е искористен овој епитет, примерот од Глобоко го наведуваат: Lozanova, “The Church,” 155.; Παζαράς, “Οι τοιχογραφίες,” 55.

евидентно е дека терминот Πάντων χαρά не е поврзан со конкретен иконографски тип на Богородица, впрочем, во литургиските текстови често Христос се ословува како „Радост на сите“.<sup>206</sup>

Пророците кои ја придружуваат Богородица се разделени во две поворки кои се нижат по вертикала од страните на лунетата над западниот влез. Тие се прикажани допојасно, со исклучок на последните двајца припадници на двете групи, кои се во цел раст. Секој во рацете држи отворен свиток врз кој бил испишан текст со кирилично писмо, но во најголема мера содржината на испишаните цитати е неразбирлива. Од десната страна на Богородица прв е прикажан пророкот Давид, (pr)<0>rok d<a>v<i>dq, со кратка бела брада и отворена круна на главата. По старозаветниот цар следи полуфигурата на пророкот Језекиил, pr<0>rok iezekil, возрасен маж со високо чело и кратка брада, а трет во поворката е Гедеон, (pr)<0>rok %g&edeon, чиј лик е со слични иконографски особености како на неговиот претходник.<sup>207</sup> Иако натписот кој го означувал идентитетот на последниот припадник на групата пророци од левата страна на патронската ниша е целосно уништен, според гестот со кој покажува на своето уво, голобрадиот пророк со сигурност можеме да го идентификуваме како Авакум.<sup>208</sup>

Низата на пророци од десната страна на Богородица започнува со пророкот Соломон, pr<0>k solom<0>nq, според иконографскиот стандард претставен како голобрадо момче со круна на главата.<sup>209</sup> Следи претставата на Исаија, pr<0>r<0>k is(ai)a, кој претрпел значителни оштетувања, а третата полуфигура е пророкот Јона, pr<0>rok iwna. Последен во поворката во цел раст е прикажан св. Јован Претеча, Iwan pryt<e>;a, кој држи свиток врз кој е испишано rokaiN eIN (sic!).<sup>210</sup>

Претставата на Богородица со Христос придружена од пророчките претстави од патронската ниша на зрзевската манастирска црква може да се определи како единствена композиција. Идејната поврзаност на прикажаните пророци со ликот на

<sup>206</sup> Во тропарот на службата на Чесниот крст Христос се слави како Сеопшта радост, види *Ωρολόγιον το Μέρου* (Βενετίας: Ελληνικής τυπογραφίας του Φοίνικος, 1851), 483-484.

<sup>207</sup> Од постарите истражувачи пророкот Гедеон бил погрешно идентификуван како Језекиил, сп. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 178.; Од текстот на свитокот кој го држи пророкот Гедеон се читаат буквите грк vi, од кои не може да се разбере неговата порака.

<sup>208</sup> Продлабочена анализа на претставите на Авакум во византиската уметност и на неговата иконографија, види Christopher Walter, “The Iconography of Prophet Nabakkuk,” *REB* 47 (1989): 255-260.

<sup>209</sup> Врз свитокот на Соломон се испишани буквите skhsontake, со неразбирлива содржина.

<sup>210</sup> Видливи се секундарни интервенции врз фигурата на св. Јован Крстител, при што покрај испишувањето на неговото име, Iwv, по втор пат, пресликани се и делови од неговата облека и екстремитетите.

Богородица е манифестирана преку нивното прикажување во три-четвртински став, со погледи и гестови упатени кон Божјата мајка. Во ваква положба не е прикажан единствено св. Јован Крстител, кој е фронтално завртен. При создавањето на ваквата концепција се чини дека зрзевскиот сликар се водел според воспоставената композициска схема на композицијата „Пророците те навестија“.<sup>211</sup> Сепак, сличностите на зрзевскиот пример со останатите претстави на оваа композиција се сведува единствено на изборот и положбата на пророците.<sup>212</sup> Во зрзевската претстава отсутствуваат предметите кои вообичаено ги држат пророчките претстави во „Пророците те навестија“, а коишто се референца на нивните пророштва кои се однесуваат на Богородица и отелотврувањето на Христос. Воедно, текстовите од нивните свитоци не соодветствуваат на препораките од сликарските прирачници за илустрирањето на оваа композиција.<sup>213</sup> Поради тоа ја отфрламе можноста за идентификување на зрзевската композиција како илустрација на „Пророците те навестија“. Анализата на ортографските карактеристики на натписите од зрзевската претстава укажува дека имињата на пророците и текстовите на пророчките свитоци биле испишани од различен автор. Се чини голема веројатноста дека содржината на свитоците била секундарно испишана, при што не била водена сметка за разбирливоста на испишаниот текст, којшто има декоративен карактер.

#### в. *Сликарството во западниот дел од наосот*

Денешниот западен дел од наосот на црквата Св. Преображение првобитно функционираше како засебен простор со функција на нартекс, чија декорација претставувала заокружена програмска целина (црт.9; црт.10; црт.11).<sup>214</sup> Фрескоживописот во овој сегмент од црквата, датиран со ктиторскиот натпис од западниот ѕид во годината 1368/9, претставува остаток од сликаниот ансамбл на

<sup>211</sup> Иконографскиот стандард за прикажувањето на композицијата „Пророците те навестија“ бил заокружен во 14 век, а развојниот пат за нејзиното ликовното вообличување започнал уште во периодот од 11-12 век. За текстуалните предлошки и постарите примери на оваа композиција, види Весна Милановиќ, „Пророци су те навестили у Пећ,“ in *Архиепископ Данило II и негово доба*, edited by V. J. Ђурић (Београд: САНУ, 1991), 409-424.; Поствизантиската илустрација на темата од Велика Лавра на Света Гора ја обработил, Νικόλαος Δράνδακης “То εικονογραφημένο θέμα «Ανωθεν οι προφῆται» σε τοιχογραφία της Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους,” *Δελτίον ΧΑΕ* 20 (1999): 195-200.

<sup>212</sup> Ликот на Богородица обкружена од старозаветните пророци се јавува во неколку примери кои датираат од 14 век, иако идејно соодветствуваат на темата „Пророците те навестија“, сепак ваквите претстави не можат да се определат како иконографски варијанти на оваа тема, сп. Весна Милановиќ, „Пророци,” 413.

<sup>213</sup> Во Ерминијата на Дионисиј од Фурна, според чиј текст е изведено и името на композицијата, покрај тоа што се наведени учесниците, нагласени се и конкретните текстови кои треба да бидат испишани на нивните свитоци, види Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 282.

<sup>214</sup> За градежните фази на црквата во 14 век, види поглавје II.1, 10-11.

нартексот. Покрај сочуваните фрески, живописот се протегал и на срушениот источен ѕид на некогашниот нартекс, како и на површината на сводот, а со уништувањето на неговата малтерна оплата пропаднале и прикажаните сцени и сликани мотиви. Парцијалната сочуваност на сликарството од припратата претставува сериозна пречка во определувањето на неговите програмски особености и теолошки порака.<sup>215</sup>

Во највисоката зона на западниот ѕид е сместена претставата на Старозаветна Тројца, вообличена во вид на сцената Гостољубие Аврамово, под која е претставено Причестувањето на апостолите. Во подножјето на полуцилиндричниот свод се прикажани сцени од циклусот на Христовите страдања. Помеѓу композициите од горните зони и галеријата на стоечки светители се протега појас со претставите од допојасните претстави на маченици сместени во медалјони. На јужниот, ѕид во правец од исток кон запад, се редат ликовите на св. Анемподист, Афтониј, Пигасиј, Порфириј, Тирс и непознат светител. Во јужниот дел на западниот ѕид е претставен св. Пров, по кој следат светите Тарах, Андроник, а северно од влезот се св. Клеоник и св. Евтропиј. Низата од светители продолжува на северниот ѕид со бистите на Ананиј, Азариј, Мисаил, Андреја Стратилат, Сава Стратилат, Мануил, Савел, Исмаил, а последен од источната страна е св. Христофор. Во првата сликарска зона на јужниот ѕид, почнувајќи од исток кон запад, се претставени двајца архијереи во монашки облекувања, идентификувани како св. Јован Златоуст и св. Никола, по кои следат монасите св. Пимен, св. Теодосиј, св. Онуфриј и св. Павле Тивејски. Јужно од западниот влез е прикажан св. Пахомиј со Ангелот Божји, а северно е претставена св. Марија Египетска која ја прима причеста од раката на св. Зосим. Галеријата од стоечки светители продолжува на северниот ѕид со фигурите на анахоретите св. Варвар и св. Макариј, по кои се претставени монасите св. Ефтимии и св. Антониј, а најисточно архијереите св. Григорије Богослов и св. Василиј Велики, кои како и нивните пандани на јужниот ѕид, се облечени во монашко расо.

\* \* \*

Невообичаените програмски и иконографски решенија применети во западниот дел на зрзевската манастирска црква биле забележани од постарите истражувачи кои

---

<sup>215</sup> Поради нестандартниот распоред на прикажаните теми принудени сме да отстапиме од востановениот методолошки пристап за презентирањето на сликарството во византиските цркви, за проследување на циклусите почнувајќи од источниот дел на јужниот ѕид, кон запад. При анализата на композициите од припратата на зрзевскиот католон тие ќе бидат обработени поодделно на секој ѕид, почнувајќи од запад кон исток. Ваквиот пристап нема да биде применет во обработката на поединечните светителски фигури.

понудиле различни мислења околу причините за изборот на прикажаните теми и примената на нестандартни иконографски решенија при нивното вообличување.<sup>216</sup> Притоа, како еден од основните истражувачки проблеми се наметнало програмското решение за сликањето на две теми на западниот ѕид на припратата, кои вообичаено тематски припаѓаат на сликаната декорација на олтарскиот простор – Света Тројца и Причестувањето на апостолите.

Претставата на Светата Троица, Η ΑΓ[ΙΑΣ Τ]ΡΙΑΣ, е сместена во полукружниот простор, на највисокиот дел од западниот ѕид (IVa.3). Библиската основа за ликовното вообличување на трите Божји ипостаси е случувањето кај дабот Мамре, опишано во старозаветната книга Битие (1. Мој. 18:1-15). Зрзевската илустрација на Светото Тројство отстапува од библискиот наратив бидејќи посетителите на Аврам се прикажани како седат во ентериерот на градба, сугерирана преку архитектонските кулиси во заднината, додека библискиот текст говори дека гозбата се случувала пред шаторот на Аврам. Троичниот Бог е прикажан преку тројца крилести ангели, секој облечен во хитон и химатион со различна боја и ротулуси во левата рака. Иако во нивните нимбови не е впишан крст, божествениот идентитет е означен со натписот Ι<ΣΟΥ>Σ Χ<ΡΙΣΤΟ>Σ, испишан покрај секој од нив.<sup>217</sup> Ангелите седат од трите страни на полукружна маса и ја благословуваат принесената храна, која се состои од јадењата споменати во библискиот текст – погачите кои ги приготвила Сара и млекото во стаклен сад со висок врат (1. Мој 18:6,8). Со оглед на прецизноста во следењето на книжевниот извор, изненадува тоа што од масата отсуствува телето со кое Аврам ги угостил своите посетители (1. Мој 18:7-8), а кое се јавува како фреквентен иконографски елемент во рамките на оваа сцена.<sup>218</sup> Сепак, неговата претстава не била изоставена. Стилизираната фигура на телето, во карактеристичен став како седи со

---

<sup>216</sup> Невообичаениот избор на композициите кои ја сочинуваат програмата во западната припрага ги нотирале

Ђурић, “Радионица,” 23-24.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 410; Подетални анализи на прикажаните сцени и светителските претстави направиле: Ивковић, “Живопис,” 68–81.; Тодић, “Сликарство,” 211-222.

<sup>217</sup> Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 413 ги бележи натписите кои ги придружуваат тројцата ангели. Сепак, Тодић, “Сликарство,” 217, наведува дека само централниот ангел е означен со идентитетот на Христос. Натписите до останатите двајца ангели претрпеле оштетувања и не се во целост сочувани, но делимично се читливи.

<sup>218</sup> Уште во најстарите претстави на композицијата, како што е претставата од равенската базилика Сан Витале чии мозаици датираат од средината на 6 век, Аврам е прикажан како им го принесува зготвеното теле на тројцата ангели, Michel Alpatov, “La « Trinitè » dans l’art byzantin et l’icone de Roublev. Études comparatives,” *Échos d’Orient* 26/146 (1927): 150-186, fig. 3.; Ваквата иконографска традиција продолжува и во подоцнежните примери, притоа, на трpezата е прикажана главата или целото печено теле. Дел од средновековни примери ги наведува Тодић, “Сликарство,” 217, заб. 57.



подигната глава, е прикажана во предниот план на композицијата пред масата на која седат тројцата ангели.<sup>219</sup> Во левиот агол на сцената стои уште едно животно, кое е идентификувано како мајката на телето која тагува по својот пород што ќе биде заклан за да се угостат божествените посетители.<sup>220</sup> Од композицијата отсутнуваат Аврам, кој вообичаено е претставен како ги служи тројцата ангели, и Сара која го слуша разговорот од шаторот.<sup>221</sup>

Иконографската схема за прикажувањето на Гостољубието на Аврам, често обележано како претстава на Старозаветната Троица, се одликува со значителна конзистентност во решенијата, којашто се проследува уште од најстарите сочувани претстави во монументалната уметност од 5 век.<sup>222</sup> Како алтернативна варијанта во нејзиното илустрирање се бележи отсутството на Аврам и Сара, а иконографска варијабилност претставува и бројот на ангелите кои се означени со крст во нимбот или со Христовото име.<sup>223</sup> Прикажувањето на незакланото теле пред трpezата во Зрзе и кравата која жали над неговата претстојна смрт, претставува контекстуален екскурс, кој иако не е уникатно решение, ретко се среќава во византиската уметност. Илустрирањето на телето кое треба да биде заклано најчесто се јавува во руската уметност, а како најран пример на негово вклучување се истакнува претставата од

---

<sup>219</sup> Поголемиот дел од постарите истражувачи, базирајќи се на мислењето на В. Ј. Ѓуриќ, претставата со невообичаен изглед која е поставена пред трpezата, ја идентификувале како приказ на Исак – неродениот син на Аврам, види Ѓуриќ, “Радионица,” 23.; Ивковиќ, “Живопис,” 69.; Сметаме дека е исправно мислењето дека во невешто насликаната фигура треба да се препознае телето кое било заклано за да се угостат тројцата ангели, сп. Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 413.; Тодиќ, “Сликаство,” 217-218,.

<sup>220</sup> Живописката фигура била идентификувана како претстава на жртвеното теле, види Ѓуриќ, “Радионица,” 23.; Ивковиќ, “Живопис,” 69.; Но и како овенот кој бил жртвуван наместо Исак (1 Мој. 22 : 13), види Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 413.; Сметаме дека е исправна тезата на Б. Тодиќ, според кого прикажаното животно е крава, мајката на телето насликано пред трpezата, сп. Тодиќ, “Сликаството,” 217.

<sup>221</sup> Ваквото решение го среќаваме уште во најстарата претстава на територијата на Охридската архиепископија од олтарот на Св. Софија во Охрид, каде Аврам е прикажан како во здела ја принесува главата од закланото теле, а Сара стои на вратата во просторијата во која се прикажани ангелите, види Петар Миљковиќ Пепек, “Материјали за македонската средновековна уметност: Фреските во светилиштето на црквата Св. Софија во Охрид,” *Изданија на Археолошкиот музеј – Скопје. Зборник (1955-1956)* 1 (1956): 45.

<sup>222</sup> Најстарите претстави на Гостољубието на Аврам во мозаиците во ранохристијанските базилики се наведени кај Alpatov, “La « Trinitè »,” 154-157.; Daniel Z. Kádár, “A propos des représentations de la Philoxénie d’Abraham sur les mosaïques des Ve-Vie siècles.” *Зограф* 6 (1975): 5-7.

<sup>223</sup> Во доцновизантиските претстави вообичаено средишно прикажаниот ангел е издвоен од групата со впишување на крст во неговиот ореол. Еден од постарите примери на вклучувањето на телето е од претставата на бронзените врати од црквата во Суздаљ (околу 1230), види Смиљка Габелиќ, *Циклус Арханѓела у византијској уметности* (Београд: Одељење историјских наука САНУ, 1991), 63-64.

Спасовата црква во Нередица кај Новгород (1199 г).<sup>224</sup> Еден од малубројните примери во византиската уметност е од католикот на манастирот Архангел Михаил крај Прилеп (околу 1280), каде што телето е прикажано позади Аврам кој принесува храна на масата.<sup>225</sup>

Од наведените примери зрзевскиот се издвојува со вклучувањето на второто животно, кое ја претставува мајката на жртвеното теле, а чие присуство не е нотирано во спомениците до средината на 14 век. Најблиските паралели на ваквото решение датираат од крајот на 14 и 15 век, притоа, постарата е од минијатурата со претставата на Света Тројца во Минхенскиот псалтир (MS Cod. slav. 4, fol. 229).<sup>226</sup> Во српскиот ракопис од последната четвртина на 14 век пред масата е прикажано теле, кое очекувајќи ја својата смрт се милува со својата мајка.<sup>227</sup> Во однос на применетите иконографски решенија, како и според позицијата и програмскиот контекст, најблиска на зрзевската е претставата од припратата во католикот на Драгалевскиот манастир крај Софија (1468/9), чиј живопис се поврзува со работата на т.н. Охридска сликарска школа.<sup>228</sup> Симилярностите во двата примери не се сведуваат само на вклучување на двете животни (телето е прикажано како цица од кравата), туку и во позиционирање на западниот ѕид од припратата и означувањето на тројцата ангели со Христовиот идентитет.<sup>229</sup> Вклучувањето на оваа епизода во рамките на Гостољубието на Аврам имало за цел да стави акцент на крвната жртва која Аврам ја принел за да ги угости своите гости, но и да ја означи суровоста на тој гест.<sup>230</sup>

---

<sup>224</sup> За програмските и иконографските специфики на претставата од Нередица, види Н. В. Пивоварова, *Фрески цркве Спаса на Нередице в Новгороде: Иконографическая программа росписи* (Санкт Петербург: Издательство АРС & Димитрий Буланин, 2002), 77-78, 147, ил. 163.

<sup>225</sup> Види, Габелић, *Циклус Арханђела*, 64.

<sup>226</sup> За минијатурите од Минхенскиот псалтир види, Joseph Strzygowski and Vatroslav H. Jagić, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, (Wien: In Kommission bei A. Hölder, 1906), passim.

<sup>227</sup> Дигитална верзија од минијатурата fol. 229 е достапна на интернет страната: <http://daten.digital-sammlungen.de/0010/bsb00106322/images/index.html?id=00106322&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=461>, посетено на 15.03.2019.

<sup>228</sup> Сликарска програма во припратата на црквата на Драгалевскиот манастир е опишана и датирани се двата слоеви на сликарството во припратата, кај: Гојко Суботић, *Охридска сликарска школа XV века* (Београд: Филозофски факултет; Охрид: Завод за заштита на спомениците и Народен музеј, 1980), 116-134.

<sup>229</sup> Иконографската анализа на композицијата од Драгалевци е направена според цртежот кој го приложува Суботић, *Охридска*, црт. 97.

<sup>230</sup> Дополнително акцентирање ваквата порака добила во руските претстави од 16 и 17 век, каде во предниот план на сцената често е прикажуван Аврам или неговиот слуга како го коле телето, види А. С. Преображенский, “Исаак, заклывающий тельца. Об одном редком мотиве иконографии Святой Троицы” in *Преподобный Сергий Радонежский и образ Святой Троицы в древнерусском искусстве. Тезисы докладов научной конференции 11-12 декабря 2013 г.* (Москва: Макс Пресс, 2013), 69-75.

Ликовните претстави на Гостољубието на Аврам уште во постиконоборечкиот период добиле ехаристичен предзнак, што се должи на бројните поетски дела создадени во периодот од 7 до 9 век, а во кои гозбата под Мамврискиот даб се опева како префигурација на ехаристијата.<sup>231</sup> Ваквото значење било пресудно за честото вклучување на композицијата во рамките на олтарната програма на византиските цркви,<sup>232</sup> а неретко е прикажувана и како дел Архангелскиот циклус.<sup>233</sup> Сосема ретки се примерите каде Гостољубието е поставено во контекст на сцените од циклусот на Христовите страдања, а покрај Зрзе го нотираме и примерот од Нередица, каде што е насликана во западниот сегмент од црквата и е во идејна врска со сцените од Страсниот циклус кои ја опкружуваат.<sup>234</sup>

Непосредно под илустрацијата на Света Троица е претставено Причестувањето на апостолите, означено со натписот Η ΜΕΤΑ(ΛΗ)Ψ[ΙΣ] (IVa.4).<sup>235</sup> Во централниот дел на композицијата, според вообичаената практика, прикажана е чесна трпеза надвишена со балдахин врз која стои затворен кодекс. Од двете страни на трпезата е прикажан Христос, Ι<ΗΣΟΥ>Σ Χ<ΡΙΣΤΟ>Σ, облечен во темносин химатион и бел хитон, а кон секоја од Христовите претстави приоѓа група фигури сочинета од по шест апостоли. Предводник на апостолите од десната страна е Петар, кој е препознатлив по вообичаената физиономија со кратката бела коса и брада. Судејќи според сочувваните натписи крај апостолите од спротивната поворка, идентитетот на секој од претставниците во сцената бил означен со неговиот иницијал. Натписите на апостолите

<sup>231</sup> За делата од црковната поезија кои датираат од периодот од 7 до 9 век, види Н. В. Малицкий, “Къ исторій композицій Ветхозавѣтной Троицы,” in *Seminarium Kondakovianum* II (Прага: Типография Политика, 1928), 35-36.; А. А. Салтыков, “Иконография «Троицы» Андрея Рублева,” *Древне русское искусство XIV–XV вв.*, edited by О. И. Победова (Москва: Наука, 1984), 80.

<sup>232</sup> Најголемиот дел од сочувваните претстави на оваа композиција се позиционирани во рамките на сликаната програма на олтарскиот простор, а како дел од бројните примери ќе ги издвоиме претставите од охридските цркви Св. Софија и Богородица Перивлепта, како и од Грачаница, Св. Никита кај Бањани и Матејче, види Пепек, “Материјали,” 45.; Richard Hamann-Mac Lean & Horst Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14 Jahrhundert* (Gießen: Kommissionsverlag W. Schmitz, 1963), 20.; Елизабета Димитрова, *Манастир Матејче* (Скопје: Центар за културно и духовно наследство Каламус, 2002), 112.; Војислав Ј. Ђурић, *Византиске фреске у Југославији* (Београд: Југославија, 1974), 9, 18, 40, 43, 70-71, 95, 100.

<sup>233</sup> За претставите на Гостољубието на Аврам во рамките на Архангелскиот циклус, со бројни примери, види Габелић, *Циклус Арханђела*, 63-65.

<sup>234</sup> Композицијата од Нередица била позиционирана на западниот ѕид, меѓу сцените од циклусот на Христовите страдања, а ваквото решение е поврзана со сотериолошката порака на програмата, која била условена од гробниот карактер на црквата, види Пивоварова, *Фрески цркве*, 77-78.

<sup>235</sup> Според сликарските прирачници со терминот Η Μετάδοση, се означува апостолската поворка која се причестува со вино, а на апостолската група која прима леб се однесува натписот Η Μετάδοση. За препораките од сликарските прирачници, види Милорад Медич, *Стари сликарски приручници*, vol. 2 (Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 2002), 312. Како и во Зрзе и во црквата Св. Анатанасиј на Музаки во Костур целата композиција е обележана со терминот Η Μετάδοση, види Παζαράς, “Οι τοιχογραφίες,” 56.

кои ги предводи Петар се целосно уништени. Потпирајќи се на вообичаените решенија за вообличувањето на физиономијата на апостолите, меѓу прикажаните личности можеме да го препознаеме Лука, кој стои втор по Петар, а е препознатлив по тонзурата во неговата коса. По Лука следи голобрадо момче, веројатно Тома, а следните двајца апостоли се возрасни мажи со кратки бради. Последен во поворката е прикажан млад апостол без брада.

Прв во поворката од левата страна е прикажан голобрад апостол, кој со подадени раце и подигната глава очекува Христос да му го принесе амфоровидниот сад со вино. Врз основа на неговите физиономски карактеристики, како и иницијалот I кој е испишан крај неговиот ореол, постарите истражувачи се согласни во неговото идентификување како Јуда.<sup>236</sup> Отстапувањето од стандардната пракса за претставување на апостолот Павле како предводник на една од поворките, ја сместува зрзевската композиција во групата на примери во кои на челото на едната поворка стои Јуда, Јован, или пак двете поворки ги предводи Петар.<sup>237</sup> Ваквото решение се толкува како интенција за историска прецизност во илустрирањето на евангелските настани, имајќи предвид дека Павле не присуствувал на Тајната вечера, која е идејна основа за илустрирањето на Причестувањето.<sup>238</sup> Во науката се бележат неколку претстави во кои Јуда е прикажан како предводник на едната од поворките, но воедно е истакнато дека неговиот лик се одликува со груби црти, кои тежнеат кон карикатуралност, а е

---

<sup>236</sup> Постарите истражувачи согласни се дека се работи за претставата на Јуда Искариот, без притоа да го аргументираат ваквото мислење, сп. Ђурић, “Радионица,” 23.; Расолкоска-Николовска, „Манастирот Зрзе,” 413.; Ивковић, “Живопис,” 69.; Годић, “Сликаство,” 216.

<sup>237</sup> Решението за прикажување на т.н. „историски тип“ на Причестувањето на апостолите се јавува во неколку споменици, кои датираат од првата половина на 14 век. Ваквото иконографско решение е карактеристично за работилницата на Михаил и Евтихиј, коишто во Протатон (околу 1300), Богородица Перивлепта (1295) и во Старо Нагоричане го насликале Јуда како предводник на една од поворките, види Петар Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михајло и Евтихиј* (Скопје: Републички завод за заштита на спомениците на културата, 1967), 88-92, сл. 467 (Протатон), таб. XLII (Перивлепта), таб. CXXIV (Старо Нагоричане). На оваа група на примери се приклучуваат и постарите претстави од Канео (последна четвртина на 13 век) и Ариље (1295), види Петар Миљковиќ-Пепек, “Црквата Св. Јован Богослов – Канео во Охрид,” *Културно наследство* 3 (1967), 81, 85-86.; Драган Војводић, *Живопис цркве Светог Ахилија у Ариљу* (Београд: Стубови културе, 2005), сх.1 бр. XV, сх. 2 бр. XIV.; Во Грачаница и во Св. Никита кај Бањани апостолот Петар е предводник на двете поворки, види Hamann-Mac Lean and Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, 224-227, 322, 324.; Во Кралската црква во Студеница прв во поворката која се причестува со вино е апостолот Јован, види Бабић, *Краљева црква*, 114-115, таб. IX, таб. XI.

<sup>238</sup> Проучувајќи ги ликовните претстави на Тајната вечера и текстуалните предлошки кои влијаеле врз оформувањето на иконографскиот модел Н. Малицкиј ја забележал тенденцијата за историска точност на најстарите претстави на Причестувањето на апостолите од ранохристијанската ументост, притоа забележувајќи дека Павле станал апостол дури по вознесението на Христос, види Н. В. Малицкиј, “Черты палестинской и восточной иконографии,” *Seminarium Kondakovianum* I (1927): 56-57.

прикажан во строг профил и со широко отворена уста.<sup>239</sup> Ваквите особености не ги поседува првиот апостол од десната храна во композицијата од Зрзе, поради што поверојатно се чини дека се работи за претставата на Јован. Дополнителна забуна во определувањето идентитетот на првоприкажаниот апостол претставува и тоа што грчката форма на имињата на двајцата апостоли започнува со буквата јота (Ιωάννης; Ιούδας).

Втор во десната поворка е прикажан Марко, Μ<ΑΡΚΟΣ>, со обла црна брада и кратка коса, по кој следи Матеј, Μ<ΑΤΘΑΙΟΣ>, со подолга седа брада и кратка коса. Иницијалот од името на четвртиот апостол е уништен, но според густата кадрава брада и коса со сигурност можеме да го идентификуваме како Андреј. Ликот и натписот на претпоследниот апостол се целосно девестирани, а последен во поворката е претставен младиот Филип, Φ<ΙΛΙΠΠΟΣ>, со динамичен став и подигната глава. Над апостолските групи се прикажани четворица ангели, по двајца од секоја страна, облечени во стихари и со рипиди во рацете. Секој од ангелите бил обележан со натпис, ΑΓΓΕ<ΛΟΣ> ΚΥ<ΡΙΟΥ>, но целосно е сочуван само натписот на првиот ангел од јужната страна.

Илустрацијата на Причестувањето на апостолите на западниот ѕид претставува уникатно решение, за кое не можеме да посочиме поблиски паралели. Најлогично се чини објаснувањето дека со оваа композиција била илустрирана Тајната вечера, што ја поставува во контекст со останатите сцени од циклусот на Христовите страдања.<sup>240</sup> Подоцнежен пример за ваквата субституција е претставата на Причестувањето во рамките на циклусот на Христовите страдања во црквата Св. Спас кај Лескоец (1461/2), каде е насликана на јужниот ѕид во наосот.<sup>241</sup> Покрај ваквото значење мора да се забележи и нејзината идејна поврзаност со соседната претстава на Света Тројца. Како заеднички именител на двете композиции можеме да го истакнеме сфаќањето на жртвата како централен елемент на богослужбата. Имено, во претставата на Старозаветната Тројца преку вклучувањето на телето кое треба да биде жртвувано, нагласена е крвната жртва која била принесувана од Евреите до доаѓањето на Христос.

<sup>239</sup> Грубите црти на ликот на Јуда во рамките на Причестувањето ги истакнува Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 88-92.

<sup>240</sup> Претставата на Причестувањето на апостолите во рамките на циклусот на Христовите страдања ја сврстуваат: Ивковиќ, “Живопис,” 69.; Ђорђевиќ, *Зидно сликарство*, 178.; Тодиќ, “Сликарство,” 216, 220.

<sup>241</sup> Правејќи компромис помеѓу стандардот за прикажување на Тајната вечера во олтарскиот простор и желбата за целовито прикажување на евангелските настани, сликарот од Лескоец го започнал циклусот на Христовите страдања со илустрацијата на Тајната вечера, но по Миењето на нозете се одлучил да го претстави Причестувањето на апостолите, Суботиќ, *Охридска сликарска*, 97, црт. 78.

Од друга страна, Причестувањето на апостолите ја прикажува Христовата жртва за спас на човечкиот род, која на секоја литургија се реминисцира преку Службата на евхаристија, т.е. безкрвната жртва.<sup>242</sup>

Теолошките премиси за Христовата доброволна жртва дополнително се образложени со илустрацијата на шест сцени, коишто се протегаат во подножјето на сводот, а тематски припаѓаат во циклусот на Христовите страдања. Сочуваните сцени не се наредени според хронолошкиот тек на настаните од евангелските текстови. Поради тоа, без интенција да го реконструираме течењето на циклусот, најпрво ќе ги опишеме сцените од северниот, па од јужниот ѕид, почнувајќи од запад кон исток.<sup>243</sup> Според поставеноста на сцените, кои редоследно не одговараат на текот на случувањата опишани во Новиот завет, сметаме дека во состојбата во којашто се сочувани не можеме да ги определиме како циклус.

Најзападно на северниот ѕид била сместена претсавата на Судањето на Христос пред еврејските првосвештеници, од која преостанала само долната половина (IVa.5). Судањето на Христос пред свештеничкиот Синедрион, со мали разлики во наративот, е опишано во сите четири евангелија (Мар. 26:59-68; Марко 14: 55-65; Јован 18:19-24). Во левиот дел на зрзевската композиција бил претставен Христос, кој се препознава според белиот хитон и синиот химатион, како и по затворениот свиток во неговата рака. Пред него е застаната фигура, во динамичен став, облечена во бела туника и со син појас околу половината, веројатно слугата на првосвештеникот кој го удрил Христос (Јован 18:22). Вклучувањето на слугата во рамките на оваа композиција претставува доцновизнтиска новина, која се јавува од крајот на 13 век, и е вклучена во претставите од Богородица Перивлепта во Охрид (1295),<sup>244</sup> Богородица Љевишка

---

<sup>242</sup> За библиската значење на крвта како симбол на животот и Христовата жртва како предуслов за спасението на човечкиот род, види Јустин Поповиќ, *Догматика православно црква*, Vol. 2 (Београд: Задужбина „Свети Јован Златоуст“ Аве Јустина Ѓелијског, Ваљево: Манастир Ѓелије, 2004), достапно на интернет страната: <https://svetosavlje.org/dogmatika-pravoslavne-crkve-tom2/>, посетено на 22.04.2019.

<sup>243</sup> В. Ј. Ѓуриќ, имајќи ја предвид некомплетноста на циклусот и неправилната распореденост на композициите, смета дека овие сцени се продолжеток од циклусот во постариот дел од црквата, чијшто фрескоживопис не е сочуван, сп. Ѓуриќ, “Радионица,” 23.; Според мислењето на З. Ивковиќ циклусот започнувал со Причестувањето на апостолите (кое ја илустрира Тајната вечера), по која следеле Судањето на Христос пред Кајафа и Судањето пред Пилат, по што продолжувал со композициите од северната страна и завршувал на јужниот ѕид. Воедно, авторката смета дека на срушениот источен ѕид постоеле уште неколку сцени, види Ивковиќ, “Живопис,” 69, 72.; Б. Тодиќ смета дека во зрзевскиот католикон не биле прикажани повеќе од седум или осум сцени, кои тој ги третира како заокружен циклус, сп. Тодиќ, “Сликаство,” 215-216.

<sup>244</sup> Anatole Frolow and Gabriel Millet, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie: Serbie, Macédoine et Monténégro*, vol. 3 (Paris : Boccard, 1962), pl. 8.1.

(1307-1313),<sup>245</sup> Хиландар (1321),<sup>246</sup> Дечани (околу 1348)<sup>247</sup> и Св. Атанасиј на Музевики во Костур.<sup>248</sup> Десниот дел на композицијата го зафаќа пространа маса на која се поставени две книги, помеѓу кои стои отворен свиток, На книгите со прст укажуваат фарисеите и книжниците кои биле прикажани позади масата. Нивните ликови целосно се уништени, а свештеникот кој е поставен централно е прикажан во моментот кога ја раскинува својата облека.<sup>249</sup> Прикажувањето на првосвештеникот кој ја кине облеката се темели на кажувањето на Матеј и Марко (Мат. 26:65; Марко 14:63), а станува фреквентен иконографски елемент од времето на Палеолозите. Како посебна специфика композицијата од Зрзе се истакнува зголемениот број на прикажаните фарисеи, како и нивните гестови со кои укажуваат на книгите пред нив, преку кои се илустрирани нивните обвинувања дека Христос ги прекршил законите пропишани во Светите книги.<sup>250</sup>

Композицијата која следи е Ругањето на Христос чија горна половина, исто така, е целосно девастирана (IVa.6). Од сочуваните сегменти може да се види дека во средишниот дел бил претставен Христос, облечен во кафеавосива багреница. Пред неговите нозе со проскинеза му се поклонуваат војници, облечени во полна воена опрема со панцири и шлемови, а во рацете држат копја и штитови. Уште неколку војници стојат зад Христос, а веројатно фигурата која е најблиску до него на главата му го поставувала трновиот венец. Илустрацијата на Ругањето е заокружена со претставите на двајцата трубачи, во долниот десен агол, кои клекнати на едното колено свират во рогови. Поради оштетувањата на композицијата не можеме целосно да ја согледаме иконографската схема која била искористена за нејзиното ликовно вообличување. Сепак, според бројноста на војничките фигури, се чини дека зрзевската композиција во целост ги следела евангелските описи за овој настан (Мат. 27:27-30, Марко 15:16-19; Јован 19:1-3), кои едногласно соопштуваат дека Христос го исмевале

<sup>245</sup> Драга Панић и Гордана Бабић, *Богородица Лјевишка* (Београд: Српска књижевна задруга, 1975), pl. XX.

<sup>246</sup> Gabriel Millet, *Monuments de l'Athos. Les peintures*, vol. 1 (Paris : Librairie E. Leroux, 1927), pl. 71.1.

<sup>247</sup> Владимир Петковић, *Манастир Дечани* (Београд: Издање Задужбине Михајла Пупина, 1941), pl. ССШ.

<sup>248</sup> Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πλ. 148a.

<sup>249</sup> Во ликовните претстави на оваа сцена идентитетот на свештеникот кој ја раскинува својата облека е различно определен. Додека почесто е прикажувањето на Кајафа како ја кине облеката, во сликарскиот прирачник на Дионисиј од Фурна и во неколку примери од 14 век, е нагласено дека Ана е оној којшто ја раскинува кошулата. За претставата на оваа сцена од Старо Нагоричане, со осврт на епизодата со првосвештеникот кој ја кине облеката во примерите од првата половина на 14 век, види Nektarios Zargas, "The Passion Cycle at Staro Nagoricino," *JÖB* 60 (2010): 189.

<sup>250</sup> За опис на композицијата, види Ивковић, "Живопис," 72.; Тодић, "Сликарство," 216, го забележува зголемениот број на фарисеи и книжници кои учествуваат во композицијата.

војниците од Пилатовата гарда, славејќи го како цар на Израил. За разлика од претставата од Зрзе, во најголемиот дел од доцновизантиските примери групата која го исмева Христос е сочинета од бројни музичари и скомрахи, што е објаснето со влијанијата од античкиот театар и пародиите на византискиот дворски церемонијал.<sup>251</sup>

Со последната сцена на северниот ѕид се илустрирани два настани: Христос одбива да пие жолчка и оцет и поставувањето на крстот на Голгота (IVa.7). Левата страна на композицијата ја заземала епизодата со Христовото одбивање на понудената течност, за која Матеј соопштува дека била оцет и жолчка (Мат. 27:34), а Марко вино и смирна (Марко 15:23). Христос е облечен во долга, темнсива багреница, порабена со црвени ленти, а со врзаните раце го одбива војникот кој му принесува сад со течност. Позади Христос стои фигура која носи облека карактеристична за претставите на првосвештениците, со подигната рака во прекорувачки гест. Во средината на композицијата е прикажано поставувањето на крстот, кое го изведуваат двајца војници, едниот клекнат во подножјето заковува клинци, додека другиот качен на најниската пречка го притиска со својата тежина. Крај нив стои старец со долга брада, облечен во првосвештеничка облека, и со гест им се обраќа.<sup>252</sup> Илустрацијата на поставувањето на крстот не се базира врз евангелските текстови, а нејзиното заедничко прикажување со Христос кој одбива да пие оцет со жолчка ја среќаваме во неколку споменици на територијата на Охридската архиепископија: Богородица Перивлепта,<sup>253</sup> Хиландар,<sup>254</sup> Св. Спас во Кучевиште (околу 1330)<sup>255</sup> и Марков Манастир (после 1372).<sup>256</sup>

Сцените кои ги прикажуваат Христовите страдања продолжуваат на јужниот ѕид со претставата на Миењето на рацете, а натписот со кој била означена е целосно нечитлив.<sup>257</sup> Композицијата го прикажува моментот кога Пилат по изречената пресуда

---

<sup>251</sup> Изворите за вклучувањето на бројните фигури на актери и музичари во рамките на ликовните претстави на Христовото ругање ги проследува: Светозар Радојчиќ, “Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричину,” in *Узори и дела старих српских уметника* (Београд: Српска књижевна задруга, 1975), 155-179.; На танчерите од претставата во Старо Нагоричане се осврнува Kono Keiko, “Notes on the Dancers in the Mocking of Christ at Staro Nagoričino,” *Δελτίον ΧΑΕ* 27 (2006): 159-168.

<sup>252</sup> Оваа фигура била идентификувана како Никодим, види Ивковиќ, “Живопис,” 73.

<sup>253</sup> Композицијата од Богородица Перивлепта ја наведува Миодраг Марковиќ, “Иконографски програм најстаријег живописа цркве Богородице Перивлепте у Охриду. Попис фресака и белешке о појединим програмским особеностима,” *Зограф* 35 (2011): 126.; Илустративен материјал за композицијата, види Frolow and Millet, *La peinture*, pl. 8. 2.

<sup>254</sup> Millet, *Monuments*, pl. 72.1.

<sup>255</sup> Ђорђевиќ, *Сликаство*, 132.

<sup>256</sup> Лазар Мирковиќ и Жарко Татиќ, *Марков манастир* (Нови Сад: „Графика“ Уметнички завод Д.Д., 1925), 59, сл. 63.

<sup>257</sup> Постарите истражувачи оваа композиција ја именуваат Христос пред Пилат, види Ивковиќ, “Живопис,” 71.; Тодиќ, “Сликаство,” 212, 215-216.



ги мие рацете, а ваквиот чин ја искажува неговата невиност за Христовата смрт (Mat. 27: 17-25).<sup>258</sup> Од левата страна на композицијата стои Христос со врзани раце, облечен во темносин химатион, а го опкружува група мажи со ќулавки на главите – Евреите кои ја барале неговата смрт (IVa.8). На спротивната страна е прокажан Пилат како седи позади маса со црвена прекривка на која стои прибор за пишување и отворен пергамент како симбол на административната власт.<sup>259</sup> Тој е прикажан како средовечен маж, со костенлива коса и брада, а на главата носи висока триаголна капа, која е невообичаен елемент за неговите претстави во византиската ументост. Пред Пилат стои слуга со крпа и леген во едната рака и му налева вода на римскиот претор да ги измие рацете. Ваквата иконографска схема е вообичаена за примерите од палеологовскиот период, а како најблиски решенија на зрзевското се истакнува претставата од Богородица Перивлепта во Охрид.<sup>260</sup>

Додека претходно опишаните теми традиционално се дел од циклусот на Христови страдања, вклучувањето на претставата на Анапесон/Око недремано меѓу сцените на јужниот сид, претставува своевиден куриозитет (IVa.9). Композицијата ја сочинуваат претставата на младиот Христос, I<ΣΟΥ>Σ X<ΡΙΣΤΟ>Σ, кој спие на постела облечен во бела туника со раскошен околувратник, декориран со бисери и син појас околу половината. Ваквата облека на Христос содржи комплексна литургиска симболика, а во контекст на оваа композиција го симболизира неговиот погребен покров.<sup>261</sup> Крај Христос стои Богородица, (ΜΗ)<ΤΕ>Ρ<Α ΤΟΥ> Θ<ΕΟ>Υ, која во

<sup>258</sup> Продлабочена студија за византиските претстави на Пилатовиот суд направил Светозар Радојчиќ, “Пилатов суд у византиском сликарству раног XIV,” in *Узори и дела старих српских уметника* (Београд: Српска књижевна задруга, 1975), 293-312.; За значењето на миењето на рацете во старозаветниот контекст на псалмите С. Furrer, “La Passion dans les Acta Pilati,” in *Gellite, Gestorben, Auferstanden. Passions-und Ostertraditionen im antiken Christentum*, edited by T. Nicklas, A. Merkt, J. Verheyden, (Tübingen: Mohr Siebeck, 2010), 69-96, 87-88.; Значаен извор за утврдувањето на „невиноста“ на Пилат за смртта на Христос во византиската средина претставувало и апокрифното евангелие на Никодим, во кое е пренесено „писмото на Пилат до Императорот“ во кое тој се оправдува за донесената пресуда, види *Апокрифи новозаветни*, edited by Т. Јовановиќ, (Београд: Просвета, 2005), 134.

<sup>259</sup> За претставите на приборот за пишување во византиската ументост, види Иван М. Ђорђевиќ, “Представе прибора за писање у српској средњовековној уметности,” in *Зборник Владимира Мошина*, edited by Д. Богдановиќ, Б. Јовановиќ-Стипчевиќ, Ђ. Трифуновиќ (Београд: Савез библиотечких радника Србије, 1977), 87-98.

<sup>260</sup> Namann-Mac Lean and Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, 166.

<sup>261</sup> Во најголемиот дел од сочуваните примери на Око недремано Христос е претставен со појас, префрлен околу рамената и обмотан околу половината. Појасот, заедно со белата риза во која е облечен носат литургиски референци, поради кои претставите на Христос во ваква облека се дефинирани како посебен иконографски тип – Христос архијереј кој го осветува храмот, види Алексеј Лидов, „Образ „Христа Архијерея“ в иконографической программе Софии охридской,” *Зограф* 17 (1986): 5-20.; Во толкувањето на литургиските дејствија богослужбената облека од овој тип е дефинирана како симбол на Христовиот погребен покров, додека специфично врзаниот појас ја искажува нераздвоивоста на Светото Тројство. Толкувањето на значењето на посебните елементи од литургиската облека која архијереите ја

раката држи flabellum – рипида во вид на знаме. Уште една референца на Христовата смрт е претставата на ангелот во заднината, чија фигура е оштетена, но со сигурност може да се претпостави дека тој во рацете ги носел инструментите на Христовото мачење и смртта на Голгота – крст, трнов венец и трска со сунѓер.<sup>262</sup> Над сликаните кулиси во заднината, меѓу кои се издвојува столб со капител во форма на два човечки ликови во профил, се сочувани остатоци од натпис чија содржина е цитат од Првата книга Мојсеева: [ΑΝΑΠΕΣΩΝ ΕΚΟΙΜΗ]ΘΙ[Σ ΩΣ ΛΕΩΝ ΚΑΙ ΩΣ] Σ(ΚΗΜ)ΝΟ[Σ] ΤΙΣ ΕΓΙΡ[ΕΙ ΑΥΤΟΝ] (1Мој. 49:9).<sup>263</sup> Овој текст го пренесува благословот на Јаков за неговиот син Јуда, а е нотирани како примарна текстуална предлошка за ликовното вообличување на темата Анапесон.<sup>264</sup> Испишан во рамките на композицијата тој се однесува на краткотрајната телесна смрт на Христос, од неговото погубување на крстот до неговото воскреснување.<sup>265</sup> Дополнително елаборирање на пророчкото значење на старозаветниот текст е направено во литургиските песни и беседи кои се читаат на утринската служба на Велика сабота, во кои благословот на Јаков е протолкуван како пророштво за Христовата смрт и воскресение.<sup>266</sup>

Иконографската схема на Анапесон била заокружена дури во доцновизантискиот период, а најстарата сочувана претстава е во припратата на Протатон во Света Гора.<sup>267</sup> Додека во поголемиот дел од спомениците од првата половина на 14 век таа е прикажувана самостојно, во неколку примери е поставена во идејна врска со сцените од циклусот на Христовите страдања, со кои вообичаено се

---

носат при осветувањето на храмот ја образложил солунскиот епископ св. Симеон (†1429) во неговото дело „За светиот храм и неговото основање“. За целосната содржина на делото на св. Симеон, види PG 155, 305-361.

<sup>262</sup> Вакво решение било применето во претставата на Анапесон од припратата на Лесново (1349), каде архангелот Гаврил е прикажан како во рацете го носи крстот, на кој е поставен трнов венец, копје и трска со сунѓер, види Смиљка Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство* (Београд: Стубови културе, 1998), 178.

<sup>263</sup> Постарите истражувачи на најстарото сликарство од зрзевскиот католикон не се задржале на натписот од оваа композиција, единствено З. Ивковиќ понудила транскрипција, која според нејзиното читање гласи: ΣΚΗΜΝΕ ΤΕΙΣ Σ ΠΡΙ(ΩΤ)ΚΟΥ, притоа, текстот го идентификува како извадок од Псалтирот (Псал. 43 : 24), без притоа да понуди аргументација, види Ивковиќ, „Живопис,“ 74.

<sup>264</sup> Библискиот текст кој претставува основна предлошка за осмислувањето на композицијата, како и најстарите примери на неговото испишување во рамките на ликовните претстави ги наведува Branislav Todić, „Anapeson. Iconographie et signification du thème,“ *Byzantion* LXIV (1994): 134-165, 136-140.

<sup>265</sup> Базични студии за значењето и иконографијата на композицијата кај Никодим П. Кондаков, *Иконографија Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа* (Москва: Паломинка, 2001), 65-68.; Габелић, *Манастир Лесново*, 178-180.; Todić, „Anapeson,“ 134-165, со литература.

<sup>266</sup> Поврзаноста со литургиските песни кои се дел од богослужбата на Велика сабота ја истакнуваат, Todić, „Anapeson,“ 145-146.; Габелић, *Манастир Лесново*, 179.

<sup>267</sup> Претставата од Протатон во науката се истакнува како најстар сочуван пример на оваа композиција во византиската уметност, Todić, „Anapeson,“ 135.

наоѓа во просторна врска.<sup>268</sup> Ваквата поврзаност на Анапесон и сцените на страдањата најексплицитно е манифестирана токму во зрзевската манастирска црква, каде што во рамките на циклусот преку оваа композиција е претставена Христовата смрт.<sup>269</sup>

Последната сочувана сцена на јужниот ѕид го прикажува Јосиф од Ариматеја како го бара Христовото тело од Пилат (IVa.10).<sup>270</sup> Централната позиција во композицијата е резервирана за фигурата на Пилат, кој седи на едноставна дрвена клупа без наслон, а нозете му се поставени на црвен супеданеум. Неговата претстава ја карактеризира високата, бела капа во форма на ладало која ја носи на главата, која не е вообичаена за неговите претстави во византиската уметност.<sup>271</sup> Пилат е опкружен со војниците од неговата гарда, облечени во панцири и наметнати со црвени плаштови, а крај него стои војник во црвена туника со меч потпрен на рамото. Од десната страна на композицијата е прикажан Јосиф од Ариматеја како со молитвен став му се обраќа на римскиот претор. Извесна забуна во неговото идентификување предизвикал иницијалот N, испишан покрај неговата глава, кој бил различно протолкуван од постарите истражувачи.<sup>272</sup> Ликовните претстави на оваа композиција се базираат врз

---

<sup>268</sup> За идејната поврзаност помеѓу сцените на Христовите страдања и претставата на Анапесон, види Manuela Studer-Karlen, "The Depiction of the "Christ Anapeson" in the Context of the Passion Scenes of Christ" in *Proceedings of the 23th International Congress of Byzantine Studies. Belgrade 22-27 August 2016. Thematic Sessions of Free Communications*, edited by D. Dželebdžić and S. Bojanin (Belgrade: The Serbian National Committee of AIEB, 2016), 147-148.; За ваквата практика сведочат примерите од црквите во Беренде во Бугарија и во неколку споменици во Мистра, и двете позиционирани во олтарскиот простор. За претставата од Беренде, види Елка Бакалова, *Стенописите на црквата при село Беренде* (София: Български Художник, 1976), 29, 31-32.; Примерите од Мистра ги наведува Nektarios Zarras, "The Passion Cycle in Churches of Mystras: Issues of Space and Function of the Cycle in the Panagia Hodegetria and the Peribleptos," in *Proceedings of the 23th International Congress of Byzantine Studies. Belgrade 22-27 August 2016. Thematic Sessions of Free Communications*, edited by D. Dželebdžić and S. Bojanin (Belgrade: The Serbian National Committee of AIEB, 2016), 146.

<sup>269</sup> Прикажувањето на композицијата во рамките на Страдалниот циклус во припратата на зрзевската црква е објаснета со нејзиното толкување како илустрација на мртвиот Христос, што соодветствува и со евангелските текстови кои се читаат на службата на Велика сабота, сп. Тодић, "Сликаство," 217.

<sup>270</sup> Во трудот со кој прелиминарно ги публикува резултатите од конзерватрските зафати за чистењето на живописот во западниот дел од црквата, Корнаков, "Манастирот Зрзе," 14, ја идентификувал композицијата како Трикратното одрекување на Петар.; Според мислењето на Ѓуриќ композицијата ја прикажува средбата на патријархот Јаков со неговиот син Јосиф, види Ѓуриќ, "Радионица," 23.; Расолкоска-Николовска, "Манастирот Зрзе," 410.; Сцената правилно ја идентификувала: Ивковић, "Живопис," 73-74.; Помладите истражувачи го прифатиле ваквото мислење, види Ѓорђевић, "Зидно сликарство," 179; Тодић, "Сликаство," 212, 215.

<sup>271</sup> Ваквиот тип на капи се истакнати како инсигнија за севастократорското достоинство во делото „De Officiis“ на Псевдо-Кодин. За описот на Псевдо-Кодин на облеката на севастократорите и деспотите, види Jean Verreux, *Pseudo-Kodinos, Tradité des offiices. Introduction, Texte et Traduction* (Paris: Centre National de la recherche scientifique, 1966), 147-150.

<sup>272</sup> Иницијалот кој е испишан покрај претставата на Јосиф од Ариматеја бил погрешно прочитан како буквата J, што била една од причините за неправилната идентификација на сцената, види Ѓуриќ, "Радионица," 23, заб. 28.; Сметаме дека станува збор за забуна, при што Јосиф од Ариматеја бил означен како Никодим, уште една личност која има значајно место во библиските текстови кои говорат за случките на Голгота и погребувањето на Христос.

евангелските текстови во кои се споменува земањето на Христовото тело и погребувањето од страна на Јосиф од Ариматеја (Мат. 27:57-60; Марко 15:43-45; Лука 23:50-52; Јован 19:38). Најстарите илустрации се сочувани во минијатурите од 11 и 12 век,<sup>273</sup> а во монументалната уметност се јавува од времето на Палеолозите, кога е вклучувана во наративните циклуси на Страдањата, какви што се во Протатон,<sup>274</sup> Старо Нагоричане<sup>275</sup> и Дечани<sup>276</sup>.

Фрагментарната сочуваност на фрескоживописот во западниот дел на зрзевскиот католикон, како и специфичниот избор и распоред на прикажаните сцени, не овозможуваат веродостојна реконструкција на сликаната програма во повисоките сликарски зони на некогашната припрата. И покрај обидите да се објаснат невообичаените програмски решенија преку толкувањето на илустрираните теми со богослужбената практика во текот на Страсната седмица, се чини голем број прашања остануваат отворени.<sup>277</sup> Имајќи го предвид хронолошкиот тек на настаните опишани во евангелијата, евидентно е дека зрзевските сцени немаат организиран распоред, што е примарен услов во нивното определување како циклус. Ваквата недоследност во распоредот на прикажаните сцени би можела да се објасни со постоењето на извесен број на композиции во погорните сегменти на сводот, со кои биле претставени останатите теми од циклусот на Христовите страдања. Помалку веројатно е дека зрзевскиот сликар при изборот и распоредот на композициите следел текстуален извор, кој нам не ни е познат.

Непосредно под сцените кои тематски припаѓаат на циклусот на Христовите страдања се протега низа од светителски допојасни претстави врамени во медалјони. Веројатно, фризот од светителски портрети продолжувал и на срушениот источен ѕид на припратата. Со секундарното отворање на прозорот на јужниот ѕид биле уништени

---

<sup>273</sup> Најстарите илустрации на композицијата во илуминираните ракописи ги наведува Zarras, "The Passion," 198.

<sup>274</sup> Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 27.1.

<sup>275</sup> Бранислав Тодић, *Старо Нагоричино* (Републички завод за заштиту споменика културе & Просвета & САНУ, 1993), 111, сл.72.; Zarras, "The Passion," 198.;

<sup>276</sup> Петковић, *Манастир Дечани*, pl. ССХI.; За опис на сцената, види Сања Кесић-Ристић, "Циклус Христових страдања," in *Зидно сликарство манастира Дечана. Граѓа и студије*, edited by В. Ј. Ђурић (Београд: Одељење историских наука САНУ, 1995), 121-130, 127-128.

<sup>277</sup> Во својата студија за живописот од 14 век во зрзевскиот католикон, невообичаените програмски решенија Б. Тодић се обидел да ги објасни преку „Ерусалимскиот типик“ за богослужењето на Страсната седмица, притоа, ја поврзува секоја од прикажаните сцени со конкретен евангелски текст кој се чита на литургиите, почнувајќи од Велики четврток до Велика сабота. Сепак, самиот автор забележува дека при изборот на композициите кои соодветствуваат на евангелските текстови е селективен и нецелосен, што го објаснува со недостатокот на простор во припратата, сп. Тодић, "Сликарство," 217-220.

уште три од светителските претстави, па преостанале дваесет медалјони: шест на јужниот сид; пет на западниот и девет на северниот. Примарен именител при изборот на светителите е нивното мачеништво, а евидентно е следењето на црковниот календар во нивното групирање.<sup>278</sup>

Три од светителските бисти во најисточниот дел од јужниот сид на нартексот се целосно уништени, единствено преостанат е дел од натписот на последниот од тројцата, веројатно св. Филадельф [ΦΙΛΑΔ]ΕΛΦ(ΟΣ), кој според синаксарот се слави на 10 мај, заедно со неговите браќа св. Алфеј и св. Кирин.<sup>279</sup> Првата од сочувваните претстави на јужниот сид му припаѓа на св. Анемподист, ΟΑΓ<ΙΟΥ> (ΑΝ)ΕΜΠΟ[ΔΙΣΤΟΣ], кој е прикажан како младо голобрадо момче со рамно потстрижана коса, која му паѓа до вратот, а е облечен во сина наметка украсена со бисери и закопчана со аграфа на градите (IVa.11). По него следи допојасјето на св. Афтониј, ΟΑΓ<ΙΟΥ> ΑΦΘΟΝΙ(ΟΣ), претставен како младич со кратка костенлива коса и ретка брада, облечен во црвена патрициска наметка. Последен од оваа група од тројца персиски маченици е претставен возрасен маж, со седа брада и густа кадрова коса, кој е означен со натписот како св. Пигасиј, ΟΑΓ<ΙΟΥ> [Π]ΓΑΣΙΟΥ. Тројцата светители, кои заеднички пострадале на дворот на персискиот цар Сапор, во времето на Константин Велики (306-337), се слават заедно со светите Акиндин и Елпидифор (2 ноември).<sup>280</sup> Нивните ликовни претстави во зрзевскиот католикон се вообличени според препораките на сликарските прирачници за прикажувањето на светителите од менологот.<sup>281</sup> Во тесни хронолошки рамки со сликањето на нивните портрети во Зрзе, тие биле претставени и во нартексот на охридската катедрала Св. Софија, каде биле прикажани заедно со св. Акиндин и Елпидифор,<sup>282</sup> а неколку децении порано сите

---

<sup>278</sup> Светителските претстави кои ја сочинуваат меѓузонаата од медалјони ги идентификувала Ивковиќ, “Живопис,” 75-76, и понудила транскрипција на натписите со нивните имиња. Во рамките на приложената иконографска анализа на нивните претстави расчитувањето на натписите е направено според поинакви правила и во извесна мера се разликува од транскрипцијата која ја понудила Ивковиќ.

<sup>279</sup> Тројцата браќа биле родени во Јужна Италија како синови на висок благородник, а животот маченички го завршиле на Сицилија, види Huppolyt Delehaeye, *Synaxarium Ecclesiae Constantionpolitanae* (Bruxellis: Apud Socios Bollandianos, 1902), 672.; Владика Николај Велимировиќ, *Охридски пролог* (Шабац: Глас цркве, 2000), 326.

<sup>280</sup> Delehaeye, *Synaxarium*, 188.; Владика Николај, *Охридски пролог*, 800.

<sup>281</sup> Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 195.; Медјић, *Стари сликарски*, 373.

<sup>282</sup> За претставата на петмината маченици во катот на нартексот од Св. Софија во Охрид, кои се датирани околу средината на 14 век, види Цветан Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века* (Београд: Филозофски факултет; Охрид: Завод за заштита на спомениците на културата и Народен музеј, 1980), 91.

петмина биле вклучени во редот од светителски допојасја во црквите св. Никола Болнички во Охрид<sup>283</sup> и Св. Спас во Кучевиште.<sup>284</sup>

Светителот кој е прикажан западно од св. Пигасиј е голобрадо момче со кратка костенлива коса, свртен во тричетвртински став кон западната страна. Натписот со кој е означен светителот е скоро комплетно уништен, но според сочуваниите последни букви од неговото име, изнесено е мислењето дека се работи за претставата на св. Порфириј, [ΠΟΡΦΥΡΙ(ΟΣ)] (IVa.12).<sup>285</sup> Во сликарските прирачници единствениот опис кој стои за светителот е дека тој е млад.<sup>286</sup> Во низата следи претставата на св. Тирс, ΟΑΓ<ΙΟΥ> ΘΥΡΣ(ΟΣ), кој е прикажан со костенлива коса со прамени кои му се спуштат по вратот и со кратка брада, со благо наклонета глава и отворени дланки подигнати пред градите. Кесарискиот маченик св. Тирс, кој пострадал во времето на императорот Декиј (249-251), се слави заедно со неговите сострадалници Левкиј и Калиник (14 декември).<sup>287</sup> Според сликарскиот прирачник на Дионисиј од Фурна св. Тирс е опишан како старец,<sup>288</sup> од што отстапува зрзевската претстава. Последен од западната страна на јужниот ѕид е прикажан млад светител, без брада, со бујна костенлива коса. Поради целосната девастираност на натписот кој го содржел неговото име неговиот идентитет не може да се определи.

Фризот од светителски допојасја продолжува на западниот ѕид со полуфигурите на св. Пров, св. Тарх и св. Андроник, кои заеднички биле мачени и убиени во времето на Диоклецијан (284-305), а нивниот спомен се празнува на 12 октомври (IVa.13).<sup>289</sup> Прв од тројцата маченици е прикажан св. Пров, ΟΑΓ<ΙΟΥ> (ΠΡ)ΟΒ(ΟΣ), кој има густа седа коса и кратка брада. Според хагиографскиот текст како најстар од тројцата маченици е опишан св. Тарх, но сликарските прирачници даваат препорака како

---

<sup>283</sup> Маченичката група во Св. Никола Болнички, исто како во Зрзе, е дел од фризот од светителски допојасја врамени во медалјони, види Грозданов, *Охридско*, 39.

<sup>284</sup> Претставата на светителската група во црквата во Кучевишта ја наведуваат: Ѓорђевиќ, *Зидно сликарство*, 132.; Смиљка Габелиќ, “Забелешке из Кучевишта,” *Зограф* 31 (2006-2007): 126-127.

<sup>285</sup> Врз основа на последните сочувани букви од името на светителот, се чини основана претпоставката дека се работи за претставата на св. Порфириј, сп. Ивковиќ, “Живопис,” 75.

<sup>286</sup> Сликарските прирачници ја опишуваат претставата на светителот во рамките на менологот, каде неговото име е наведено под датумот 7 ноември, сп. Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 196.; Медиќ, *Стари сликарски*, 375.

<sup>287</sup> Delehaeye, *Synaxarium*, 306-307.; Владика Николај, *Охридски пролог*, 913.

<sup>288</sup> Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 197.

<sup>289</sup> Delehaeye, *Synaxarium*, 131-133.; Владика Николај, *Охридски пролог*, 742-743.

највозрасен да биде прикажан св. Пров.<sup>290</sup> По него следи св. Тарх, ОАГ<ΙΟΣ> Τ(ΑΡ)ΑΧΟΣ, кој е свртен фронтално, и има костенлива коса и раздвоена брада, а во раката држи крст. Последен е претставен најмладиот од тројцата маченици, св. Андроник, ОАГ<ΙΟΣ> [ΑΝΔΡΟΝΙ]ΚΟΣ, чиј натпис е слабо сочуван. Покрај ваквото иконографско решение за вообличувањето на ликовите на тројцата светители, тие биле претставувани и како голобради младици.<sup>291</sup>

На северната половина од западниот ѕид се прикажани св. Клеоник и св. Евтропиј (3 март), кои биле родени браќа и заеднички пострадале во времето на императорот Максимилијан како дел од дружината на св. Теодор Тирон (IVa.14).<sup>292</sup> Св. Клеоник, ОАГ<ΙΟΣ> [ΚΛΕΟ]ΝΙΚ(ΟΣ), е прикажан како голобрадо момче со густа коса, застанат во тричетвртински став, а неговиот брат св. Евтропиј, ОАГ<ΙΟΣ> ΕΥ(ΤΡ)ΟΠΙ(ΟΣ), е претставен фронтално, со ретка, костенлива брада.

Во западниот дел на северниот ѕид е прикажана уште една група на светители коишто се слават на ист ден (17 декември), трите еврејски момчиња кои биле фрлени во вжарената печка – Ананиј, Азариј и Мисаил (IVa.15).<sup>293</sup> Иконографијата на тројцата младици е скоро идентична. Тројцата се прикажани како млади момчиња, без брада, со густе кадрави коси, облечени во туники и со наметки преку рамената. Нивните раце се подигнати пред градите со отворени дланки. Прв е прикажан Ананиј, ОАГ<ΙΟΣ> (ΑΝ)Α[Ν]ΙΑ, по кого следат Азариј, ОАГ<ΙΟΣ> ΑΖ(ΑΡ)ΙΑ, и Мисаил, ОАГ<ΙΟΣ> ΜΙΣΑΗΛ. Иконографските решенија за прикажувањето на трите еврејски момчиња во доцновизантиската уметност се доста воедначени, покрај тоа што нивните претстави ги среќаваме на широк географски регион.<sup>294</sup>

<sup>290</sup> Препораките за прикажувањето на тројцата светители се содржани во Ерминијата на Дионисиј од Фурна, сп. Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμιηνεία*, 158.; Како и во Првиот Ерусалимски ракопис и Книгата на поп Данило, види Медић, *Стари сликарски*, 201, 373.

<sup>291</sup> Нивното прикажување како момчиња без брада претставува различна иконографска варијанта, којашто била применета во црквата Св. Спас во Кучевишта, види Габелић, “Забелешке,” 127.

<sup>292</sup> На истиот ден се слави и св. Василиск со кого биле заедно мачени и убиени, види Delehaeye, *Synaxarium*, 503-506.; Владика Николај, *Охридски пролог*, 152-153.

<sup>293</sup> Delehaeye, *Synaxarium*, 317-320.; Владика Николај, *Охридски пролог*, 920-921.

<sup>294</sup> Даниловите придружници Ананиј, Азариј и Мисаил до средината на 14 век најчесто биле претставувани во рамките на композицијата Трите момчиња во вжарената печка, види Т. Archontopoulos, “Les trois Hébreux dans la fournaise dans une icône du Musée byzantine d’ Athènes (XVe – XVIe siècle) No 7706. T.2505. Étude iconographique”, *Cahiers balkaniques* 11 (1987): 121.; Vojislav J. Djuric, “Les conceptions hagioritiques dans la peinture du Protaton,” *Хиландарски Зборник* 8 (1981): 51-52.; Од средината на 14 век ги бележиме нивните индивидуални претстави помеѓу светителските допојасни портрети во медалјони во повеќе споменици на Балканот. Ги бележиме примерите во Св. Никола кај Калотина, манастирот Св. Јован Продром крај Сер, Св. Атанасиј на Музаки во Костур и Св. Константин и Елена во Охрид, види G. Gerov and A. Kirin, “New Data on the Fourteenth-Century Mural Paintings in the Church of

По претставите на старозаветните личности низата од светителски портрети продолжува со ликовите на двајца маченици, кои во текот на животот носеле високи војнички титули – св. Андреј Стратилат и св. Сава Стратилат (IVa.16). Сирискиот војсководец св. Андреја Стратилат, (ΑΝ)ΔΡΙΑ[Σ] ΟΣ(ΤΡΑ)ΤΙΛΑΤΗΣ, (19 август) маченички пострадал заедно со војниците од неговата чета, во Тарс во времето на царот Максимилијан (286-305).<sup>295</sup> Тој е прикажан според описот кој го даваат сликарските прирачници како старец со густа седа кадрава коса и брада, облечен во патрициска облека и со крст во десната рака.<sup>296</sup> Римскиот војвода св. Сава Стратилат ΟΑΓ<ΙΟΣ> ΣΑΒΑ, (24 април) својот живот го завршил во 272 година убиен по наредба на царот Аурелијан (270-273).<sup>297</sup> Индивидуалните карактеристики на неговиот лик, високото чело и густата брада стануваат препознатлив елемент на претставите од палеологовскиот период.<sup>298</sup>

Фризот од светителски допојасја на северниот ѕид продолжува со претставите на персиските маченици св. Мануил, ΟΑΓ<ΙΟΣ> Μ(ΑΝ)(ΟΥ)ΗΛ, св. Савел, Ο Α[Γ]<ΙΟΣ> Σ(ΑΒ)(ΕΛ), и св. Исмаил, ΟΑΓ<ΙΟΣ> (ΗΣ)ΜΑ(ΗΛ), кои биле дворјани на персискиот цар, а биле погубени од Јулијан Отстапник (361-363), чиј спомен според синаксарот се празнува на 17 јуни (IVa.17).<sup>299</sup> Тројцата браќа се прикажани како младичи без брада, на главите носат карактеристични бели капи, со остар врв и забест обод, а нивното ориентално потекло е нагласено и преку нивните карактеристични облеку, со ревери кои завршуваат под пазувата. Една од најстарите претстави на овие светители е сочувана во манастирот Св. Јован Богослов на Патмос, која датира околу 1200 година.<sup>300</sup> Во првата половина на 14 век нивните претстави биле вклучени во сликаната програма на Протатон,<sup>301</sup> Грачаница<sup>302</sup> и Дечани.<sup>303</sup> Како хронолошки и

---

Sveti Nikola (St. Nicholas) in Kalotina,” *Зограф* 23 (1994), 59, fig. 9, 17.; *Αγγελική Στρατή, Η ζωγραφική στη Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών 14<sup>ος</sup> – 19<sup>ος</sup> αιώνας* (Θεσσαλονίκη: Μυθδονία, 2007), 35, εικ. 19.; Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 143β.; Гојко Суботић, *Св. Константин и Елена у Охриду* (Београд: Филозофски факултет у Београду –Институт за историју ументости, 1971), 51.

<sup>295</sup> Delehaeye, *Synaxarium*, 907-910. Владика Николај, *Охридски пролог*, 593.

<sup>296</sup> Во сликарските прирачници светителот е пишан како старец со кадрава коса и брада, види Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 159, 208; Медић, *Стари сликарски*, 202.

<sup>297</sup> Delehaeye, *Synaxarium*, 626-627.; Владика Николај, *Охридски пролог*, 284.

<sup>298</sup> Покрај претставите на св. Сава Стратилат во патрициска облека во средновековната уметност, тој се прикажува и во војничка опрема, како што е претставен во црквата Св. Горѓи во Старо Нагоричане, види Дејан Георѓиевски, “За претставите на светите војници во црквата св. Горѓи во Старо Нагоричане,” *Патримониум.МК* 1-2 (2007): 79-100, сл. 3.

<sup>299</sup> Delehaeye, *Synaxarium*, 753-754.; Владика Николај, *Охридски пролог*, 424.

<sup>300</sup> Ντούλα Μουρίκη, “Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μονής του Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο,” *Δελτίον ΧΑΕ* 14 (1989): 218-219, 224, εικ. 25-27.

<sup>301</sup> Vojislav J. Djurić, “Les conceptions hagioritiques dans la peinture du Protaton”, in *Хиландарски зборник*, vol. 8, edited by В. Ј. Ђурић (Београд: САНУ Хиландарски одбор, 1981), 37-89, fig. 14.



типолошки најблиска на зрзевската ја издвојуваме нивната претстава од црквата Св. Атанасиј на Музаки во Костур.<sup>304</sup>

Последен од источната страна на северниот ѕид е претставен св. Христофор, ХРИСТОФОР(ΟΣ), (9 мај) кој бил убиен во Антиохија во времето на императорот Декиј (IVa.18).<sup>305</sup> Светителот е прикажан во тричетвртински став како голобрад младич, со долга црна коса која му паѓа по вратот, облечен во црвена туника и темносина наметка, а во левата рака држи маченички крст. Иако најстарите претстави на св. Христофор се јавуваат уште во ранохристијанската уметност, науката ја нотира популарноста на овој светител во средновековната уметност на Западот, додека неговите претстави во византиската уметност стануваат пофреквентни од 14 век.<sup>306</sup> Покрај постоењето на неколку иконографски типови во вообличувањето на ликовните претстави на светителот во византиската уметност, како најбројни се јавуваат неговите портрети во кои тој е прикажан како млад човек без брада, во патрициска облека и со крст во раката.<sup>307</sup> Покрај зрзевскиот пример светителот според ваквите иконографски начела бил прикажан и во неколку споменици од 14 век на територијата на Македонија: Св. Никола Болнички во Охрид (1335/6), Богородичината црква во Матејче (1356-1360) и Мал Св. Климент во Охрид (1378).<sup>308</sup>

Изборот на светителите, кои ја сочинуваат галеријата од стоечки фигури во првата зона, се чини дека бил предодреден од функцијата на црквата како католикон на Зрзевскиот манастир. Во најниската сликарска зона на јужниот и на северниот ѕид биле прикажани најистакнатите претставници на монаштвото, кои припаѓаат на општежителската и анахоретската практика, а меѓу нив се вбројуваат и четворицата архијереи облечени во монашка облека насликани во најисточниот дел на

---

<sup>302</sup> Тројцата светители се прикажани во рамките на календарскиот циклус, во моментот на нивното погубување, види Бранислав Тодић, *Грчаница. Сликаство* (Приштина: Јединство, Београд: Просвета, 1988), 106. Репродукција на композицијата е достапна на интернет страната: <https://www.srpskoblag.org/Archives/Gracanica/exhibits/digital/little-nw/large/little-nw-38.jpg>, посетено на 17.04.2019.

<sup>303</sup> Петковић, *Манастир Дечани*, pl. CLVII.1.

<sup>304</sup> Иконографска и компаративна анализа на претставата од Св. Атанасиј од Костур, види Παζαράς, “Οι τοιχογραφίες,” 241, εικ. 73-75.

<sup>305</sup> Delehaeye, *Synaxarium*, 667-670.; Владика Николај, *Охридски пролог*, 324.

<sup>306</sup> За иконографијата на св. Христофор во средновековните претстави на Балканот, види кај: Иван Ђорђевић, “Св. Христофор у српском ѕидном сликарству средњег века,” *Зограф* 11 (1980): 63-67.; Посебен осврт на претставите на територијата на Македонија кај: Дејан Ѓорѓиевски, “Култот на св. Христофор во Р. Македонија,” *Патримониум.МК* 2 (2009): 117-125.

<sup>307</sup> Според ваквите иконографски начела е вообличена и претставата на светителот од Протатон, сп. Millet, *Monuments*, pl. 51.1.

<sup>308</sup> Види Ђорђевић, “Св. Христофор,” 63-64.; Ѓорѓиевски, “Култот,” 119-124.

припратата.<sup>309</sup> Дополнително образложување на монашкиот карактер на овој дел од сликаната програма се двете композиции на западниот ѕид кои го прикажуваат св. Пахомиј кој ја прима монашката схима од Ангелот Божји, претставени јужно од влезот, и св. Зосим кој ја причестува блажената Марија Египетска, северно.

Редицата од светители на јужниот ѕид започнува со светителска фигура, чијшто лик бил комплетно уништен со отворањето на прозорот во овој дел од црковната градба. Светителот е облечен во сив монашки стихар, над кој носи кафеава мандија. Долниот раб на мандијата е декориран со појас од наизменично поставени ленти со сина и бела боја т.н. реки (ποτάμωι) или струи, а во висина на градите има аплицирано парче од сина ткаенина, односно тавлион (ταβλίον).<sup>310</sup> Во левата рака која е покриена под наборите на мандијата, светителот држи затворен свиток. Иако ликот и натписот кој го означувал неговиот идентитет се целосно уништени, според местоположбата и карактеристиките на облеката, тој несомнено припаѓа на групата архијереи прикажани во овој дел на црквата. Со оглед на изборот на прикажаните личности, сосема основана се чини претпоставката дека се работи за претставата на св. Јован Златоуст (IVa.19).<sup>311</sup> Непосредно до св. Јован Златоуст е сместена фигурата на св. Никола, чијшто лик исто така е уништен, но е сочуван натписот кој го означува неговиот идентитет, [N](HK)OΛA(OΣ). Мирилискиот епископ е облечен во светлокафеав стихар и носи аналав со иста боја, по чија предна страна се спуштаат две врвци со јазли. Неговата мандија е со виолетовосива боја, исто така, украсена со реки и тавлион.

По претставите на архијерејскиот пар следат двајца истакнати претставници на општежителното монаштво, св. Пимен Палестински и св. Теодосиј Киновијарх (IVa.20). Св. Пимен, ΠΟΙ(ΜΗΝ), е прикажан со кратка седа коса и долга густа брада, облечен во кафеавосив стихар и аналав, над кој носи светлокафеава мандија. Пред себе со двете раце држи отворен свиток на кој е испишан текстот кој му се припишува во сликарските прирачници: ΑΔΕΛΦΕ ΔΙΔΑΞΟΝ ΤΗ(Ν Κ)(ΑΡ)ΔΙ(ΑΝ) Σ(ΟΥ) Π<ΟΙ>ΕΙΝ

---

<sup>309</sup> За програмскиот распоред на светителските претстави од првата зона, види Ѓурић, “Радионица,” 24.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 410.; Ивковић, “Живопис,” 73-776-78.; Ѓорђевић, “Зидно сликарство,” 179.; Тодић, “Сликарство,” 213-215.

<sup>310</sup> Детален опис на монашката облека во која се претставени архијереите во Зрзе, со преглед на ликовните и текстуалните извори за облеката на архијереите користена надвор од литургиската практика, види Тодић, “Сликарство,” 213-215.

<sup>311</sup> Според изборот на прикажаните архијереи сосема оправдана се чини претпоставката дека предводник на поворката на јужниот ѕид бил св. Јован Златоуст, чиј пандан на северниот ѕид е св. Василиј, види Ивковић, “Живопис,” 77.; Ѓорђевић, “Зидно сликарство,” 179.; Тодић, “Сликарство,” 213.

Α ΔΙΔ<ΑΣΚΕΙ>. <sup>312</sup> Од левата страна на св. Пимен стои св. Теодосиј, Ο ΑΓ<ΙΟΣ> ΘΕΟΔΟΣΙ, кој има високо чело и кратка раздвоена брада, облечен во кафеав стихар и виолетовосива мандија. Неговата десна рака е подигната во гест на благослов, а во левата држи развиен свиток со текст чија содржина глас: ΕΑ<Ν> (ΜΗΝ) [Α]ΠΟΤΑΞΝΤΑΙ ΤΗΣ ΠΑΣΙ ΤΟΙΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜ(ΟΥ) ΟΥ ΔΥΝΑΤΑΙ ΓΕΝΕΣΘΕ (ΜΟΝ)ΑΧΟΣ. <sup>313</sup>

Последните двајца светители на јужниот ѕид се египетските пустиножителите св. Онуфриј, (ΑΝ)(ΟΥ)ΦΡΙ, и св. Павле Тивејски, ΠΑ[ΥΛΟΣ] ΟΘΗ[ΒΑΙΟΣ] (IVa.21). Согласно со иконографските начела во византиската уметност за прикажувањето на св. Онуфриј, тој е претставен како старец со долга кадрава коса и бела брада која му досега до колената. <sup>314</sup> Рацете му се подигнати пред градите, со отворени дланки, а голотијата на неговото тело е покриена единствено со еден вид на околубедреник направен од вегетација. Св. Павле Тивејски, кој од постарите истражувачи била погрешно идентификуван како св. Пафнутиј, <sup>315</sup> ја носи вообичаената облека и капа исткаена од палмини гранки, а во десната рака држи свиток на кој е испишано: ΑΔΕΛΦΕΙ ΔΙ Ο ΕΞΙ[ΛΘ]ΑΤΕ ΑΓΟΝΙΣ<ΑΣ>ΘΕ (ΚΑΙ) ΤΗΣ ΕΑΥΤΟΝ Σ<ΩΤΗ>ΡΙΑΣ Μ[Η] ΑΜΕΛ[Η]ΣΗ[ΤΕ]. Текстот од зрзевската претстава на св. Павле Тивејски не е вообичаен за неговите портрети, а овие зборови му се припишуваат на св. Евтимиј и се извадок од неговото житие. <sup>316</sup>

Од јужната страна на западниот влез е прикажан св. Пахомиј ΟΑΓ<ΙΟΣ> ΠΑΧΟΜΙ(ΟΣ), во разговор со Ангелот Божји (ΑΓ)ΓΕΛ<ΟΣ> ΚΥ<ΡΙΟΥ> (IVa.22). Св. Пахомиј стои од десната страна носи едноставна риза со окераста боја, а во левата рака држи патерица. Тој со гест му се обраќа на Ангелот, облечен во монашка схима и со ќулавка на главата. Крилестиот ангел со едната рака покажува на својата монашка

<sup>312</sup> Текстовите испишани врз свитоците во рацете на светителите од првата зона не биле транскрибирани од постарите истражувачи. Содржината на текстот од свитокот на св. Пимен е наведен во сликарските прирачници, сп. Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηναία*, 293.; Медић, *Стари сликарски*, 364

<sup>313</sup> Медић, *Стари сликарски*, 362.; Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηναία*, 293.

<sup>314</sup> Иконографските особености на св. Онуфриј се воедначени уште од најстарите сочувана претстава од 11 век во солунската црква Панагија тон Халкеон (1028), каде е прикажан со долга коса и брада која му паѓа на градите, гол и со влакнесто тело, види Svetlana Tomeković, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Edited by L. Nadermann-Misguich & C. Jolivet-Lévy (Paris: Editions de la Sorbonne, 2011), <https://books.openedition.org/psorbonne/2315>.

<sup>315</sup> Ивковић, “Живопис,” 79.; Ђорђевић, “Зидно сликарство,” 179.

<sup>316</sup> Текстот од свитокот на св. Павле Тивејски не е содржан во сликарските прирачници, а оваа изрека која му се припишува на св. Евтимиј е запишана од авторот на неговото житие Кирил од Скитополис, види Митрополит Климент (Божиновски), “Зрзескиот исихастирион (исихија – начин на живот на зрзеските монаси во 14 и 15 век),” Магистерски труд (Универзитет Св. Кирил и Методиј – Скопје, 2009), 113.

облека, а во другата држи свиток на кој се запишани неговите препораки до обновувачот на општежителното монаштво: ΤΟ ΤΩ(N Μ)ΟΝΑΧΟΝ ΣΧ(ΗΜ)Α ΕΝΘΥΜΟΣ Λ(ΑΒ)Ε Ο Τ(ΗΝ) ΕΑΥΤ(ΟΥ) ΠΟΣ ΠΟΘΩ<N> Σ<ΟΤ>(ΗΡ)(ΑΝ) ΦΕΥΓΩ<N> Φ(ΕΥ)Γ<ΩΝ> ΜΕΡΙΜ<N>ΑΣ ΗΔΟΜΑ<Σ>ΤΕ ΤΟΥ ΒΗ(ΟΥ). Иконографската схема и програмската диспозиција на илустрацијата на св. Пахомиј и Ангелот била веќе заокружена во периодот од крајот на 13 и почетокот на 14 век, за што говорат примерите од овој период.<sup>317</sup> Извесни разлики во претставите на оваа композиција се јавуваат во содржината на текстот од свитокот кој Ангелот го држи во својата рака, при што во дел од примерите се истакнува божественото потекло на монашката схема.<sup>318</sup> Текстот од зрзевската претстава се издвојува од останатите примери според дидактичката содржина која се однесува на значењето схимата во монашкиот живот.

Сцената Причестувањето на Марија Египетска е сместена од спротивната страна на западниот влез (IVa.23). Блажената Марија Египетска, ΗΟΣ(ΙΑ) Μ(ΑΡ)ΙΑ Η Ε[Γ]ΥΠ<Τ>Α, насликана од левата страна на композицијата, е свртена кон св. Зосим, ΟΑΓ<ΙΟΥ> ΖΩΣΙΜΑΣ, кој и ја принесува лажицата со светата причест. Претставата на преобратената египетска блудница соодветствува со постарите примери на нејзиното прикажување во византиската уметност.<sup>319</sup> Таа е слаба старица, со голо тело пропаднато од долгогодишниот пост, покриена само со плашт околу половината, чијшто крај е префрлен преку нејзината лева рака.<sup>320</sup> Светителката со отворена уста и подадени раце ја очекува лажицата со причест од раката на св. Зосим, кој во другата рака држи путир покриен со црвен покровец. Св. Зосим е прикажан со седа коса и брада, облечен во портокалов стихар, со аналав и кафеава мандија. Текстуален извор за илустрацијата на оваа композиција претставува хагиографскиот текст за преподобната Марија Египетска, која по младоста помината во блуд во Александрија, се покајала и

<sup>317</sup> Композицијата била прикажана непосредно до влезот во црквите Богородица Перивлепта во Охрид, Протатон, Хиландар, Богородица Љевишка во Призрен, Св. Никола Орфанос во Солун (околу 1320), како и во Дечани, сп. Millet, *Monuments*, pl. 55.1.; Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 49-50.; Панић и Бабић, *Богородица Љевишка*, 21, црт. 132.; Тодић, *Старо Нагоричане*, 117. Петковић, *Манастир Дечани*, pl. CXXXIV.

<sup>318</sup> Содржината на натписот од свитокот на Ангелот Божји, која се однесува на значењето монашката схема за непорочниот живот на монахот, не соодветствува во целост со текстовите наведени во сликарските прирачници, сп. Διονύσιος εκ Φουρνά, *Εριτηρία*, 162-163.

<sup>319</sup> За претставите на Марија Египетска во уметноста на Балканот, види Светозар Радојчић, “Una roenitentium. Марија Египатска у српској уметности XIV века,” in *Текстове и фреске* (Нови Сад: Матица српска, 1965), 40-56.

<sup>320</sup> Како алтернативно решение се издвојува прикажувањето на светителката со плаштот префрлен преку главата, како што е претставена во Лесново, види Габелић, *Лесново*, 124, со примери.

до нејзината смрт водела пустинички живот во пустината на Палестина.<sup>321</sup> Најстарите илустрации на оваа композиција имале нагласено евхаристиски предзнак, акцентиран со нејзиното поставување во олтарскиот простор, практика која траела до 12 век, по што композицијата редовно била позиционирана во западните делови на црквата.<sup>322</sup> Илустрирањето на оваа тема крај западниот влез во зрзевскиот католикон, покрај тоа што соодветствува со стандардните решенија, има повеќеслојно значење. Вообичаениот стандард за поставување на сцената крај влезот во црквата е алузија на случка од житието на светицата, односно е нејзината попреченост од божјата сила да го помине прагот на црквата.<sup>323</sup> Покрај ваквото значење, во зрзевскиот католикон композицијата е во идејна врска со останатите теми со евхаристична содржина претставени на западниот ѕид, а воедно кореспондира со анахоретите прикажани во западниот дел од црквата. Како дополнителна порака на зрзевската композиција може да се истакне значајноста на светата причест, без разлика на начинот на подвиг кој го избрале монасите.

Галеријата од светителски фигури продолжува на северниот ѕид со двајца анахорети (IVa.24). Прв од западната страна е прикажан св. Варвар, ОАГ<ΙΟΣ> В(ΑΡ)Β(ΑΡ)(ΟΣ), прикажан со вообичаените иконографски карактеристики за неговите претстави од 14 век. Светителот е претставен како црнец со седа, кадрава коса и брада, облечен во жолто расо кое му досега до колената, а над кое носи аналав со кафеава боја. Неговите раце и нозе се оковани во пранги врзани со долга верига, која се спушта од алката на вратот до пречката кај нозете. Трендот за ликовно претставување на св. Варвар во византиската уметност на Балканот се појавува во 14 век, притоа, тлото каде била осмислена неговата иконографија е Македонија.<sup>324</sup> Ваквиот тренд несомнено е поврзан со една од четирите редакции на неговото житие, според која египетскиот пират го примил христијанството по претрпен бродолом, а се покајал и својот

---

<sup>321</sup> За житието на св. Марија Египетска види Delehaue, *Synaxarium*, col. 577-580.; Радојчиќ, “Una roenitentium, 41-44.

<sup>322</sup> За постарите примери и транзицијата од олтарот во наосот на византиските цркви види, С. Радојчиќ, *Una roenitentium. Марија Египатска у српској уметности XIV века*, Текстове е фреске, 40-56.

<sup>323</sup> Во житието на светителката е опишан настанот кога таа се обидела да влезе на поклонение во црквата во Ерусалим, но поради нејзините гревови била попречена од некаква невидлива сила. Пред црковната врата имала визија на Богородица од која добила поука да се повлече во пустината, каде живеела испоснички живот се до нејзината смрт, види Delehaue, *Synaxarium*, col. 557-558.; За влијанието на житијниот текст врз позиционирањето на композицијата во византиските цркви, сп. Габелиќ, *Манастир Лесново*, 124.

<sup>324</sup> Иако најстарата сочувана претстава на светителот, која ја нотираме според достапниот компаративен материјал, е во Грачаница, најголемиот дел од останатите претстави се на територијата на Македонија. За претставата од Грачаница, види Тодиќ, *Грачаница*, 249.

пустинички живот го водел во Пелагонија, каде бил убиен.<sup>325</sup> Изборот за прикажување на светителот во припратата на зрзевскиот католикон, покрај на општиот концепт, воедно се должи и на неговиот статус на покаен грешник, поради што бил сместен покрај претставата на Причестувањето на св. Марија Египетска. Во неговиот избор несомнено имал улога и неговиот статус на локален светител, кој според житието се подвизувал во Пелагонија. Еден од постарите портрети на св. Варвар е насликан во Грачаница (1321/2), којшто типолошки е близок на зрзевскиот.<sup>326</sup> Слични карактеристики ги има и претставата од припратата на Лесново (1349),<sup>327</sup> додека во катот на нартексот на охридската катедрала Св. Софија (1346-1350)<sup>328</sup> и во Матејче (1346-1347)<sup>329</sup> прикажан е полугол, само со бел плашт обвиткан околу половината.

Во Зрзе, како и во охридската Св. Софија, придружник на св. Варвар е истакнатиот египетски пустиножител св. Макариј, О [ΑΓΙΟΣ] Μ(ΑΚ)(ΑΡ)Ι(ΟΣ). Светителот е прикажан како старец со седа коса која му паѓа по рамениците и брада која досега дури до неговите стопала.<sup>330</sup> Неговото тело е прекриено со бледосини прамени, а рацете му се подигнати пред градите. Меѓу средновековните примери како најблиско решение ја бележиме токму претставата од катот на нартексот на Св. Софија во Охрид.

Светителската група на северниот ѕид продолжува со двајца од најславните монаси кои поради својот непорочен живот и големите дела, покрај своето име го носат епитетот „Велики“ – основоположникот на палестинското монаштво св. Евтимиј и родоначалникот на египетските монаси св. Антониј (IVa.25). Св. Евтимиј, ΕΥΘΥΜΙ(ΟΣ), е прикажан во тричетвртински став, свртен кон исток, облечен во стихар со окер боја и кафеава мандија. Неговиот лик е прикажан со проќелавена коса и долга брада, која му досега до појасот, што е препознатлив елемент на неговите ликовни претстави во византиската уметност.<sup>331</sup> Во левата рака држи делумно свиен

<sup>325</sup> Студија за различните верзии на житието на св. Варвар направил: Н. Delahaye, “Les Actes de S. Barbarus,” *AnalBoll* 29 (1910): 276-301, 280-282.; Словенската верзија на житието ја публикувал: И. А. Яацимирски, *Изъ славянскихъ рукописей. Текстовы и замѣтки* (Москва, 1898), 34-55.

<sup>326</sup> Тодић. *Грачаница*, 248-249.; Бранислав Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака* (Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1989), таб. VIII, 4.;

<sup>327</sup> Габелић, *Манастир Лесново*, 202, сл. 111.

<sup>328</sup> Грозданов, *Охридско ѕидно*, 77, сл. 14, 52

<sup>329</sup> Димитрова, *Матејче*, 223.

<sup>330</sup> Delahaye, *Synaxarium*, 401-404.

<sup>331</sup> За средновизантиските претстави на св. Евтимиј и вообличувањето на иконографскиот стандард, види Doula Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, vol. 1, (Athens: Commercial bank of Greece, 1985), 166-167.

свиток, на кој може да се прочитаат почетните зборови од неговата порака до монасите: ΑΔΕΛΦΟΙ ΤΑ ΟΠ<ΛΑ>Τ(ΟΥ) ΜΟ<ΝΑΧΟΥ>. <sup>332</sup> Познатиот палестински монах Св. Евтимиј, покрај неговата улога како организатор на монаштвото во Палестина, се истакнал и како жесток бранител на првославната догма на Халкедонскиот собор. <sup>333</sup> Поради неговата популарност неговиот портрет бил прикажан во голем број споменици во широки географски рамки.

Најславниот меѓу монасите, египетскиот подвижник св. Антониј Велики, ΟΑΓ<ΙΟΣ> (ΑΝ)ΤΩΝΙ(ΟΣ), е претставен според востановениот стандард, на главата носи вел кој му ја покрива косата и има средно долга, седа брада, поделена по средината. Облечен е во светлокафеав стихар, со син аналав и црна мандија, а пред себе со двете раце држи отворен свиток на кој е испишано: (ΜΗ)<Ν> (ΑΠ)ΑΤΩ ΜΟΝΑΧΕ ΧΟΡΤΑΣΟΙ(Α Κ)(ΟΙ)ΛΙΑΣ Η ΥΠΟΤΑ[Γ]Η ΜΕΤ ΕΝΓ<ΚΡΑΤΡΕΙΑΣ>. <sup>334</sup> Во круговите на византиското монаштво св. Антониј имал статус на „идеален“ монах, односно неговиот непорочен живот, богословската ерудиција и посветеноста на христијанската вера биле пример кон кој се стремеле сите монаси. <sup>335</sup> Како таков, неговата претстава задолжително се прикажувала покрај останатите истакнати монаси во западната приправа на зрзевскиот католикон.

Во најисточниот дел на северниот ѕид, како пандани на претставите на св. Јован Златоуст и св. Никола, се прикажани св. Григориј Богослов, Ο ΑΓ<ΙΟΣ> ΓΡ(ΗΓ)ΟΡΙ(ΟΣ) Ο ΘΕ[Ο]ΛΟΓ<ΟΣ> и св. Василиј Велики, ΟΑΓ<ΙΟΣ>ΒΑΣΙΛ(ΕΙ)(ΟΣ) (IVa.26). Св. Григориј Богослов има седа, кадрава коса и брада која му паѓа на градите. Десно до него стои св. Василиј Велики, со широко чело и залистоци во кратката црна коса, а долгата црна брада му паѓа на градите. Двајцата светители се облечени во стихари и аналави, но само св. Григориј има колан околу половината. Во висина на градите на нивните мандии има прикажано сини парчиња ткаенина – тавлиони, а долните рабови им се украсени со реки. Обајцата во рацете држат затворени свитоци.

---

<sup>332</sup> Текстот кој го пропишуваат ермините за претставата на св. Евтимиј гласи: Αδελφοί, τά όπλα του μοναχού εισιν η μελέτη, η προσχευή, η διάκρισις, η ταπειωοφροσύνη και ι κατά Θεόν υλακοή, види Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 162.; Медиф, *Стари сликарски*, 362.

<sup>333</sup> Хагиографскиот текст на св. Евтимиј, чијшто автор е Кирил од Скитополис, види Eduard Schwartz, *Kyrillos von Skythopolis* (Leipzig: J. C. Hinrichs Verlag, 1939), 3-85.; Delehaye, *Synaxarium*, 405.; PG 94, 596-733.

<sup>334</sup> Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 162.; Медиф, *Стари сликарски*, 362.

<sup>335</sup> За животот на св. Антониј види PG 26, 835-977.; Delehaye, *Synaxarium*, 397-398.; I. G. Smith, *Christian Monasticism from the fourth to the ninth centuries* (London, 1892), 235-242.

Претставите на Светите Отци во великосхимнички облеку претставува исклучително раритетно решение во византиската уметност. Зрзевската претстава нема директни паралели во византиската уметност, а како најслично решение се истакнува примерот од црквата Света Тројца во манастирот Св. Јован Златоуст кај Куцовенди (Κουτσοβέντης) на Кипар, чиј фрескоживопис датира од 12 век.<sup>336</sup> Во западниот дел на кипарската црква се прикажани повеќемина архијереи облечени во монашка облека, но нивните мандии не се украсени со реки и тавлиони.<sup>337</sup> Малобројната група на архијерејски претстави во великосхимничка облека ја дополнуваат илустрациите од припратите на Лесново, манастирот Влатадон во Солун и црквата св. Никола во Псача, сите сместени во пандантифите на куполата од припратата, каде се прикажани како „учители на црквата“.<sup>338</sup> Претставите од Зрзе се издвојуваат од останатите примери според специфичното решение на мандијата, која е порабена со реки, а во висина на градите има пришиено тавлион, што е влијание од вонлитургиската облека на архијереите од 14 век.<sup>339</sup>

Решението за прикажување на Светите Отци во великосхимничка облека е во согласност со интенцијата за илустрирање на различните форми на монаштвото, преку изборот на најистакнатите претставници.<sup>340</sup> Ваквата намера е препознатлива и преку самото позиционирање на светителите од различните монашки категории, при што како пандани на јужниот и северниот ѕид се јавуваат по двајца пустиножители, по кои следат претставниците на киновискиот/општежителниот ред, а во најисточниот дел на припратата биле претставени четворицата архијереи, кои пред да го понесат

---

<sup>336</sup> Како најблиско решение на претставите на Светите отци во монашки облеку од припратата на зрзевскиот католикон постарите истражувачи ги наведуваат светителските фигури од западниот дел на црквата Св. Тројца кај Куцовенди на Кипар, сп. Ивковић, „Живопис,” 78.; Тодић, „Сликаство Зрза,” 214.;

<sup>337</sup> За архијереските претстави од Куцовенди види, Andreas Stylianou and Judith A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art* (Nicosia: A. G. Leventis Foundation, 1985), 458, Fig. 273; Cyril Mango, „The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings. Part I: Description,” *DOP* 44 (1990): 84–86, 90–93, pl. 115,116, 120,121, 125,126, 175,178, 181,182.

<sup>338</sup> Претставите на композицијата „Учителството на Светите отци“, на која и припаѓаат наведените примери, се обработени во трудовите: Tanja Velmans, *L'Iconographie de la "Fontaine de Vie" dans la tradition byzantine à la fin du Moyen-Age* (Paris: Klincksieck, 1968), 122-126.; Vojislav J. Djurić, „Le docteurs de l'église,” in *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, vol. 1, editet by E. Κυπραίου (Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1991), 129-135, 130-133.; Габелић, *Манастир Лесново*, 163-167.

<sup>339</sup> Еден од аргументите дека како пример за претставите од Зрзе послужила реалната архијерејска облека е портретот на архиепископот Данило II, од црквата Богородица Одигитрија во Пеќ, каде што тој е прикажан во монашка облека, а неговата мандија е порабена со реки, види Тодић, „Сликаство Зрза,” 214-215.

<sup>340</sup> Изнесено е мислењето дека клучна улога во осмислувањето на програмата во првата сликарска зона на припратата, клучна улога имал текстот на делото на св. Јован Лествичник, во кое е направен осврт на различните практики на монашкото искушување, види Тодић, „Сликаство Зрза,” 215.



владичкиот чин припаѓале во редовите на монаштвото.<sup>341</sup> Програмското решение на првата зона во припратата на католиконот, несомнено, произлегло од самата организација на зрзевското монашко братство. Покрај киновискиот типик, според кој живееле монасите во манастирот, бројните испосници во непосредната близина на манастирот говорат и за одвивањето на отшелничката практика. Што се однесува до третиот ред на светители, иако во времето на осликувањето на зрзевската припрата манастирот, веројатно, не бил епископско седиште, по неколку децении со манастирот управувал митрополитот Јован Зограф, којшто со своето активно учество во манастирскиот живот и активниот сликарски ангажман се сврстувал во редот на епископи кои произлегле од монашкиот ред.

### 1.1.2 Сликаството од 16 век

Живописот во олтарскиот простор и источниот дел од наосот на црквата Св. Преображение, којшто настанал во периодот од 1554-1566 година,<sup>342</sup> е парцијално сочуван, како и постарото сликарство во западниот дел на црквата. За девастацијата на сликаната декорација во зрзевската манастирска црква подеднаква улога одиграле и оштетувањата на градбата, но и зафатите за нејзино реконструирање, адаптирање и проширување. Оштетувањата на кровната конструкција и повисоките сегменти од архитектурата придонеле за скоро комплетното уништување на сликарството од сводот и повисоките партии на јужниот и северниот ѕид. Значителен дел од сликаната програма бил девестиран и со рушењето на преградниот ѕид помеѓу наосот и нартексот, а дел од композициите и светителските претрпеле посериозни оштетувања со перфорирањето на прозорите на јужниот ѕид и при отворањето на комуникација со северниот компартимент. Сепак, покрај посериозните оштетувања, според сочуваните композиции и светителски фигури може да се согледаат програмските решенија на сликаната декорација во зрзевскиот католикон (црт.12; црт.13; црт.14).<sup>343</sup>

---

<sup>341</sup> Од ваквото правило отстапува само претставата на св. Никола, којшто не бил монах пред да стане епископ.

<sup>342</sup> За датацијата на ѕидното сликарство во манастирската и мирската црква во Зрзе, види поглавје VI.2.3.

<sup>343</sup> Постарите студии за ѕидното сликарство од 16 век во источниот дел од наосот и во олтарскиот простор на манастирската црква Св. Преображение, во најголема мера се задржале на идентификација на прикажаните сцени и светителски ликови, без подетална иконографска анализа на прикажаните сцени и светителски претстави, види Бошко Бабиќ, “Кон историјата на манастирот Зрзе,” *Стремеж* 3 (1966): 61-70.; Корнаков, “Манастирот Зрзе,” 15-19.; Бошко Бабиќ, “Фреско-живопис сликара Онуфрија на ѕидовима црква прилепског краја,” *ЗЛУМС* 16 (1980): 271-278.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот

Живописот во највисоките партии на сводот е целосно уништен, поради што не можеме да претпоставиме кои ликовни мотиви биле сместени во темето на сводот. Според сочувваните фрагменти од сликарството на јужната и северната страна во подножјето на сводот може да се заклучи дека по целата должина на страните се протегаале стоечки фигури на старозаветни пророци.

Сликаната програма на олтарот, покрај вообичаените теми за поствизантиските цркви – Богородица Платитера во апсидалната конха и Литургијата на Светите Отци во пониската сликарска зона, во повисоките зони на источниот ѕид ја содржи и претставата на Христос Пантократор, а од неговата лева и десна страна се прикажани четворицата евангелисти. Од северната страна во повисоката зона бил претставен Јован со ученикот Прохор, а под него е Лука кој го испишува својот евангелски текст. На јужната страна од источниот ѕид се прикажани седечките фигури на Марко и Матеј. Над Христовата биста прикажани се двајца претставници на ангелските сили: серафим и трон, а над нив, во највисоката зона на ѕидот, е насликана Светата Риза. Просторот помеѓу конхата и претставата на Пантократорот го зазема илустрацијата на Света Тројца, прикажана како ангел со три лица. Во нишата на протесисот е прикажано допојасјето на Мртвиот Христос, а крај полукружното вдлабнување стојат двајца од најистакнатите претставници на ѓаконскиот ред, св. Стефан (десно) и св. Лаврентиј (лево). Целата површина од нишата на ѓакониконот ја зазема бистата на св. Јаков брат Божји, облечен во архијерејска облека, а над него допојасно се прикажани св. Григориј од Ниса и св. Јован Милостив. Помеѓу темите карактеристични за олтарската програма се вбројува и илустрацијата на Визијата на Св. Петар Александриски, на северниот ѕид, по која следи фигурата на св. Григориј Богослов. Живописот во првата зона на јужниот ѕид е скоро целосно уништен, а од прикажаните фигури единствено се препознаваат сегменти од ликот на архијереј кој според плетената капа и остатоците од натписот можеме да го идентификуваме како св. Спиридон Чудотворец.<sup>344</sup>

Во повисоката зона на северниот и јужниот ѕид се сочувани неколку композиции кои припаѓале на Христолошкиот циклус: Раѓањето, Сретението и Крштевањето, на јужниот, и Оплакувањето, Христовото симнување во Адот и

---

Зрзе,” 407-435.; Загорка Расолковска-Николовска, “Творештвото на Онуфриј Аргитис во Македонија,” ЗСУММ 3 (2001): 126-142.; Транскрипција на дел од грчките натписи, кај: Никола Митревски, *Фрескоживописот во Пелагонија од средината на XV до крајот на XVII век* (Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, 2009), 55-71.

<sup>344</sup> Остатоците од архијерејската претстава на јужниот ѕид во олтарот, без идентификација на прикажаниот светител, ги забележува Расолковска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 426.

поствоскресното Јавување на Христос на Марија Магдалена (*Noli me tangere*), на северниот ѕид. Под композициите од циклусот се протега фриз од светителски бисти врамени во медалјони, од кои се преостанати претставите на св. Ермолај и св. Пантелејмон, на јужниот ѕид од олтарот, како и ликовите на св. Јован Каливит, св. Никола Нови (монах и некогашен војник), а делумно е сочувано и допојасјето на свет монах, чијшто идентитет не може да се определи. На северниот ѕид, почнувајќи од исток кон запад, насликани се св. Анастасиј Персиски, св. Алексиј човек Божји и старозаветниот праведник Јов, а во олтарот се прикажани св. Мина, св. Виктор и св. Викентиј.

Најниската сликарска зона во наосот е резервирана за претставите на стоечки светителски фигури, а прв на јужниот ѕид, непосредно до иконостасот, бил прикажан архијереј чијашто претстава скоро целосно е уништена, но со сигурност можеме да го идентификуваме како мирилискиот епископ св. Никола.<sup>345</sup> По претставата на славниот архијереј следат св. Константин и Елена, а источно од јужниот влез се прикажани св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат. На северниот ѕид, од запад кон исток се нижат фигурите на св. Меркуриј, св. Димитриј и св. Георгиј, а последната композиција во просторот на наосот е претставата на Деисис со Христос цар, Богородица царица и св. Јован Крстител. Прегледот на илустрираните теми во источниот дел на црквата Св. Преображение го заокружуваме со претставите на крстовите со криптограми кои се илустрирани на двата довратници од јужниот влез.

\* \* \*

Единствените остатоци од декорацијата на највисоките сликарски зони во средната црква на зрзевскиот католикон се скромните фрагменти од претставите на старозаветните пророци кои биле насликани на северната и јужната страна на подножјето на сводот.<sup>346</sup> Остатоците од нивните претстави говорат дека во рацете држеле отворени свитоци, врз кои биле испишани цитати од нивните пророштва. Сериозните оштетувања на живописот не дозволуваат да се изведат никакви заклучоци за иконографски особености на нивните претстави, а содржината на текстовите од свитоците тешко може да се одгатне.

---

<sup>345</sup> Постарите истражувачи не ги споменуваат остатоците од претставата на архијереј на јужниот ѕид од наосот, веројатно поради слабата сочуваност на светителскиот лик.

<sup>346</sup> Расолкоска-Николовска, "Манастирот Зрзе," 427, смета дека над сцените од Христолошкиот циклус биле претставени Христовите страдања.; Митревски, *Фрескоживописот*, 61, правилно ги идентификува остатоците од фигурите како претстави на старозаветните пророци.

Остатоците од пророчките фигури од јужната страна, во западниот дел на сводот, иако претрпеле големи оштетувања, се зачувани во подобра состојба од нивните пандани од северната страна. Пророкот кој се наоѓа најисточно од четирите делумно сочувани пророчки фигури, бил облечен во светлосин хитон, а од текстот кој бил испишан врз неговиот свиток се сочувани зборовите: [KY]P<I>O[Σ] Y<I>E ANΘPOΠOY (сл. Vb.1). Иако овој текст не е споменат во препораките од сликарските прирачници, тој е дел пророчкиот цитат испишан врз свитокот на претставата на пророкот Софонија во тамбурот на централната купола во црквата Св. Ѓорѓи во Старо Нагоричино.<sup>347</sup> Следниот учесник во поворката бил облечен во црн химатион, под кој се гледа долниот раб на хитонот со црвена боја. Текстот испишан врз развиениот свиток кој го држи гласи: (TA)ΔE ΛEΓ(EI) K(YPIO)Σ ΦOΣ ΛAMΨ[EI] EΦ YMEN (TH)N [...]AE KOIN[...] (сл. Vb.2). Според содржина се чини веројатно дека текстот од свитокот претставувал парафраза на дел од содржината на старозаветната книга на Исаија (9:2).<sup>348</sup> Третиот од сочуваните пророци носи хитон со маслинеста боја, над која се препознаваат остатоци од кафеавата наметка која му била порабена со крзно. Врз неговиот свиток е испишано: ZH KYPIOS KAI Z[H] ΨYXH M(OY) <O>K E[ΣTTAI YET]OΣ EΠI THΣ ΓHΣ (сл. Vb.3). Овој текст сликарските прирачници го препорачуваат за претставите на пророкот Илија.<sup>349</sup> Последниот од пророците на јужната страна бил облечен во розов хитон и маслинег химатион, а содржината на текстот од неговиот свиток е неразбирлива (сл. Vb.4).

Пророците кои биле прикажани на северната половина од сводот претрпеле поголеми оштетувања, поради што не може да се определи идентитетот на ниту еден од нив. Текстовите од нивните свитоци се скоро целосно уништени, со исклучок на неколку сочувани букви кај тројца од петмината пророци.<sup>350</sup> Првиот пророк од источната страна носел светло црвен хитон и бел химатион, а по него е прикажан босоног пророк во плашт со кафеава боја. Следниот припадник во пророчката група на северниот ѕид бил облечен во светлокафеава облека, со наметка порабена со бисери. Низата од фигури продолжувала кон запад со претставата на пророк облечен во

<sup>347</sup> Сп. Тодић, *Старо Нагоричино*, 75.

<sup>348</sup> Оштетувањата на сликаниот слој не дозволуваат целосно расчитување на натписот, поради што не може со сигурност да се реконструира неговата целосна содржина.

<sup>349</sup> За текстот од свитокот кој го држи пророкот Илија, види Медић, *Стари сликарски*, 354-355.

<sup>350</sup> На свитокот во рацете на првиот пророк од источната страна може да се прочитаат единствено буквите E ΠO, од содржината на текстот на пророк единствено се чита KOAI, а завршните зборови од пророчката порака која ја држел четвртиот пророк во низата гласат: [...] H ΔOΞHΣ Σ(OY). Поради фрагментарноста на содржината, овие текстови не можеме да ги поврземе со конкретни библиски цитати.

кафеава туника над која носел бела наметка декорирана со геометриски мотиви во вид на радијално поставени кругови изведени со црвена боја. Последниот од фрагментарно сочуваните пророци на северната страна бил облечен во жолт хитон, над кој имал светлосина наметка порабена со бисер.

Сликаната декорација во олтарот на зрзевската манастирска црква, покрај тоа што ги содржи вообичаените теми за декорацијата во олтарскиот простор во поствизантиските цркви, се одликува и со низа раритетни решенија. Доминантната вертикала на сидот овозможила во погорните сегменти од сидното платно да се поместат теми и мотиви кои се карактеристични за куполната програма на византиските цркви. Во просторот на олтарската апсида на манастирската црква, според фреквентната пракса во поствизантиската уметност, сликаната декорација е сведена на претставите на Богородица Платитера, за која е отстапена горната половина на апсидалниот простор и Литургијата на светите отци во пониската зона. Преку илустрацијата на овие теми во најсветиот дел на храмот визуелно се образложени најзначајните премиси на христијанската сотериологија - Христовото отелотворување и евхаристијата.<sup>351</sup>

Монументалната претстава на Богородица Платитера ги има истите ликовни особености како и претставите од главниот олтарски простор и од параклисот на мирската црква Св. Никола во Зрзе,<sup>352</sup> а е означена со натписот ΜΗ<ΤΕΡΑ ΤΟΥ> Θ<ΕΟΥ>Υ / Η ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ ΤΩΝ (ΟΥ)ΡΑΝΟΝ (сл. IVb.5). Богородица е облечена во пурпурен мафорион, порабен со златен вез, нејзините раце се подигнати во орнатен став, а на нејзините гради е поставен медалјон со допојасната фигура на младенецот Христос. Во медалјонот, врз пурпурна заднина, прикажан е Христос Емануил, ΕΜΑΝ(ΟΥ)ΗΛ, кој благословува со обете раце. Христос е облечен во бела облека, на која по целата должина, од двете страни во линија на рамената се спуштаат две жолти ленти, а под градите е препашан со широк појас во истата боја, која имитира златна ткаенина.

Иконографскиот тип на Богородица Платитера претставува визуелен приказ на догмата за отелотворувањето на Логосот, поради што најчесто е претставувана на

---

<sup>351</sup> Теолошкото учење за причинско-последичната условеност помеѓу Христовото отелотворување и жртва, од аспект на првославната сотериологија е образложено кај Поповиќ, *Догматка II*, 6-23, 282-333.

<sup>352</sup> За претставите од главната олтарна апсида и конхата од северниот параклис во црквата Св. Никола, види поглавје VI. 3 3.2 и VI. 3.3.3.

почесно место - во конхата на олтарната апсида.<sup>353</sup> Натписите со кои се означени примерите создадени до крајот на 14 век сведочат дека не постоел унифициран назив за претставите од овој иконографски тип.<sup>354</sup> Епитетот „Поширока од небесата“ / Πλατυτέρα των Ουρανών, чие потекло е од химнографските дела посветени на Богородица, станува особено фреквентен во поствизантиските претстави.<sup>355</sup> Во науката е прифатено мислењето дека прототип за претставите на Богородица Орната, врз чии гради е поставен медалјон со претставата на Христос Емануил, била илустрацијата од конхата во апсидата на Влахернската црква во Константинопол.<sup>356</sup> Најзначајната улога за неговата дисперзија во ликовната уметност на Балканот имала чудотворната икона од солунската црква Ахиропиитос.<sup>357</sup> Додека во византиските споменици како доминантно решение за декорацијата на апсидалната конха се појавува претставата на Богородица во цел раст, во најголемиот дел од поствизантиските примери таа е претставена допојасно, што несомнено е резултат на просторната ограниченост на олтарот во црквите изградени во периодот на туркократијата.<sup>358</sup>

Помеѓу бројните поствизантиски претстави на Богородица Платитера примерите од зрзевските сакрални објекти се издвојуваат според раритетното иконографско решение на облеката на Христос Емануил. Белата облека и карактеристичниот начин на поставување на појасот, кој се спушта преку рамената и е замотан околу половината, имплицира повеќеслојна симболика на претставата на

---

<sup>353</sup> Нагласената симболика на овоплотувањето на Логосот во претставите на Богородица, кои припаѓаат на иконографскиот тип Платитера, истакнат е во трудот на: Мирјана Татић-Ђурић, “Икона Богородица Знамења,” *Зборник за ликовне уметности Матица српска* 13 (1977): 5-7.

<sup>354</sup> Претставите на Богородица врз чии гради е претставен медалјон со Христовиот лик, а кои настанале во периодот меѓу 9 и 14 век, најчесто го носат епитетот Влахернитиса и Ахи(е)ропи(е)тос. Овие термини се однесуваат на конкретни претстави на кои им била припишана чудотворна моќ и послужиле како иконографски прототипи. За епитетите на византиските претстави на Богородица Орната, види Мирјана Татић-Ђурић, “Врата слова. Ка ликоу и значењу Влахернитисе,” *ЗЛУМС* 8 (1972): 61-86.

<sup>355</sup> Химнографското потекло на дел од епитетите на ликовните претстави на Богородица, меѓу кои спаѓа и терминот Πλατυτέρα, е истакнато кај Татић-Ђурић, “Икона Богородице,” 9-17.; На влијанието од литургиските текстови и црковната поезија врз иконографските решенија, како и на именувањето на Богородица се осврнува: Ана Ророва, “The Cult of the Virgin and the Liturgical Poetry in the Feast Cycle at St. Georges at Pološko,” *Patirmonium.MK* 12 (2014): 133-146.

<sup>356</sup> За појавата и ширењето на иконографскиот тип на Богородица Влахернитиса и неговиот одраз врз ликовната уметност види Татић-Ђурић, “Врата слова,” 66-74.

<sup>357</sup> За улогата на солунскиот манастир посветен на Богородица Ахиропиитос и ширењето на овој епитет во спомениците на Балканот, со особен осврт на примерот од Полошкиот манастир, види Ана Ророва, “The Acheiropoietos Images in St. Georges at Pološko,” *Patirmonium.MK* 11 (2013): 157-164.

<sup>358</sup> За претставите на Богородица Платитера како најфреквентен избор за декорацијата на апсидалната конха на потвизантиските споменици види, Сретен Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614* (Нови Сад: Матица српска, Одделење за ликовне уметности, 1965), 67; Митревски, *Фрескоживописот*, 154.

младенецот Христос.<sup>359</sup> Амбивалентниот карактер на симболиката содржана во белата облека на Христос е основната причина за невоједначеноста на научните интерпретации на нејзиното значење. Примарен текстуален извор за разрешувањето на симболиката содржана во ваквите Христови прикази претставува трактатот на солунскиот архиепископ Симеон (+1430) „За светиот храм и неговото основање“.<sup>360</sup> Опишувајќи го обредот за осветување на православните цркви, св. Симеон Солунски особено внимание посветува на описот на богослужбената облека, притоа образложувајќи го нејзиното симболичко значење.<sup>361</sup> Задржувајќи се на формалната примена на ваквата богослужбена облека, А. Лидов го изнел мислењето дека ликовните претстави на Христос облечен во бела туника и препашан со појас околу рамената и под градите, првенствено треба да се протолкуваат како симбол на неговата „првосвештеничка природа“. Со оглед на тоа што оваа облека е поврзана исклучително со чинот на осветувањето на храмот, ликовната претстава на „Христос-архијереј“ во контекст на Богородица Платитера може да се протолкува како дополнително елаборирање на учењето за Христовото отелотворување. Имено, преку отелотворувањето Христос го осветил човечкото тело на Богородица, која ја симболизира црквата, на истиот начин како што епископот го осветува храмот.<sup>362</sup>

Сепак, текстот на св. Симеон Солунски остава простор и за едно поинакво толкување на Христовата облека кое се базира врз нејзиното симболичко значење. Осврнувајќи се на изгледот и функцијата на секој нејзин дел, солунскиот епископ ја

---

<sup>359</sup> Претставите на Христос Емануел, облечен во бела туника и со карактеристично поставен појас околу рамената, се различно интерпретирани во науката. Сепак, најприфатено е мислењето дека ваквата иконографија е илустрација на Христовата првосвештеничка природа. За текстуалните извори и значењето на најстарите сочувани претстави на Христос кои ги содржат опишаните иконографски елементи, види Лидов, „Образ,“ 5-20, каде ваквите претстави се определени како Христос-архијереј кој го осветува храмот.; Според други истражувачи ваквите претстави може да се протолкуваат како приказ на Христос-јереј, сп. Melina Paissidou, „Jesus Christ Emmanuel – Priest. Interpretation od 14<sup>th</sup> century depiction at Castoria,” in *Искусствоведски Чтения 2007*, edited by К. Петрова Япова at all. (София: Българска Академия на науките - Институт за искусствознание, 2007), 156-160. Во продлабочената студија за иконографските и програмските специфики на сликарството во протесисот на црквата Св. Димитрија, Марков Манастир, М. Томиќ Ѓуриќ ја определува претставата на Христос од конхата на апсидата првенствено како илустрација на неговата архијерејска улога, но воедно се задржува и на останатите аспекти од нејзината симболика, види Marka Tomić Djurić, „To picture and to perform: the image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir (II),“ *Зограф* 38 (2014): 134-136.; Сметаме дека со именувањето на Христовите претстави, кои ги содржат опишаните иконографски карактеристики, како илустрации на Христос-архијереј/јереј се акцентира/фаворизира само еден сегмент од напластената теолошка симболика содржана во сликата. Поради тоа при анализата на претставите на Христос од зрзевските илустрации на Богородица Платитера, ќе се задржиме на неговото описно определување.

<sup>360</sup> Целосниот текст на делото „Περὶ τοῦ ἁγίου ναοῦ καὶ τῆς τοῦτου καθιερώσεως“ / „За светиот храм и за неговото основање“, чиј автор е солунскиот епископ Симеон во PG 155, col. 305-361.

<sup>361</sup> PG 155, col. 309.; Лидов, „Образ,“ 6, превод на руски јазик на пасусот од делото на солунскиот епископ Симеон во кој ја опишува богослужбената облека која се користи при осветувањето на храмот.

<sup>362</sup> Лидов, „Образ,“ 7.

истакнува еднозначноста помеѓу белата риза – синдонос (σινδόνας) и Христовиот погребен покров.<sup>363</sup> Во прилог на ваквото толкување на Христовата облека е и нејзиното вклучување во ликовното вообличување на одредени теми во византската уметност, кои визуелно ја третираат смртта на Христос.<sup>364</sup> Вака сфатена, одеждата станува референца на неговата смрт/жртва, со што се обединети најзначајните догми на сотериологијата - Христовото отелотворување и жртва.<sup>365</sup>

Иконографијата на Христос во рамките на зрзевските претстави на Богородица Платитера, во прва инстанца, може да биде поврзана со иконографските традиции на Охридската архиепископија, кои се проследуваат уште од средината на 11 век, преку претставата на Богородица со Христос во конхата на олтарната апсида во охридската катедрала Св. Софија.<sup>366</sup> Теолошките премиси содржани во светософиската претстава имале извесен одек во ѕидното сликарство во 13 век.<sup>367</sup> Сепак, првите посигурни чекори кон моделот кој го гледаме во зрзевските претстави се направени во неколку примери од 14 век. Имено, според карактеристиките на облеката ликовните претсави на Христос од црквата Богородица Одигитрија во Пеќ (околу 1330)<sup>368</sup> и Св. Димитрија во Марковиот манастир (1370-1380)<sup>369</sup> се доближуваат до зрзевските примери. Според досегашните сознанија, заокружената форма на моделот Платитера со Христос облечен во синдонос најрано се појавува во претставата од апсидалната конха на црквата

---

<sup>363</sup> Еднозначноста на архиепископската одежда, именувана како синдонос (σινδόνας), со Христовиот погребен покров е јасно истакната во текстот на Симеон Солунски: „Επάνω δέ τούτων περιβάλλεται από των ώμων σινδόνα λευκήν, διήκουσαν άχρι των ποδών, εις τύλον του Χριστού της επι τω τάφω σινδόνας“, PG 155, col. 309.; Погребниот покров на Христос извршил силно влијание врз литургиската симболика, што се рефлектира не само преку архијерејската одежда за осветувањето на храмот, туку и во други аспекти на литургискиот обред, види подетално кај Tomić Djurić, “To Picture (II),” 135-136.

<sup>364</sup> Todić, “Anapeson,” 162-163, за идентичните карактеристики на облеката на Христос во илустрациите на композицијата Анапесон/Око недремано и нејзината симболика. Опширен преглед на претставите од византискиот и поствизантискиот период, со посебен осврт романските примероци на оваа композиција прави Constantin Ciobanu, “L’iconographie orthodoxe du Sommeil de l’Enfant Jésus, endormi comme un lion, et ses variantes roumaines,” *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art* XLIX (2012): 17-82.

<sup>365</sup> За догматските врски помеѓу Христовото отелотворување и жртвување види Поповић, *Догматка II*, 6-23.

<sup>366</sup> Анализа за светософиската претстава и нејзиното контекстуално значење во рамките на олтарниот живопис на охридската катедрала кај Лидов “Образ,” 5-13.

<sup>367</sup> Како идејно најблиски примери на овој иконографски модел, кои датираат од 13 век, се истакнуваат две претстави од католикот на манастирот Сопоќани, од кои едната е насликана во апсидалната конха на протесисот, а другата во капелата на Св. Симеон Немања, види Војислав Ј. Ђурић, *Сопоћани* (Београд: Просвета & Републички завод за заштиту споменика културе; Приштина: Јединство, 1991), 143-144, 153.

<sup>368</sup> Специфичната претстава на Христос, насликана во рамките на композицијата лоцирана над западниот влез во пеќската црква е доведена во врска со крвната жртва на Христос, со што е загатнато нејзиното евхаристично значење, види Весна Милановић, “О фресци на улазу у Богородичну цркву архиепископа Данила II у Пећи,” *Зограф* 30 (2004-2005): 158-160.

<sup>369</sup> За претставата од протесисот на црквата Св. Димитрија во Марковиот манастир, види Tomić Djurić, “To Picture (II),” 134-138.



Богородица Болничка во Охрид (околу 1368), која ги содржи идентичните иконографски и идејни карактеристики со зрзевските претстави.<sup>370</sup> Раритетното решение за прикажувањето на Христос во синдонос, како дел од претставата на Богородица Платитера го бележиме и во олтарната декорација на црквата Св. Никола во Баница, чија декорација е датирана во последната четвртина на 15 век и се поврзува со активноста на т.н. Костурска сликарска работилница.<sup>371</sup>

Покрај во темите кои се карактеристични за монументалното сликарство, ваквото решение на прикажување на Христовата облека се појавува и во неколку иконописни дела кои датираат во периодот од 15-16 век,<sup>372</sup> помеѓу кои ќе ја издвоиме зрзевската престолна икона на Богородица Пелагонитиса, насликана од јеромонахот Макариј во 1421/2 година.<sup>373</sup> Исклучителните/раритетните Христови претстави од овој тип во рамките на поствизантиските ѕидни слики на Богородица Платитера, нè наведува на претпоставката дека, при ликовното вообличување на овој модел во зрзевските сакрални објекти, клучно влијание имала локалната традиција и иконата на Богородица Пелагонитиса од католикот на Зрзевскиот манастир, која била почитувана како чудотворна.<sup>374</sup>

---

<sup>370</sup> Претставата од Богородица Болничка, без да се задржи на иконографијата на Христос, ја опишува Грозданов, *Охридско ѕидно*, 144-145, фото. 123.; Идентичните решенија, применети во болничката и во зрзевските претстави, ги нотира Томиќ Djurić, “То Picture (II),” 135-136.

<sup>371</sup> За живописот на црквата Св. Никола во Баница, со анализа на иконографските особености на Христос во рамките на илустрацијата на Богородица Платитера кај Melina P. Paissidou, “The Frescoes of Agios Nikolaos at Vevi: a landmark in the monumental painting of the 15<sup>th</sup> century in Western Macedonia,” *Εγνατία* 11 (2007): 117.

<sup>372</sup> Дел од иконите со Претставата на Богородица и младенецот Христос ги наведува Лидов “Образ Христа Архијерея,” 17-18.

<sup>373</sup> Помеѓу бројните студии, кои претежно се задржале на натписите и стилските карактеристики на иконата Богородица Пелагонитиса, ќе ги издвоиме на Војислав Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије* (Београд: Научно дело, 1961), 39-40.; Ђурић, “Радионица,” 31-32.; Петар Миљковиќ-Пепек, “О сликарима митрополиту Јовану и јеромонаху Макарију,” in *Моравска школа и њено доба (Научни скуп у Ресави 1968)* edited by В. Ј. Ђурић (Београд: Филозофски факултет – Институт за историју уметности, 1972), 239-248, 244-247.; Елаборација на иконографските особености на зрзевката икона во која се вклучени и анализите на Лидов за облеката на Христос како симбол на неговото архијерејство, дава: Викторија Поповска-Коробар, *Икони од Музејот на Македонија*, (Скопје: Музеј на Македонија & Скенпоинт, 2004), кат. 11, 217-218, со литература.

<sup>374</sup> Жителите на селото и монасите од манастирот Зрзе сè уште го раскажуваат преданието за чудотворноста на зрзевската икона. Преданието раскажува дека откако била насликана иконата на Богородица Пелагонитиса, била поставена на пропишаното место на иконостасот, од десната страна на иконата на Христос Спас и Животодавец. Следното утро кога монасите влегле во манастирската црква за утринската литургија не ги нашле иконите онака како што ги поставиле, туку нивните места биле променети. Почитувајќи го црковниот канон за распоредот на престолните икони тие повторно ги вратиле иконите на нивното место. Следното утро нивното место повторно било променето. Промената на местата на иконите се случувала се додека Богородица не му се јавила на сон на игуменот на манастирот и не му кажала дека таа не сака да му го врти грбот на својот син, поради што иконите не можат да останат онака како што се поставени, по што монасите се покориле на бојното провидение.

Во најниската сликарска зона на апсидалниот простор е прикажана композицијата Литургија на Светите Отци, чие што идејно јадро се состои од претставите на св. Јован Златоуст, Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ<ANNΗΣ> Ο (ΧΡ)ΥΣΟΣΤΟΜΟΣ, и св. Василиј Велики, Ο (ΑΓ)ΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙ(ΟΣ), кои богослужат над реалистично прикажаните евхаристиски дарови (IVb.6). Св. Јован Златоуст е прикажан со кратка костенлива коса и брада, облечен во саκος декориран со темноцрвени крстови и поробен со златна лента украсена со бисери, а врз градите му е прекрстен долгиот омофор кој му е префрлен преку левата подлактица. Врз свитокот кој го држи во левата рака е испишан цитатот: Ο ΕΥΛΟΓΩΝ Τ(ΟΥ) ΕΥΛΟΓΟΥΝΤ(ΑΣ) <Σ>Ε Κ<ΥΡΓ>Ε Κ(ΑΙ) ΑΓΙΑΖΩΝ ΤΟΥΣ ΕΠΙ ΣΟΙ.<sup>375</sup> Од спротивната страна на чесната трпеза стои св. Василиј Велики, а според вообичаениот иконографски стандард прикажан со високо чело и долга црна брада која му паѓа на градите. Цезарискиот епископ носи полиставрион и омофор, а како дел од неговата литургиска одежа се прикажани и епетрахил и надбедреник.<sup>376</sup> Свитокот на св. Василиј содржи извадок од молитвата која свештеникот ја чита во олтарот додека хорот во наосот ја пее Херувимската химна: ΟΥΔΕΙΣ ΑΞΙΟΣ ΤΩ<Ν> ΣΥΝΔΕΜΕΝΩΝ ΤΑΙΣ Σ<ΑΡΚ>ΙΚ(ΕΣ) ΕΠΙΘΥΜΑΙΣ.<sup>377</sup>

На десната страна од чесната трпеза, Η ΑΓΙΑ ΤΡΑΠΕΖΑ, е положен дискос врз кој е поставена просфората, веќе е обележана со крсниот знак, со што го добила името Агнец.<sup>378</sup> Околу просфората се прикажани честиците кои свештеникот ги вади во текот на Службата на проскомидија, а секоја од нив претставува помен на одреден светителски ред, како и на мртвите и живите членови од христијанската заедница.<sup>379</sup>

<sup>375</sup> Сп. Charles Edward Hammond, *Liturgies eastern and western : being the texts original or translated of the principal liturgies of the church*, Vol. 1, ed. F. E. Brightman (Oxford: Clarendon Press, 1896), 397.; Gordana Babić, and Christopher Walter, „The inscriptions over liturgical rolls in Byzantine apse decoration,“ *Revue des études byzantines* 34/1 (1976): 272.; Никола Митревски, *Фрескоживописот*, 58, чита: „Ο ΕΥΚΟΛΩΓΟΝΤΟΥΣΕΥΛΟΓΟΝΤΑΣ ΕΚΕ ...“.

<sup>376</sup> Епетрахилот е задолжителен дел од литургиската облека на свештенството, без кој не смеат да се извршуваат богослужбените дејства, додека надбедреникот го носат членовите во повисоките редови на црковната хиерархија и свештениците кои се истакнале со својата улога во црковната управа, сп. Вениамин (архиепископ Нижегородский и Арзаманский), *Новая Скрижаль, или объяснение о церкви, литургии и всех службах и утварях церковных* (Санкт Петербург: Издание книгопродавца И. Л. Тузова, 1884), 135-138.; Лазар Мирковић, *Првославна литургика. Први опћи део* (Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија, 1918), 127-129.

<sup>377</sup> Сп. Hammond, *Liturgies Eastern*, 318.; Babić and Walter, „The Inscriptions,“ 271.

<sup>378</sup> Поставувањето на симболите на Христовото страдање има за цел да ја назначи мистичната преобразба на литургискиот леб во Христово тело, види PG 150, col. 380-381.

<sup>379</sup> За текот на Службата на проскомидија, како и детално објаснување на богослужбените дејства кои се изведуваат во рамките на овој дел од литургијата, види Вениамин, *Новая Скрижаль*, 153-158.; Епископ Серафим (Звездински), *Бити са Господом на Светој литургији: Тумачење Божанствене Службе* (Београд: Библиотека Образ светачки, 2007), достапно на <https://svetosavlje.org/bit-sa-gospodom-na-svetoj-liturgiji-tumacenje-bozanstvene-sluzbe/>, посетено на 06.07.2019.

Над Агнецот и честиците е поставена ѕвездица (ἀστερίκος), литургиски предмет кој покрај практичната примена, да го држи покровецот над просфората, има и повеќеслојна теолошка симболика.<sup>380</sup> Од спротивната страна од литургиската маса стои путир, прекриен со црвен покровец (ποτηριοκάλυμα), а во него е поставена лажичка за причест со дршка во форма на крст.<sup>381</sup> Покрај евхаристичните дарови, на чесната трпеца било прикажано и затворено евангелие, но поради неговата изведба во al secco техника, се препознаваат само остатоци од неговите контури.

Со дословното прикажување на литургиските дарови поставени врз чесната трпеца, претставата од зрзевската манастирска црква се вбројува во групата на примери, коишто Х. Константириди во рамките на својата исцрпна студија посветена на византиските илустрации на оваа композиција, ги класифицира како претстави од тип А на Литургиската служба на светите отци.<sup>382</sup> Во еволутивниот пат на сликаната декорација во светилишниот простор на византиските цркви, варијантата за реалистично прикажување на светите дарови, веројатно, се појавила кратко пред осмислувањето на решението за антропоморфното вообличување на Агнецот. Додека најстарата сочувана претстава на Христос Агнец од курбиновската црква Св. Ѓорѓи датира од 1191 година,<sup>383</sup> веќе во 1178 година Светите отци биле прикажани како богослужат над просфората и путирот со вино, во олтарската апсида на црквата кај Пенендри (Πενέντρι) на Кипар.<sup>384</sup> Ваквото решение е применето во повеќе споменици од поширок географски простор, чиешто сликарство настанало во текот на 13 век, а особена популарност бележи во текот на 14 и 15 век во ѕидното сликарство на

---

<sup>380</sup> Двете прекрстени метални ленти кои го формираат астерискот/ѕвездицата претставуваат алузија на крстот на кој Христос бил распнат, но воедно преку овој литургиски предмет е симболизирана и витлеемската ѕвезда која се појавила со Христовото раѓање, види Вениамин, *Новая Скрижаль*, 158.; Мирковић, *Првославна литургика*, 117.

<sup>381</sup> Во литургиската практика се користат три вида на покровци, едниот служи за прекривање на путирот (ποτηριοκάλυμα), со вториот се прекрива просфората на дискосот (δισκοκάλυμα), а со третиот, кој е со најголеми димензии, се покриваат заедно и путирот и дискосот (ἀήρ). За називите и функцијата на покровците, види Мирковић, *Првославна литургика I*, 117.

<sup>382</sup> За класификацијата на претставите од овој тип, види Χαρά Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οιάγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα ή το ευχαριστιακό Χριστό* (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 2008), 63-73.

<sup>383</sup> Еволуцијата на даровите на кои им служат архијереите во рамките на Литургиската служба на Светите Отци, преку примерите од територијата на Македонија, ја проследува: Sharon E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary* (Seattle & London: College Art Association, 1999), 37-44.;

<sup>384</sup> Опис на претставата од Пелендри кај: Α. and J. Stylianiou, *The Painted*, 507.; Како најстар пример на ваквото прикажување на литургиската служба претставата од Пелендри ја определува: Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 63.

кипарските цркви.<sup>385</sup> Само неколку години по најстариот сочуван пример, овој иконографски модел го среќаваме и на територијата на Охридската архиепископија, во црквата посветена на Светите Бесребреници во Костур (1185).<sup>386</sup> Покрај раната пројава на ваквото решение на територијата на Македонија, ретки се примерите за неговата примена во периодот кој проследил.<sup>387</sup> Во поствизантиската уметност, покрај претставата од зрзевскиот католикон ги бележиме и современиот пример од северниот параклис на црквата Св. Никола во Зрзе,<sup>388</sup> како и нешто постарата претстава од црквата Св. Петка во Валеш (1553/4),<sup>389</sup> чијшто живопис, како и сликарството во зрзевскиот католикон, се атрибуирани на сликарската работилница на Онуфриј Аргитис.

Поради отсуството на претставата на Христос Агнец од чесната трпеза во зрзевскиот католикон, се чини дека догматската поврзаност помеѓу Христовата жртва и чинот на евхаристија останале недоволно визуелно образложена.<sup>390</sup> Поради тоа, во централниот дел на олтарската апсида, позади претставата на чесната трпеза, бил прикажан голготскиот крст придружен од инструментите на Христовите маки, кои се евокација на крната смрт на Христос. Од двете страни, на средишната пречка од дрвениот крст, потпрени се копјето и трската со сунѓер, а над горната пречка прикажен е свиток врз кој е испишан акронимот INBI (Ἰησοῦς ὁ Ναζωραῖος ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων), кој го претставува натписот кој Пилат го поставил на Христовиот крст (Јован 19 : 19). Дополнителна референца на Христовите страдања се трновиот венец и четирите клинци со кои бил закован, а кои се поставени на средишната пречка на зрзевската претстава на Голготскиот крст. Позади чесната трпеза, од двете страни на

---

<sup>385</sup> За примерите од критските цркви од 14 и 15 век, види види Κωνσταντίνιδη, *Ο Μελισμός*, 70-73. Меѓу бројните примери на Крит ги издвојуваме претставите од Богородичината црква во Меронас (Μέρωνας), околу 1400 година, каде што композицијата е означена како Η ΘΙΑ Μ(ΥΣΤΑ)ΓΩΓΙΑ, како и композицијата од Св. Троица во Ретимнис (Ρεθύμνης), која датира од истиот период, види, Ιωάννης Σπαθαράκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες νομού Ρεθύμνου* (Ρεθύμνο : Μίτος, 1999), 43, 72, εικ. 41-42, 84.

<sup>386</sup> Фотодокументација на претставата од Св. Бесребреници во Костур кај: Πελεκανίδης, *Καστοριά*, 17, πιν. 5,9.; Stylianos Pelekanidis and Manolis Chatzidakis, *Kastoria* (Athens: Mellisa, 1985), 23-25, fig. 7-8.; Gerstel, *Beholding*, 90, pl. 20-22.

<sup>387</sup> Меѓу ретките примери на ваквото решение од територијата на Македонија ја бележиме и претставата во црквата на Св. Ѓорѓи во Речица која датира околу 1370 година, види Цветан Грозданов и Гојко Суботиќ, “Црква светог Ѓорѓа у Речици код Охрида,” *Зограф* 12 (1981): 66-75, сл. 6, 12.

<sup>388</sup> Види, поглавје V.3.2.

<sup>389</sup> Анализата на претставата од црквата во Валеш е направена според сопствена теренска документација. За хронологијата на сликарството, види Виктория Пузанова, и Дорка Дамо, “О творчестве албанского средневекового художника Онуфрия,” *Studia Albanica*, 1 (1966): 281-290.;

<sup>390</sup> Додека во илустрациите на Литургиската служба кои ја содржат претставата на Христос Агнец јасно е илустрирано симболичното значење на литургискиот обред како слика на Христовата жртва, во реалистичното прикажување на евхаристијата, ваквото значење останува сокриено. За теолошката интерпертација на Христовата жртва, види Јустин Поповиќ, *Догматика II*, 367-509.

крстот, стојат двајца ангели облечени во ѓаконски стихар, кои во рацете држат трапезоидни рипиди врз кои се прикажани шестокрили серафими. Ангелските претстави во ѓаконска облека, за разлика од претставата на крстот, задолжително биле прикажувани уште од најстарите сочувани претстави на Литургиската служба на Светите Отци.<sup>391</sup> Идентично решение за прикажување на крстот и ангелите позади чесната трпеза е применето и во претставата од северниот параклис на мирската црква во Зрзе.<sup>392</sup>

Од сочуваните претстави на архијереи во олтарскиот простор во контекст на илустрацијата на Литургиската служба на Светите Отци, единствено може да се постави претставата на св. Григориј Богослов од северниот ѕид. Останатите фигури кои идејно кореспондирале со богослужбениот чин прикажан во олтарната апсида, а кои биле насликани на јужниот ѕид, сочувани се само скромни фрагменти.<sup>393</sup> Св. Григориј Богослов, Ο ΑΓ<I>(ΟΣ) ΓΡΗΓΟΡΙ(ΟΣ) Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ, е прикажан како старец со високо чело и залистоци во неговата седа коса, а широката брада во густе прамени му паѓа на градите (IVb.7). Светителот е облечен во вообичаената архијерејска, литургиска одежда – полиставрион и омофор, како и епетрахил и добедреник украсен со претставата на серафим. Во рацете има кодекс, врз чии делумно отворени страници може да се прочитаат зборовите: Ο ΘΕ<ΟΣ> Ο ΑΓΙΟΣ ΗΜ<ΩΝ>.<sup>394</sup>

Во првата зона на јужниот ѕид од олтарскиот простор се сочувани скромни фрагменти од ликот на архијереј, свртен во тричетвртински став, кој има густа кадрава коса и брада, а на главата носи капа (IVb.8). Поради оштетувањата на сликаниот слој не можат да се воочат карактеристиките на неговата облека, но остатоците од натписот Чудотворец, [ΘΑΥΜΑ]ΤΟΥΡΓΟ[Σ], крај неговиот лик, укажуваат дека се работи за

<sup>391</sup> Претставите на ангелите во ѓаконска облека редовно се вклучувани во темите со литургиска содржина, а нивното илустрирање е протолкувано како интенција за прикажување на заедништвото на човечкиот род и небесните сили во богослужењето. За примерите со претставите на ангелските сили во византиските претстави на Литургиската служба, види Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 117-124.

<sup>392</sup> Во северниот параклис е применето идентично решение во претставувањето на крстот и ангелските претстави кои се поставени позади чесната трпеза на која се одвива литургискиот обред, види поглавје V.3.2.

<sup>393</sup> Како примарен именител за учеството на архијереите во претставата на Литургиската служба на Светите отци се истакнува нивната ориентација кон литургиското дејство кое е илустрирано во средишниот дел на апсидалниот простор и нивниот тричетвртински став. Во олтарскиот простор на зрзевскиот католикон ваквата поставеност ја бележиме кај само ја четвори од сочуваните архијерејски фигури. Допојасните фигури позиционирани над нишата на ѓакониконот претставуваат посебна тематска целина. За композициското структурирање на архијерејските фигури во олтарскиот простор на византиските цркви, види Gerstel, *Beholding*, 15-36.

<sup>394</sup> Текстот во рацете на св. Григорие Богослов/Назијански може да се протолкува цитат од молитвата: 'Ο Θεός ὁ ἅγιος ὁ ἐν ἁγίοις ἀναπαύμενος, сп. Hammond, *Liturgies Eastern*, 313.; Babić and Walter, "The inscriptions," 271.

претставата на св. Спиридон. Епископот на Тримитунт св. Спиридон се прославил како жесток бранител на ортодоксието на Првиот вселенски собор, каде преку чудо ја покажал исправноста на своето учење и се здобил со епитетот Чудотворец.<sup>395</sup>

Галеријата од архијерејски претстави во олтарот на зрзевскиот католикон е дополнета со допојасните претстави на тројца архијереи кои се прикажани во јужниот дел на источниот ѕид, во просторот на ѓакониконот, а коишто идејно не се поврзани со Литургиската служба од апсидалниот простор. Во нишата на ѓакониконот е сместена допојасната претстава на апостолот и епископ св. Јаков брат Божји, Ο ΑΓΙΟΣ ΙΑΚΩΒΟΣ Ο ΑΔΕΛΦΟΘΕΟΣ (IVb.9). Светителот е прикажан во фронтален став, со седа, средно долга брада, високо чело и кратка коса, облечен во архијерејска одежда. Во левата рака држи затворен кодекс, а десната му е подигната во гест на благослов. Иако не е вообичаено решението за прикажувањето на овој светител во нишата на ѓакониконот, неговото истакнато место во рамките на олтарската програма е разбирливо со оглед на тоа што на првиот Апостолски собор (околу 50-52 година) тој бил избран за прв епископ на Ерусалим.<sup>396</sup> Неговата претстава, покрај тоа што била вклучувана во рамките на илустрацијата на 70 апостоли и Успението на Богородица, исто така зазема истакнато место во сликаната програма во олтарскиот простор на византиските цркви.<sup>397</sup> Сепак, местоположбата која ја добил во зрзевската црква останува осамен пример во поствизантиската уметност.<sup>398</sup> Ваквиот избор би можел да се објасни како нарачка од игуменот на манастирот или на некој од зрзевските монаси, кој го почитувал светителот како личен заштитник, бидејќи пишаните историски документи говорат дека повеќемина припадници на зрзевското братство во текот на 15 и 16 век го носеле името Јаков.<sup>399</sup>

---

<sup>395</sup> За житието на св. Спиридон и неговото прикажување во византиската уметност види Christopher Walter,

*Art and Ritual of the Byzantine Church* (London: Variorum, 1982), 87, 105.

<sup>396</sup> На архијерејскиот статус на св. Јаков брат Божји, во контекст на неговите претстави од олтарскиот простор се осврнува: Walter, *Art and ritual*, 25, заб. 120.

<sup>397</sup> Во олтарот на охридската Перивлепта светителот е прикажан допојасно и со затворен кодекс пред градите, сп. Цветан Грозданов, “Попреја архијереја у олтару цркве Богородица Перивлепте у Охриду,” *Зограф* 21 (2008): 83-90, 84.

<sup>398</sup> Покрај во зрзевската црква, и во нишата од ѓакониконот на црквата Св. Никола, манастир Слечче (1673/4), е сместена допојасна претстава на неидентификуван архијереј, види Никола Митревски, *Манастирот Слечче кај Прилеп* (Прилеп: Институт за старословенска култура – Прилеп & Матица Македонска, 2001), 29.

<sup>399</sup> Покрај игуменот Јаков, којшто раководел со манастирот околу средината на 15 век, друг монах со име Јаков е потпишан како дарител на Деисисниот чин во мирската црква, а турските пописни дефтери од 1544/5 година прв меѓу зрзевските монаси го наведуваат Јаков, кој веројатно бил игумен на манастирот, види поглавје IV.3., 45-48.

Крај нишата на ѓакониконот, во цел раст и свртени еден кон друг во тричетвртински став, се претставени уште двајца истакнати архијереи: св. Григориј од Ниса, кој стои од левата страна, и св. Јован Милостив од десно. Св. Григориј од Ниса, Ο ΑΓΙ(ΟΣ) Γ(ΡΗ)ΓΟΡΙ(ΟΣ) ΝΥΣΣΗΝΣ, е прикажан како средовечен маж, со бујна костенлива коса и долга брада, облечен во полиставрион украсен со светлосини крстови и омофор прекрстен на градите (IVb.10). Неговата десна рака е високо подигната во гест на благослов, а во левата држи свиток врз кој е испишано: ΕΞΕΡΕΤΟΣ Τ(ΗΣ) Π[Α]Ν(ΑΓ)Ι<ΑΣ> ΑΧΡ(ΑΝ)Τ(ΟΥ) (ΗΠ)(ΕΡ)ΕΝΛΟΓΙΜΕ(ΝΗ)Σ ΕΝΔΩΞΟΥ Δ(ΕΣ)ΠΟΙ(ΝΗ)Σ ΗΜΩΝ Θ<ΕΟΤΟ>Κ(ΟΥ). Текстот од неговиот свиток е извадок од возгласот на химната Достојно ест,<sup>400</sup> а содржината се однесува на Богородица, што го објаснува и ставот на светителот кој е свртен кон Богородица од претставата на Благовештението во повисоката сликарска зона. Пандан на св. Григориј Ниски од спротивната страна на нишата е св. Јован Милостив, Ο (ΑΓ)Ι(ΟΣ) Ι[Ω]ΑΝΝΗΣ] Ο ΕΛΕΝΜ[ΩΝ], чиј натпис претрпел посериозни оштетувања (IVb.11). Тој е прикажан со побелена коса и густа, бела брада која му паѓа до градите, а во рацете држи свиток врз кој е испишан цитат од молитвата на Предложение, која е дел од Литургијата на св. Василиј Велики: Ο [ΘΕΟΣ Ο ΘΕΟΣ] ΗΜΩΝ [Ο ΤΟΝ] (ΟΥ)ΡΑΝΙΩΝ ΑΡΤΩΝ ΤΗΝ ΤΡΩ(ΦΗ)Ν Τ(ΟΥ) (ΠΑΝ)Τ[ΟΣ ΚΟΣ]Μ[ΟΥ].<sup>401</sup>

Од спротивната страна на олтарската апсида, во нишата на протесисот е прикажан Мртвиот Христос, чиј натпис во најголема мера е уништен, но од сочувваните фрагменти може да се разреши како Η Α[ΠΟΚΑ]ΘΗΛΩ[ΣΙΣ] (IVb.12).<sup>402</sup> Претставата на Мртвиот Христос од зрзевската црква ја следи вообичаената иконографска схема за илустрирањето на овој ликовен мотив во поствизантиската уметност.<sup>403</sup> Безживотното тело на Христос е допојасно прикажано во отворениот гроб, кој е претставен како мермерен саркофаг. Позади него стои крстот крај кој се поставени инструментите на

<sup>400</sup> Содржината на возгласот на интерцесијата е скоро идентичен во литургискиот обред на св. Василиј и на св. Јован Златоуст, со исклучок на зборот *υπερευδόξου*, кој недостасува во текстот од литургијата на св. Василиј, види Hammond, *Liturgies Eastern*, 330-331.

<sup>401</sup> Со помали разлики во читањето, натписот го донесува Митревски, *Фрескоживописот*, 58.; За литургискиот контекст на текстот, сп. Hammond, *Liturgies Eastern*, 309.; Babić and Walter, “The inscriptions,” 270.

<sup>402</sup> Претставите на Христос од овој иконографски тип биле различно именувани, покрај називот Снетие - Αλοκαθήλωσις, како и Ακρα Τελείωσις, додека во руската средновековна уметност вообичаено се означувани со називот „Не ридај мене Мати“. Во науката при нивното именување се користи и Западната формулација *Imago pietatis*. За различните имиња на оваа композиција во средновековната уметност, со примери на користењето на различните имиња, види Иван М. Ђорђевић, “Две занимљиве претставе Мртвог Христа у српском зидном сликарству,” *ЗРВИ* 37 (1998): 185-198, 193.

<sup>403</sup> Продлабочена студија за иконографијата на Мртвиот Христос во византиската уметност кај Henry Maguire, “The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art,” *DOP* 31 (1977): 154-155.

Христовите маки. На Христовото голо тело се гледаат раните кои ги добил на крстот, од продупчените дланки се тркалаат крвави капки, а од прободените ребра блика крв и вода (Јован 19:34). Покрај различните ставови во науката, најверојатно се чини мислењето дека основната ликовна предлошка за осмислувањето на овој ликовен мотив била претставата на Распетието, а во подоцнежните претстави се вклучени и елементи од сцената Симнување од крстот.<sup>404</sup> Заокружената иконографија на Мртвиот Христос го нашла своето место во протесисот, каде се здобила со примарно евхаристиска симболика.<sup>405</sup> Толкувањето на ликовниот мотив како илустрација на Христовата жртва ја поставува ликовната претстава на Мртвиот Христос во тесна идејна врска со литургискиот обред на протесисот.<sup>406</sup> Зголемената фреквенција која ја бележат претставите на Мртвиот Христос од втората половина на 14 век е во сооднос со трендот во уметноста од времето на Палеолозите за осмислување/имплементирање на поголем број на теми со литургиска содржина во рамките на сликаната програма на олтарот.<sup>407</sup>

Литургискиот контекст на зрзевската претстава на Мртвиот Христос дополнително е акцентиран и со прикажувањето на фигурите на двајцата ѓакони, свртени во тричетвртински став кон нишата на протесисот.<sup>408</sup> Од десната страна е прикажан првомаченикот св. Стефан, О АΓΙ(ΟΣ) (ΣΤ)ΕΦ(ΑΝ)(ΟΣ) Ο

---

<sup>404</sup> Отфрлајќи ги ставовите на постарите истражувачи дека заокружената византиска иконографија на Мртвиот Христос била формирана под италијанско влијание, притоа истакнувајќи ја јужнословенската средина како извориште на овој ликовен мотив, види Виктор Н. Лазарев, “Ковалевская роспись и проблема јужнословенских связей в русской живописи XIV века,” in *Русская средневековая живопись. Статьи и исследования* (Москва: Издательство Наука, 1970), 234-278, 244-249.

<sup>405</sup> Евхаристичната симболика на претставите на Мртвиот Христос во просторот на протесисот е анализирана кај: Michael Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands* (Bern: Peter Lang D, 1998), 115-124.

<sup>406</sup> За поврзаноста на претставите на сцените и ликовните мотиви кои ја содржат претставата на Мртвиот Христос со конкретните елементи на литургискиот обред, види Hans Belting, “An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium,” *DOP* 34 (1981): 1-16.;

<sup>407</sup> Илустрациите на Мртвиот Христос на идејно ниво се поврзани со претставите на Службата на проскомидија, а како најексплицитен пример за ваквата поврзаност ја истакнуваме претставата од протесисот на црквата св. Димитриј – Марков манастир, каде што централниот мотив на композицијата која го претставува литургискиот чин е токму телото на мртвиот Христос, над кое чинодејствуваат св. Петар Александриски, св. Атанасиј Александриски и архиѓаконот св. Стефан. Продлабочена анализа на претставата од Марков манастир, со анализа на литургиската основа за ликовното вообличување на оваа композиција кај: Marka Tomić Đurić, “To picture and to perform: the image of the Eucharistic liturgy at Markov Manastir (I),” *Зограф* 28 (2014): 123-128.; Илустрациите на овој ликовен мотив се наметнуваат како често програмско решение за декорацијата на нишата на протесисот во периодот од 16-17 век. За поствизантиските трендови во илустрирањето на овој мотив, види Никола Митревски *Манастирот Слечче*, 45-49.

<sup>408</sup> Извесни паралели за вклучувањето на ѓаконските претстави во насока на акцетирање на литургискиот карактер на композицијата можат да се направат со прикажувањето на архиѓаконот св. Стефан во илустрацијата на Службата на проскомидија во католиконот на Марковиот манастир, види Tomić Đurić, “To picture (I),” 123, fig. 1.



(ΠΡ)Ο(ΤΟ)Μ(ΑΡ)ΤΥΣ, кој во десната подигната рака држи затворено евангелие, а во левата има кадилница. Во неговата руса коса е формирана тонзура, а на главата носи дијадема како симбол на маченичкиот подвиг. Од спротивната страна на нишата е сместена фигурата на римскиот протоѓакон св. Лаврентиј, [Ο ΑΓΙΟΣ] ΛΑΥΡΕΝΤΙ(ΟΣ), кој се вбројува меѓу најпочитуваните светители на Западот.<sup>409</sup> Како и неговиот пандан, и тој има тонзура и е облечен во ѓаконски стихар со богато декориран околувратник, преку рамото има ораp, а во рацете држи кадилница и дарохранилница. Прикажувањето на ѓаконите во просторот на проскомидијата се базира на тенденцијата за мимесис на реалниот богослужбен обред во овој дел од црквата, чијшто развоен пат може да се проследи преку бројните литургиски прирачници кои настанале во периодот од 12 до 15 век.<sup>410</sup>

Во првата зона од северниот ѕид на олтарот е сместена Визијата на св. Петар Александриски (IVb.13), која се јавува во сликаната декорација на протесисот од почетокот на 15 век.<sup>411</sup> Зрзевската претстава не отстапува од пропишаните стандарди за ликовното вообличување на видението на александрискиот епископ. На десната страна од сцената е прикажана чесната трпеза, над која лебди привидението на младенецот Христос, Ι<ΣΟΥ>Σ Χ<ΡΙΣΤΟ>Σ кој со левата рака држи дел од искинатиот хитон, покривајќи ја својата голотија. Под Христовите нозе врз чесната трпеза поставени се затворена книга и путир чиј оттргнат покровец е оставен од неговата десна страна. Пред трпезата стои александрискиот епископ св. Петар, Ο ΑΓΙΟ<Σ> ΠΕ(ΤΡ)ΟΣ ΑΛΕΞ(ΑΝ)ΔΡ(ΕΙ)<ΑΣ>. Светителот е прикажан со побелена кадрава коса и округла брада, облечен во вообичаената архијерејска богослужбена одежда. Тој е свртен кон чесната трпеза, со подигнати раце кон Христос, кому му го поставува прашањето кое е испишано во два реда на грчки и на словенски јазик: ΤΙΣ ΣΟΥ ΤΩΝ ΧΙΤΩΝΑΣ ΣΩΤΕΡ ΔΥΑΛΕΝ / kto tqI spase rizoY razdra. Текстот кој го соопштува Христовиот одговор, исто

<sup>409</sup> Најстарите ликовни претстави на св. Лаврентиј се јавуваат во мозаиците на ранохристијанските базилики од 5 век, а трендот на неговото често прикажување во уметноста на Западот продолжува сè до 18 век. За култот и иконографијата на св. Лаврентиј, види Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie des saints II*, vol. III (Paris: Presses universitaires de France, 1958), 787-792.

<sup>410</sup> Преглед на византиските и словенските богослужбени дела во кои се дадени упатства за одвивањето на Службата на проскомидија и користењето на кадилниците во рамките на обредот кај: Tomić Đurić, "To picture (I)," 124-125, заб. 18.

<sup>411</sup> Претставата на Визијата на св. Петар Александриски се појавува како задолжителен сегмент од олтарната програма на поствизантиските цркви, задржувајќи ја позицијата која е востановена во спомениците од 15 век. За примерите од 15 век кои се поврзани со охридската сликарска традиција, види Гојко Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, (Београд: Филозофски факултет – Охрид: Завод за заштита на спомениците и народен музеј, 1980), црт. 18, црт. 42, црт. 83, црт. 114.; Фреквентното прикажување на композицијата во спомениците на територијата на Пеќската патријаршија го нотира Петковић, *Зидно сликарство*, 94.

така, е на грчки со словенски превод: ΑΡΙΟΣ Ο ΑΦΡΩΝ Τ(ΗΣ) ΠΑΝΑΓΙ(ΑΣ) / a[rie] bezNmnql.<sup>412</sup> Во најниската зона на ѕидот, под правоаголната ниша во северниот ѕид, претсавена е персонификацијата на Адското ждрело кое го проголтува еретикот Ариј, ΑΡΙ(ΟΣ). Персонифицираното ждрело на Адот прикажано е како гротескна чудовишна глава, прекриена со крлушти, а од широко отворената челуст штрчат остри заби. Оваа сцена претставува илустрација на мистичното видение на александрискиот патријарх и маченик св. Петар за скинатата риза на Христос, која во очекување на сопственото погубување ја раскажал пред делегацијата од александриски свештеници, притоа оставајќи завет еретикот Ариј да биде екскомунициран од правоверната црква.<sup>413</sup> Прикажувањето на Визијата на св. Петар Александриски во протесисот на зрзевската мирска црква претставува надоврзување на веќе востановените програмски решенија за илустрирање на оваа тема во рамките на олтарната програма. Еволутивниот пат за стандардизирањето на нејзината иконографија и просторен распоред започнал кон почетокот на 13 век, а конечно бил заокружен до крајот на 14 век.<sup>414</sup> Ваквиот процес резултирал со тоа што станала конзистентен дел од програмата на олтарот на спомениците на територијата на Македонија. Притоа, како задолжителна позиција за нејзиното прикажување се наметнал токму просторот на протесисот. Изборот на позиција за просторно распоредување на сцената е во согласност со нејзиниот евхаристичен карактер.<sup>415</sup> Литургиската димензија на композицијата се објаснува со конкретни цитати од беседата на св. Петар, притоа какао еден од главните аргументи за екскомуникација на Ариј е тој да се оддалечи од чесната трпеза на која се слави Божествената природа на младенецот Христос – догмата која не ја признавало учењето

---

<sup>412</sup> Содржината на натписот во претставите на композицијата во зрзевската манастирска црква Св. Преображение и во мирската црква Св. Никола, претставува невообичаено решение. Додека прашањето на св. Петар е во согласност со препораките содржани во сликарскиот прирачник на Дионисиј од Фурна и Првиот ерусалимски ракопис, Христовиот одговор се разликува. Текстот кој го предвидуваат ермините како одговор на Христос во оваа сцена гласи: „Άρειος ο άφρων και παγκάκιστος”, сп. Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, ed. Α. Παλαδόπουλος-Κεραμεύς (Петруλόλει: Τυπογραφείον Β. Kirchbaum, 1909), 154-155.; Медић, *Стари сликарски*, 190-191.; Содржината на текстот од зрзевската престава, (иако ја оставаме отворена можноста и за поинакво читање) ја интерпретираме како Αριός αφρός της Παναγίας – Ариј безгрижен/безобзирен за Богородица.

<sup>413</sup> Наративот околу случувањата пред смртта на св. Петар кој е дел од неговото житие, го интерпретира Silas Koukiaris, “The depiction of the Vision of saint Peter of Alexandria in the sanctuary of Byzantine churches,” *Зограф* 35 (2011): 63.

<sup>414</sup> Процесот на стандардизирање на иконографијата и позицијата на композицијата го проследуваат Цветан Грозданов, *Студии за охридскиот живопис* (Скопје: ЗЗСК, 1990), 102-107, 104-107.; Sašo Cvetkovski, “The Vision of Saint Peter of Alexandria, from the Church of Saint Archangels in Prilep. Iconographical research,” *Зограф* 36 (2012): 83-88, 84-86.

<sup>415</sup> Евхаристичниот карактер на композицијата го истакнува Gabriel Millet, “La vision de Pierre d’Alexandrine,” in *Études sur l’histoire et l’art de Byzance. Mélanges Charles Diehl*, Vol. 2 (Paris: E. Leroux, 1930), 106-107.

на Ариј.<sup>416</sup> Како поствизантиска иновација на оваа композиција се јавуваат експресивните прикази на адското ждрело, кои се неизоставен дел од нејзината иконографија од 15 век.<sup>417</sup> Преку вклучувањето на Адското ждрело во рамките на поствизантиските примери на Визијата на св. Петар Александриски, акцентирана е дидактичката порака на сцената. Моралистичката поука која ја содржи претставата на Адот првенствено е упатена кон свештенството кое чинодејствува над светите дарови, а претставува потсетување на должноста за чист и непорочен живот.<sup>418</sup>

Идејна оска на прикажаните теми во горната половина на источниот ѕид е допојасната претстава на Христос Пантократор, Ο Π(ΑΝ)ΤΟΚΡΑΤΩΡ, која го зазема средишниот простор на ѕидното платно (IVb.14). Тој е облечен во црвен хитон со златен клавус преку десното рамо, врз кој носи светлосин химатион. Во краците на крстот впишан во Христовиот ореол е испишан акронимот Ο[Ω]Ν, кој ја симболизира вонвременоста на Пантократорот, којшто може да се идентификува и со божеството кое Мојсеј го сретнал на Синајската гора (2 Мој. 3:14), како и со Седржителот кој се споменува во Апокалипсата (1:8). Бистата на Христос е впишана во кружна, црвена мандорла која е поставена уште врз две полиња од божествена светлина, едното во форма на ромб со темноцрвена боја, а другото е светлосино и има квадратен облик. Ликовното прикажување на Пантократорот во повеќеслојна мандорла се базира на теолошкото сфаќање на Христос како извор на „светлината на светот“, а за првпат се јавува во доцновизантиската уметност.<sup>419</sup> Ваквата димензија на Христос уште еднаш е истакната преку текстот кој е испишан на отворениот кодекс во неговата лева рака: ΕΓΩ (ΕΙ)ΜΙ ΤΟ ΦΩΣ Τ(ΟΥ) ΚΟΣΜ(ΟΥ) Ο (ΑΚ)ΟΛ(ΟΥ)ΘΩΝ ΕΜ<Ο>Ι(ΟΥ) (ΜΗ) (ΠΕ)ΡΙ(ΠΑΤΗ)ΣΗ ΕΝ ΤΗ ΣΚΟΤΙΑ ΑΛΛ<Α> ΕΞ(ΕΙ) ΤΟ Φ<Ω>Σ (ΤΗ)Σ ΖΩ(ΗΣ). (Јован

<sup>416</sup> Како единствена основа за сврстувањето на Визијата на св. Петар Александриски помеѓу темите со евхаристичен карактер, Кукиарис го наведува пасусот од житието на светителот во кој бара Ариј да биде „екскомунициран“ од црквата, односно да се оддалечи од причеста и евхаристијата, види Koukiaris, “The depiction,” 65.; За текстуалните извори кои ги коментира Кукиарис види PG 18, col. 451–452; PG 98, col. 48;

<sup>417</sup> Карактеристиките на илустрацијата на Адското ждрело, како иконографска специфика во поствизантиските илустрации на композицијата, ги проследува Анета Серафимова, *Кучевишки манастир Свети Архангели* (Скопје: Ник Лист, 2005), 47, заб. 26, со литература и бројни примери од поширокиот балкански ареал.

<sup>418</sup> За определувањето на дидактичката порака на композицијата види, Koukiaris, „The depiction,” 68–69.

<sup>419</sup> Слично решение било применето и кај претставата на Христос Пантократор од куполата на католикот на Лесново, каде што неговиот медалон е исполнет со концентрични кругови со различна боја, кои ја претставуваат светлината која што ја еманира Христос. Лесновската претстава е протолкувана како илустрација на теолошкото учење за Христос сонце, види Габелић, *Манастир Лесново*, 54–55.

8:12).<sup>420</sup> Конкретниот цитат е еден од најчесто избираните за содржината на евангелието кое го држи Христос, а се јавува во најстарите претстави на композицијата Деисис, кои датираат од 11 и 12 век.<sup>421</sup> Зрзевската претстава на Христос идејно и типолошки е блиска до илустрациите на Пантократорот кои ги следиме во калотата на византиските цркви уште од 11 век.<sup>422</sup> Во периодот на туркократијата подигањето на куполни цркви на Балканот станува реткост, со исклучок на католиконите на светогорските манастири,<sup>423</sup> поради што претставите на Христос од овој иконографски тип биле сместени во темето на сводот.<sup>424</sup> Специфичната архитектура на зрзевската црква овозможила транзиција на претставата на Пантократорот од сводот на источниот сид. Притоа, идејната поврзаност со претставите на Христос од куполата била акцентирана преку вклучувањето на евангелистите, ангелот и херувимот, како и на Светата Риза.

Во непосредна просторна и идејна врска со допојасјето на Христос се и претставите на двете бестелени суштества, од страните на прозорот во повисоката зона. Од левата страна на прозорското окно поставен е многуок трон, ΠΟΛΛΙ[ΟΜΜΑΤΟΝ], прикажан како тркало со пречки во форма на малтешки крст, од чија средишна оска се шират четири огнени крилја (IVb.15). Претставниците на највисоките ангелски редови се вообличени текстот од старозаветната книга на

---

<sup>420</sup> Митревски, *Фрескоживописот*, 62, го расчитува натписот со извесни грешки.

<sup>421</sup> За вклучувањето на текстот во византиските примери на композицијата Деисис и неговото значење види Ivan M. Djordjević and Miodrag Marković, "On the Dialog Relationship Between the Virgin and Christ in the East Christian Art: Apropos of the discovery of the figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the naos of Lesnovo," *Зограф* 28 (2001): 40-41.

<sup>422</sup> Исцрпна студија за теолошката димензија на иконографскиот тип Пантократор и за нивното место во византиската уметност направил Carmelo Caprizzi, *Pantokrator. Saggio d'esegesi letterario-iconografica* (Roma: Pont. Institutum orientalium studiorum, 1964), passim.; Најстарите претстави на Христос Пантократор датираат од периодот на 9-10 век, но како дефинитивно решение за декорацијата во највисокиот дел на куполата во византиските цркви, заземајќи го местото на Христос од Вознесението, се наметнало во 11 век. За вообличувањето на програмските решенија во куполата сп. Suzy Dufenne, "Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et postbyzantin," *L'information d'histoire de l'art* 10/5 (1965): 191-193.; Thomas F. Mathew, "The transformation symbolism in Byzantine architecture and the meaning of Pantokrator in the dome," in *Church and People in Byzantium. Twentieth spring symposium of Byzantine studies, 1986*, edited by R. Morris (Birmingham: University of Birmingham, 1990), 191-214.

<sup>423</sup> Најголемиот дел од поствизантиските претстави на Христос Пантократор се од куполите на католиконите на светогорските манастири, сп. Millet, *Monuments*, 159.1, 195.3, 221.1, 255.1, 256.1.

<sup>424</sup> За претставите на Христос од различни иконографски типови, сместени во сводот на т.н. Охридска сликарска школа од 15 век, како дел од претсватите на Светото Тројство, види Суботиќ, *Охридска*, 174-175.; Претставата на Христос Пантократор останува централен мотив во сликарството на сводот и во декорацијата на црквите од 16 и 17 век, чие сликарство е дело на линотопските мајстори, види Анастасија Г. Тоурта, *Οι Ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι: προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι* (Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων & Απαλλοτριώσεων, 1991), 135.

Лезекиил која го опишува пророковото видение на овие небесни суштества (Језек. 1:16-18; 10:9-13).

Од спротивната страна на прозорот е претставен шестокрил серафим, [ΕΞΑΠΤΕ]ΡΙΓΟΝ, кој во рацете држел рипиди со кружна форма, а сочувана е само една, на која е испишан зборот ΑΓΙΟΣ (IVb.16). Како основна текстуална предлошка за ликовното вообличување на серафимите во византиската уметност послужил текстот од книгата на Исаија (6:2-3).<sup>425</sup> Троновите, серафимите и херувимите се истакнати како први меѓу небесните суштества во „Небесната хиерархија“ на Псевдо Дионисиј Ареопагит.<sup>426</sup> Во византиската уметност нивните претстави главно се јавуваат во композициите со литургиска содржина,<sup>427</sup> но често биле користени за да се истакне космолошкиот или есхатолошкиот карактер на темите.<sup>428</sup> Во рамките на куполната програма претставите на серафимите и троновите биле вклучени уште во 10 век, но фреквенцијата на нивното прикажување во овој контекст се зголемува со прикажувањето на Небесната литургија во куполата.<sup>429</sup> Литургиското значење на претставите на серафимите и херувимите е истакнато преку лабарумите/рипидите кои ги држат во рацете, а на кои е испишан почетниот стих на Победничката химна.<sup>430</sup> Врската на претставниците на највисоките ангелски редови од источниот ѕид на зрзевскиот католикон со куполната програма може да се воочи преку нивното именување како Εξαπτέρουγα и Πολύβιματα, имиња на ангелските сили кои се

---

<sup>425</sup> Според старозаветниот текст на Исаија серафимите со едниот пар крилја ги покривале своите лица, со другиот нозете, а со останатите две летале (Иса. 6:2). Крилестите небесни суштества кои ги покриваат своите лица и телата се протолкувани како симбол на недостапноста на природата на Бог за човечкиот разум, сп. Glenn Peers, *Subtle Bodies. Representating Angels in Byzantium* (Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press, 2001), 35-36.

<sup>426</sup> За текстот од делото „Небесна хиерархија“, кое црковната традиција му го припишува на атинскиот епископ св. Дионисиј Ареопагит, со коментари од Максим Исповедник, види Дионисий Ареопагит, *Сочиненија. Толкованија Максима Исповедника* (Санкт Петербург: Алетейя, 2002), 102-133.

<sup>427</sup> За претставите на херувимите и серафимите во темите со литургиска содржина, види Милан Радујко, „Чин узношења и раздробљења Агнеца у Причешћу апостола из Богородичине цркве у Кинцвиси,“ *ЗРВИ* 34 (1995): 212-214.

<sup>428</sup> Види, Peers, *Subtle Bodies*, 46.

<sup>429</sup> Најстарите примери на вклучувањето на овие небесни суштества во рамките на сликаната програма на куполата ги наведува: Νικόλαος Γκυόλης, *Ο βυζαντινός τρούλος καί τό εικονογραφικό του πρόγραμμά* (Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1990), 55-68.

<sup>430</sup> За литургискиот карактер на претставите на херувимите и серафимите во рамките на небесната литургија, сп. Тајана Стародубцев, „Представа Небеске литургије у куполи,“ in *Трећа југословенска конференција византолога (Крушевац 10-13. мај 2000)*, edited by Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић (Београд: Византолошки институт САНУ; Крушевац: Народни музеј, 2002), 381-415, 405-408. Подетално за литургискиот контекст на Победничката химна, види поглавје V.3.2.

споменати и во упатствата за декорирањето на куполата во прирачникот на Дионисиј од Фурна.<sup>431</sup>

Претставите на четворицата евангелисти, распоредени по двајца од страните на Христовата биста, се уште еден елемент кој е вообичаен за сликарството во куполата. Од северната страна на сидот се прикажани Јован и Лука, а од јужната Марко и Матеј, сите четворица свртени кон претставата на Христос. Авторите на евангелските текстови се претставени во моментот додека ги испишуваат новозаветните книги. Единствено Јован, во согласност со црковната традиција, бил прикажан како ја диктира содржината на своето, додека ученикот Прохор запишувал.<sup>432</sup>

Сцената која го прикажува создавањето на Евангелието по Јован во значителна мера е оштетена. Додека од фигурата на Јован преостанале само фрагменти од стапалата и клупата на која седел, неговиот ученик Прохор, Ο ΑΓΓΙΟΣ ΠΡΟΧΟΡΟΣ, е целосно сочуван (IVb.17). Голобрадиот Прохор во skutot држи отворен кодекс врз кој ги запишува зборовите на неговиот учител: ΕΝ (ΑΡ)Χ<Η> ΗΝ Ο ΛΟΓΟ<Σ> (Јован 1:1). Во позадината на композицијата претставени се архитектонски кулиси во вид на висок сид со двоен портик и градби, преку кои е назначено дека случувањето се одвива во ентериерот на градба, а не во пештерата која според житијните текстови била живеалиште на Јован. Решението за прикажувањето на Јован и Прохор во ентериерот на градба во византиската уметност се јавува од 12 век, најпрво во минјатурите од илуминираните ракописи.<sup>433</sup>

Под композицијата која го илустрира создавањето на евангелието по Јован е прикажан Лука, [Ο ΑΓΙΟΣ] ΛΟΥΚΑΣ, кој со прекрстени нозе седи на раскошно декориран престол со висок наслон (IVb.18). Според иконографскиот стандард Лука е претставен со кратка руса брада и тонзура во косата, облечен во бел хитон и светлоцрвен химатион. Тој е прикажан со нож во раката, како го остри својот прибор за

---

<sup>431</sup> Наведувајќи ги програмските правила за осликување на куполниот простор, Дионисиј од Фурна ги наведува бројните ангелски редови, меѓу кои последни се „Εξαπτέρυγα και Πολυόμματα“ кои ја пеат Трисветата химна, види Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 261.

<sup>432</sup> Хагиографските дела за апостолот Јован Богослов соопштуваат дека неговото евангелие било запишано во неговата длабока старост, која ја поминал во пештера на островот Патмос, а кажувањата на Јован ги запишувал неговиот ученик Прохор. За житието на апостолот Јован, види PG 116, col. 692-693.; На влијанието на хагиографските текстови врз пролозите на византиските евангелија се осврнал: George Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels* (Vienna: Die österreichische Akademie der Wissenschaften, 1979), 34.

<sup>433</sup> Дел од примерите во кои Јован е претставен во внатрешноста на градба, а не во пештерата на Патмос, коишто датираат од 12 и 13 век ги наведува: Бабиќ, *Краљева црква*, 89-90.

пишување, а крај него на престолот е потпрена отворена книга на чии страници е испишан почетокот на неговото евангелие: ΕΠΙΔΗ ΠΕΡ ΠΟΛΛΟΙ ΕΠΕΧΕΙΡΙΣΑΝ Α<ΝΑΤΑΞΑΣΘΑΙ> (Лука 1:1). Во подножјето на престолот, до стапалата на Лука, прикажан е неговиот животински симбол во вид на протом на теле.<sup>434</sup> На тетраподот кој е поставен пред него стои отворен свиток, без испишан текст, и ножица, а од вратничката во долниот дел се гледа стаклен сад со висок врат исполнет со црвена течност – миниум кој бил користен во испишувањето на ракописите.<sup>435</sup>

Останатите двајца евангелисти се прикажани од левата страна на Христос Пантократор, на јужната половина од источниот ѕид. Во повисокиот сегмент од оваа сликарска зона претставен е Марко, Ο ΑΓΙΟΣ Μ(ΑΡ)ΚΟΣ, како седи врз дрвена клупа без наслон, а врз книгата која ја држи во skutot се запишани зборовите: ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΕΥΑ(ΝΓ)ΕΛΙ<ΟΥ> (Марко 1:1) (IVb.19). Прикажан со вообичаените карактеристики за неговиот лик, со кратка проседена коса и округла брада, облечен во црвен хитон и светлосин химатион. Позади клупата на која седи назира лавовска глава, симболот на Марко. Пред него стои празен аналој со висока тордирана нога, а заднината на сцената ја затвора архитектонска кулиса во вид на ѕид декориран со слепа аркада.

Просторот под претставата на Марко е резервиран за илустрацијата на Матеј, Ο ΑΓΙ(ΟΣ) ΜΑΤΘΑΙ(ΟΣ), кој седи на трон со полукружен наслон, а крај неговите нозе е претставен човечки/ангелски лик (IVb.20). Тој е прикажан во моментот додека го потопува своето перо во мастилницата, а на кодексот во неговите раце е испишал почетниот пасус од неговото евангелие: ΒΙΒΛΟΣ ΓΕΝΙΣ<ΕΩΣ> Ι<Η>Σ<ΟΥ> Χ<ΡΙ>Σ<ΤΟΥ> Υ<Ι>(ΟΥ) (Мат. 1:1). На високата маса покрај мастилницата се поставени нож и перо, а на горниот дел е потпрен отворен кодекс чии страници се исполнети со неразбирливи симболи т.н. куфско писмо. Во неразбирливите симболи би требало да го препознаеме еврејското писмо на кое првобитно било напишано Евангелието по Матеј, за подоцна да биде преведено на грчки јазик од св. Јован Богослов.<sup>436</sup>

<sup>434</sup> Продлабочена студија за ликовните претстави на животинските симболи на евангелистите во византиската и постивизантиската уметност, види Robert S. Nelson, *Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book* (New York : New York University Press, 1980), 17-33.

<sup>435</sup> За приборот за пишување кој бил прикажуван во рамките на претставите на евангелистите, види Ђорђевић, “Представе прибора,” 87-112.

<sup>436</sup> Nelson, *The Iconography*, 7.

Пандантифите на централната купола се истакнуваат како задолжителна позиција за прикажувањето на четворицата евангелисти во византиските и поствизантиските куполни цркви.<sup>437</sup> За нивното позиционирање во засведените цркви не може да се говори за стандардно решение, но праксата покажува дека најчесто била водена сметка за симетријата при нивниот распоред. Заедничко прикажување на источниот ѕид во олтарскиот простор е реткост, иако примерот од манастирската црква Богородица Мавриотиса кај Костур (1259-1264) говори за постоењето на ваквата практика уште од втората половина на 13 век.<sup>438</sup> Како најслично иконографско решение на зрзевската илустрација на четворицата евангелисти ги истакнуваме претставите од царските двери, кои се чуваат во Националниот музеј на средновековна уметност во Корча, Р. Албанија (инв. бр. BR 63, 64), а потекнуваат од црквата Св. Благовештение во Берат.<sup>439</sup> На бератските двери евангелистите се прикажани во идентични пози како и во Зрзе, во нивното опкружување е претставен сличен мобилијар и алатки за пишување, а во подножјата од престолите се поставени протомите на нивните животински симболи.<sup>440</sup>

---

<sup>437</sup> Најстарите претстави на четворицата евангелисти на пандантифите на централната купола се појавуваат уште во периодот од 10-11 век, додека како задолжително програмско решение за овој дел од црквата нивните претстави се наметнале веќе во 13 век. Изборот за ваквата позиционираност несомнено се должи на структурниот карактер на овој дел од архитектурата, но и од нивната визуелна конекција со претставата на Пантократорот во калотата. За најстарите примери на претставувањето на евангелистите на пандантифите, види Catherine Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords* (Paris: Editions du C. N. R. S., 1991), 137-138.; Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium* (Boston: Boston Book & Art Shop, 1964), 17-19.; Виктор Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской* (Москва: Искусство, 1960), 85-88, рис. 5-6.; Mouriki, *The Mosaics*, 49-51.; Прикажувањето на Пантократорот во куполата продолжува и во поствизантискиот период, покрај тоа што изградбата на куполни цркви е значително поретка, со исклучок на католиконите на светогорските манастири. Во внатрешноста на Балканот ваквото решение било применувано при пресликувањето на црквите кои биле изградени во византискиот период. Преглед на претставите на Христос Пантократор во куполите на поствизантиските цркви направила: Серафимова, *Кучевишки манастир*, 53, заб. 5.

<sup>438</sup> За претставата од Мавриотиса, Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 63.; Pelekanidis and Chatzidakis, *Kastoria*, 66, 77, fig. 11-12.

<sup>439</sup> Царските двери од бератската црква Св. Благовештение се публикувани во рамките на каталошките изданија: *Trésors d'art albanais : icônes byzantines et post-byzantines du XIIIe au XIXe siècle*, exhibition catalogue, Nice, Musée national Message biblique Marc Chagall, 3 juillet - 7 octobre 1993 (Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 1993), 53.; *Percorsi del sacro. Icone dai musei albanesi*, exhibition catalogue, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, Vicenza, 15 settembre – 1 dicembre 2002 (Firenze: Mondadori Electa, 2002), 53.; Bruno Öhrig, *Ikonen aus Albanien: sakrale Kunst des 14. bis 19. Jahrhunderts*, exhibition catalogue, Reichtum und Vielfalt Alter Kultur, August 2001 bis Januar 2002 (München : Staatliches Museum für Volkerkunde, 2001), 9-10.; Eugenia Drakopoulou (ed.), *Icons from the Orthodox communities of Albania: collection of the National Museum of Medieval Art, Korçë*, Thessaloniki 14 March-12 June 2006. Exhibition catalogue (Thessaloniki: European Centre for Byzantine and Post-Byzantine Monuments, 2006), 58-64.

<sup>440</sup> Иконописното дело се одликува со поголема наративност во илустрирањето на евангелистите, крај секој од животинските симболи е испишан текстот кој акцентира лтургискиот карактер на претставата, а позади секој од евангелистите е прикажана фигура која го илустрира изворот на евангелското кажување.



Во горниот дел на источниот ѕид, кој го претставува темето на полукружниот сегмент формиран од полуобличестиот свод, е претставена Светата Риза, ΤΟ ΑΓΙΟΝ [ΜΑΝΔ]ΗΛΙ[ΟΝ] (IVb.21). Неракотворениот Христов образ на Светата Риза е прикажан со долга, руса коса и кратка брада, врамен во кружен ореол во кој е впишан крст. Популарноста во илустрирањето на Светата Риза во рамките на византиската уметност започнува со пренесувањето на реликвијата – Авгаровата риза од Одеса во Константинопол во 944 година.<sup>441</sup> Сепак, култот на оваа реликвија може да се проследи уште многу порано, од рановизантискиот период.<sup>442</sup> Од времето на Комнените Светата Риза, најчесто заедно со Светата Керамида, биле прикажувани на лиците кои ја потпираат куполата,<sup>443</sup> а во поствизантиските цркви со свод како стандардна позиција се наметнале највисоките сегменти на источниот ѕид, понекогаш и во рамките на претставата на Вознесението.<sup>444</sup> Покрај орнаментите од различен тип, кои имат декоративен карактер, единствена варијабилна кај претставите на Светата Риза е нејзиното прикажување како едноставно правоаголно поле или реалистично, со собрани краеви, како што е претставена и во зрзевската црква.<sup>445</sup>

Сликана програма од горната половина од источниот ѕид е заокружена со претставата на Света Троица, прикажано како биста на ангел со три лица која што е поставена на правоаголно бело поле кое го зафаќа просторот помеѓу Христос

---

Така, позади Марко е претставен апостолот Петар, позади Лука стои Павле, а ангелот кој долетува на рамото на Матеј ја симболизира божествената премудрост која го инспирирала евангелистот при образложувањето на новозаветните настани. Детална иконографска анализа на претставите од дверите од црквата Св. Благовештение кај: Drakoroulou, *Icons*, 61-63.

<sup>441</sup> За пренесувањето на светата Риза во Константинопол и нејзиното значење како една од најзначајните реликвии во Византија, види Kurt Weitzmann, "The Mandyliion and Constantine Porfirogenitos," *CahArh* 11 (1960): 163-184.

<sup>442</sup> Култот на неракотворените Христови ликови започнал да се развива уште во 6 век, но особена популарност добил во постиконоборечкиот период, бидејќи се јавува како еден од најзначајните аргументи на иконофилите против иконоборечката ерес. Студија за појавата и ширењето на култот на Светата Риза, види Venance Grumel, "Leon de Chalcedoine et le canon de la fete du saint Mandyliion," *Analeta Bollandiana* 69 (1950): 134-152.; За иконографијата на средновизантиските претстави на Мандилионот во кападокиските цркви, види Nicole Thierry, "Deux notes a propos du Mandyliion," *Зограф* 11 (1980):16-19.

<sup>443</sup> За позиционирањето на Светата Риза и Светата Керамида во подножјето на куполата, види Dufrenne, "Les programmes," 194.

<sup>444</sup> Покрај примерите за просторно позиционирање во просторот наметет за Вознесението, Светата Риза била прикажувана во рацете на Богородица, за што говори примерот од црквата Св. Атанасиј во Рилево, сп. Никола Митревски, *Фрескоживописот*, 105.

<sup>445</sup> Додека во постарите претстави на Мандилионот се чини дека доминира решението за неговото прикажување како правоаголно поле, од 14 век фреквентни стануваат неговите претстави со собрани краеви, сп. Thierry, "Deux notes," fig. 3, fig. 4, fig. 5.; Еден од пораните примери за „порелистичното“ прикажување на светата Риза е примерот од Кралската црква во Студеница, сп. Бабић, *Краљева црква*, сл. 22.

Пантократор и темето на апсидалната конха (IVb.22).<sup>446</sup> Зрзевската претстава на св. Троица е вообличена во вид на три ангелски глави со посебни вратови, но со заедничка руса, кадрава коса. Средишниот лик е свртен во анфас, додека страничните се во тричетвртински став. Троликиот ангел е со раширени крилја, а натписот кој ја идентификува претставата, Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ, е впишан во два кружни медалјони со црвена основа, поставени од страните на ангелскиот лик. Врз краците на крстот впишан во ореолот на св. Троица, се испишани буквите ΩΟΝ, што е дополнителна референца на тринитарната догма.<sup>447</sup> Зрзевската претстава на св. Троица се сврстува меѓу ретките примери на обединето антропоморфно прикажување на Божјите ипостаси. Ваквите претстави се јавуваат најпрво во романичката уметност на Западот, а од постарите истражувачи е потенцирано предхристијанското наследство при нивното вообличување.<sup>448</sup> Тенденцијата за обединување на трите ипостаси на Бог во еден лик во византиската уметност може да се проследат од втората половина на 13 век, а како еден од најстарите примери е претставата од црквата Св. Ѓорѓи во Галишта (Ομορφοκκλησιά) кај Костур.<sup>449</sup> Најчесто иконографско решение за илустрирањето на единосушноста на св. Тројца во поствизантиската уметност е преку прикажувањето на Христос, од иконографскиот тип Женик, но со три глави/лица, решение чиешто потекло е од западноевропската уметност од 15 век и 16 век.<sup>450</sup> Како еден од постарите примери на овој иконографски тип во поствизантиската уметност ја бележиме претставата од протесисот на црквата св. Никола во Шелцан (1547-1554), која е дело на зографот Онуфриј Аргитис.<sup>451</sup> Ваквото решение го среќаваме во неколку

---

<sup>446</sup> Подетален опис на претставата на св. Троица од зрзевската манастирска црква направил: Митревски, *Фрескоживописот*, 240-241.

<sup>447</sup> Натписот во Христовиот ореол е објаснет како симбол кој произлегол од исихастичкото сфаќање на учењето за св. Троица, сп. Efthalia C. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly* (Athens: Canadian Archeological Institute at Athens), 94, 110.

<sup>448</sup> За вообличувањето на иконографијата на западноевропските примери на троликото св. Троица, види Adolphe Napoléon Didron, *Iconographie chrétienne : histoire de Dieu* (Paris : Impr. royale, 1843), 550-552.; Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie de la Bible I*, vol. II (Paris: Presses Universitaires de France, 1956), 21-22.

<sup>449</sup> Во црквата Св. Ѓорѓи во Галишта (Ομορφοκκλησιά) кај Костур, св. Троица е прикажана како фигура чијашто глава ги има ликовите на Старецот на деновите (кој го претставува Отецот); Христос Емануил (Синот); и гулаб (симбол на Светиот дух). Продлабочена анализа на ликовниот мотив кај: Μελίνα Παϊσίδου, "Η ανθρωπόμορφη Αγία Τριάδα στον Άγιο Γεώργιο της Ομορφοκκλησιάς Καστοριάς," in *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σοτήρη Κίσσα* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2001), 373-394.

<sup>450</sup> Ваквите претстави најпрво се јавуваат во архитектонската пластика на доцноготичките катедрали во Франција во текот на 15 век, а како највпечатлив пример се истакнува минијатурата од Часословот (Livre d'Heures) печатен во печатницата на Симон Востре (Simon Vostre) во Париз (1524), сп. Didron, *Iconographie*, 551.

<sup>451</sup> Појавата на ова иконографско решение во творештвото на Онуфриј Аргитис може да се појасни со угледување на некој од западноевропските примери, кои несомнено му биле достапни при неговиот престој во Венеција. Опис и илустративен материјал од претставата на св. Троица во црквата Св. Никола

поствизантиски споменици од 17 и 18 век, меѓу кои и примерите од територијата на Пеќската патријаршија – Св. Спас во Штип (1601) и Св. Никола во Подврх (1613/14).<sup>452</sup> Прикажувањето на троглавите/троликите ангелски фигури во византиската уметност може да се проследат од крајот на 13 век, но преку нив не било прикажувано Светото Тројство туку Божествената премудрост – св. Софија. Божествената премудрост е прикажана како ангел со три глави во претставата на Сонот на Навуходоносот во нартексот на охридската Богородица Перивлепта (1295), во католиконот на манастирот Хиландар (околу 1299) и црквата Св. Фануриј во манастирот Валсамонеру на Крит (Αγίος Φανούριος Βαλσαμονέρου) (1428 до 1431).<sup>453</sup> Зрзевскиот пример за илустрирање на св. Троица со ангелски ликови е раритетно решение коешто, веројатно, е производ на желбата да се избегне удвојувањето на ликот на Христос (кој бил насликан во погорната зона како Христос Пантократор).

За разлика од подобро сочуваните фрески во олтарскиот простор, живописот на северниот и јужниот ѕид на наосот во голема мера е девастиран. Од композициите кои го сочинувале Христолошкиот циклус во втората сликарска зона на олтарот и наосот, преостанале само седум композиции во источниот дел на наосот. Сочуваните сцени говорат дека во рамките на циклусот во главната црква бил направен идентичен избор на композиции како и во мирската црква во Зрзе. Воедно, при вообличувањето на сцените и во двата сакрални објекти била применета истата иконографска схема, со исклучок на Благовештението. Со оглед на комплетната сочуваност на циклусот во црквата Св. Никола во Зрзе, при обработката на композициите ќе се задржиме на нивниот опис. Детална анализа на иконографските специфики, текстуалните извори и ликовните паралели на сцените од Христолошкиот циклус ќе биде направена при проследувањето на тематско-иконаграфските особености на сликарството во мирската црква.<sup>454</sup>

---

во Шелпан донесуваат: Miltiadis Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance, 1450-1600 : Dans les pays sous domination étrangère* (Athens: Editions C. Spanos, 1989), 205.; Пузанова и Дамо, “О творчестве,” фото 5.; Бабић, “Фреско-живопис,” сл. 20.

<sup>452</sup> Покрај наведените примери Светото Тројство, С. Петковиќ наведува уште неколку споменици Пеќската дијецеза, а кои датираат од 17 и 18 век, види Петковиќ, *Зидно сликарство*, 73-75.

<sup>453</sup> За претставата од охридската Богородица Перивлепта, види Frolow and Millet, *La peinture*, pl. 14/1; Namann-Maclean and Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, pl. 20.; Опис и цртеж на композициите од Хиландар и Св. Фануриј на Крит, кај: Παϊσιδου, “Η ανθρωπόμορφη,” 385, εικ. 14, εικ. 15.

<sup>454</sup> За распоредот на фреските и анализа на композициите кои го сочинуваат циклусот во мирската црква Св. Никола и иконографска анализа композициите од Христолошкиот циклус, види поглавје V.3.2.

Иницијалната композиција на циклусот посветен на најзначајните настани од Христовиот живот на земјата, во сооднос со стандардната практика, е претставата на Благовештението, Ο ΕΒΑ(ΝΓ)ΕΛΙΣΜ(ΟΣ), позиционирана во втората зона од страните на олтарската апсида.<sup>455</sup> Во левиот дел од сцената е прикажан архангелот Гаврил, Ο ΑΡΧ[ΑΓΓΕΛΟΣ] ΓΑΒΡΙΗΛ, облечен во царски орнат со богато украсена црвена далматика и лорос опточен со бисери и скапоцени камења (IVb.23).<sup>456</sup> Архангелот исчекорува кон Богородица со десната рака подигната во благослов, а во левата држи скиптар со дршка во форма на цветна чашка. Од спротивната страна на апсидата е претставена Богородица, ΜΗ<ΤΕ>Ρ<Α ΤΟΥ> Θ<ΕΟ>Υ, како седи врз дрвена клупа без наслон, а над неа, од сегмент небо се спушта Светиот Дух прикажан како бел гулаб (IVb.24). Вретеното во раката на Богородица е во согласност со наративот од апокрифното Протоевангелие по Јаков, кое раскажува дека во моментот кога архангелот се јавил на Марија, таа предела конец за новата завеса на Ерусалимскиот храм.<sup>457</sup> Иако претставувањето на Богородица како предилка го среќаваме уште во претставите на Благовештението во средновизантиската уметност,<sup>458</sup> иконографскиот мотив зголемена популарност добива во времето на Палеолозите.<sup>459</sup> Претставувањето на Богородица со предиво и нејзината седечка положба, се чини дека во поствизантискиот период зависеле единствено од одлуката на мајсторите или

---

<sup>455</sup> Анализа на иконографските решенија од претставата на Благовештението во зрзевската манастирска црква, кај: Митревски, *Фрескоживописот*, 211-212.

<sup>456</sup> Покрај прикажувањето на архангелот Гаврил во царска облека, со иста фреквенција тој бил претставуван и во хитон и химатион. Постарите истражувачи ја пласирале тезата дека прикажувањето на Гаврил во царски орнат во рамките на средновизантиските претстави на Благовештението треба да се поврзи со западните влијанија врз византиската уметност, сп. Millet, *Recherches*, 87.; Подоцнежните истражувања укажуваат дека и двете решенија биле рамноправно користени и дека не содржат теолошки импликации при нивниот избор, Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 86-87.; Формалниот карактер кој го имал изборот на облеката на архангелот во оваа композиција може да се забележи и во поствизантиските претстави на Благовештението, бидејќи двете варијанти се јавуваат во споменици коишто настанале во тесни хронолошки рамки и се дело на истата работилница, како што е случајот со манастирската и мирската црква во Зрзе. види поглавје V.3.2.

<sup>457</sup> Сп. Томислав Јовановиќ (ed.), *Апокрифи. Новозаветни: према српским преписима* (Београд: Просвета & Српска книжевна заедница, 2005), 14-15. Апокрифниот текст бил често користен од поствизантиските сликари на Балканот при ликовното вообличување на случките од младоста на Богородица, сп. Петковиќ, *Зидно сликарство*, 92.

<sup>458</sup> Еден од пораните примери за вклучувањето на мотивот е претставата на Благовештението во Нерези, сп. Ida Sinkiević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage* (Weisbaden: Reichert, 2000), 48, fig. XXXVI.

<sup>459</sup> Ваквиот иконографски елемент првенствено се поврзува со сликарството во византиските провинции; престолничките работилници инсистирале на изоставање на неканонските предлошки и следејќи го библискиот наратив ја прикажувале Богородица во жив разговор со архангелот Гаврил. За цариградските традиции во илустрирањето на Благовештението, сп. Millet, *Reserches*, 68.

нарачателите, за што говорат различните решенија во двата зрзевски примери, кои се дело на истата работилница.<sup>460</sup>

Во најисточниот дел на јужниот ѕид е прикажано Раѓањето на Христос, чијашто претстава со оштетувањата на малтерниот слој во голема мера е уништена (IVb.25). Според сочуваните фрагменти евидентно е дека композицијата содржела идентични иконографски решенија како и целосно сочуваната претстава од Св. Никола во Зрзе.<sup>461</sup> Во средишниот сегмент на композицијата била прикажана седечката фигура на Богородица, од која единствено се сочувани делови од облеката, а во скутот го држела малиот Христос, од кого преостанала само десната рака подигната во благослов. Од десната страна на Богомладенецот му приоѓаат тројцата мудреци од Истокот, држејќи ги даровите во нивните раце. Врз возвишението во позадината е прикажан пастир кој во рацете држи кавал, а на главата има карактеристична шапка, а од ангелот со кого разговарал се гледа само дел од ореолот и раката со која благословува. Јосиф бил прикажан во долниот десен агол на сцената, во разговор со еден од пастирите, но неговиот лик целосно е уништен. Пастирот кој стои крај него е облечен во груба волнена облека, со висока капа на главата и матерка на појасот, а позади него е прикажано стадото кое пасе во предниот план на сцената.

Илустрацијата на Сретението, [Н УПА](ПА)NTH,<sup>462</sup> која што следи на јужниот ѕид, како и претходната сцена претрпела поголеми оштетувања (сл. IVb.26). Од учесниците во сцената единствено се сочувала стоечката фигура на Богородица во десната страна. Позади неа, несомнено бил прикажан Јосиф, но неговата претстава е покриена со поставувањето на иконостасот. Претставата на св. Симеон Богопримец, кој во рацете го држел малиот Христос, комплетно е уништена, а од фигурата на пророчицата Ана, која стоела позади нив, сочуван е само долниот дел од жолтиот фустан кој го носела.<sup>463</sup>

Последната сочувана композиција во втората зона на јужниот ѕид е Крштевањето, (Н В)А[ПТГΣН], од која недостасува десната половина (IVb.27). Од

---

<sup>460</sup> Покрај тоа што се чини дека во спомениците од 16 век во централните делови на Балканот преовладувале седечките претстави на Богородица, а во сликарството на линотопските мајстори доминантно решение било нејзиното претставување како стои, зрзевскиот пример укажува дека не постоеле стриктни правила при ваквиот избор. Бројни примери од двете варијанти на прикажувањето на Богородица наведува: Серафимова, *Кучевишки манастир*, 63, заб.4.

<sup>461</sup> Види поглавје V.3.2.

<sup>462</sup> Натписот со кој е означена композицијата не е транскрибиран од постарите истражувачи.

<sup>463</sup> Сп. поглавје V.3.2.

сцената е сочувана претставата на Христос, ΙΣ [ΧΣ], кој стои во водите на реката Јордан, а неговото тело е прекриено само со перисома. На карпестиот брег на Јордан е прикажан св. Јован Крстител, ΙΩ<ΑΝΝΗΣ>, како ја полага десната рака на Христовата глава, а недалеку од неговите нозе е претставено дрво со секира кај коренот (Мат. 3:10). Над фигурата на Христос има полукружен сегмент од небо од кој се спушта бел гулаб – симбол на Светиот Дух. Христовите нозе се поставени врз камена плоча, под која се подаваат две глави на змијолико чудовиште, а во речните води, од десната страна на Христос се препознаваат остатоци од машка фигура со подигната рака која ја персонифицирала реката Јордан. Од персонификациите кои често се вклучуваат во рамките на илустрациите на Христовото крштевање во композицијата од зрзевскиот католикон е вклучена и претставата на изворот на Јордан, прикажан машки лик, со карикатурални црти, свртен во профил, а од неговата уста блика воден млаз.

Последните три сцени во источниот дел на северниот ѕид, со кои завршува Христолошкиот циклус во зрзевската црква, се целосно сочувани. Прва од запад е сочувана претставата на Христовото оплакување, Ο ΕΠΙ(ΤΑ)ΦΙ(ΟΣ) ΘΡΗΝΟΣ, (IVb.28). Композицијата се состои од претставата на Богородица, ΜΗ<ΤΕΡΑ ΤΟΥ> Θ<ΕΟ>Υ, која во преградка го држи мртвото тело на Христос, Ι<ΣΟΥ>Σ Χ<ΡΙΣΤΟ>Σ, завиткано во бел погребен покров, а неговите нозе ги држи Јосиф од Ариматеја. Богородица седи на работ од отворен мермерен саркофаг, кој го претставува приготвениот гроб, а крај неа клечат апостолот Јован и Никодим, прикажан како ќелав возрасен маж со седа брада. Композицијата е дополнета со претставите на три свети жени, од кои две ја оплакуваат Христовата смрт со распуштени коси и дигнати раце, а тагата на третата, која стои позади Јосиф од Ариматеја, е изразена преку нејзината дланка која ја држи на образот. Во заднината на сцената е исправен Голготскиот крст, а од страните се прикажани човечки ликови во профил, од кои левата која има црвена боја го персонифицира сонцето, а десната е со бела боја и претставува месечината.

Христовото симнување во адот, кое го претставува Воскресението на Христос, Η Χ<ΡΙΣΤΟ>Υ ΑΝΑΣ(ΤΑ)ΣΙΣ, е позиционирано во олтарскиот простор, непосредно до иконостасната преграда (IVb.29). Во средиштето на сцената стои Христос, облечен во драматично развиорен бел хитон, а неговата фигура е врамена во овална мандорла, сочинета од концентрични кругови изведени со црвена боја во различни тонски валери. Христос подавајќи им рака од гробовите ги извлекува прародителите на човечкиот род – Адам и Ева, кои се исправаат од гробовите прикажани како плитки саркофази.

Позади Адам и Ева се претставени две групи од старозаветни праведници, меѓу кои од левата страна можеме да ги препознаеме Давид и Соломон, облечени во царски облеку и со отворени круни на главата, а во позадината се гледа ликот на св. Јован Крстител. Во групата од десната страна се прикажани двајца белобради старци, чиј идентитет не може да се определи со сигурност, а позади нив е прикажан Мојсеј препознатлив по округлата брада и фригиската капа на неговата глава. Под Христовите нозе лежи окованиот Ад, прикажан како космат старец, со долг опаш, кој наместо дланки и стапала има животински канци. Под чудовишниот старец се наоѓаат скршените адски порти, околу кои се расфрлени нивните катанци, резиња и клинци.

Последната сцена од циклусот го претставува поствоскресното Јавување на Христос пред Марија Магдалена, означена со натписот ΕΩΡΑΚΑΜΕΝ ΤΩΝ Κ<ΥΡΙΟΥ>Ν, кој претставува цитат од Евангелието по Јован (20:25) (IVb.30). Во предниот план на композицијата е прикажана средбата на Христос, Ι<ΣΟΥ>Σ Χ<ΡΙΣΤΟΥ>Σ, со Марија Магдалена пред празниот гроб. Воскреснатиот Христос, облечен во црвен хитон и бел химатион, се оттргнува од Марија Магдалена, која на колена клечи пред него. Неговиот гест на одбивање, со испружени раце на кои се гледаат раните од распнувањето, е дополнително образложен со евангелските зборови кои се испишани помеѓу двајцата протагонисти: ΜΗ ΜΟΥ ΑΠΤΟΥ (Јован 20:17). Во сооднос со евангелскиот текст на Јован, случката е прикажана во екстериер, којшто треба да ја претставува градината во која се наоѓал Христовиот гроб. Помеѓу карпестите кулиси од заднината, е сместена епизодата која го илустрира прологот на поствоскресното јавување на Христос, а ја прикажува Марија Магдалена, придружена од уште две свети жени, на Петар и Јован им кажува дека е украдено Христовото тело од гробот (Јован 20:1-3). Драматичноста на случувањето е акцентирана со живата гестикаулација на учесниците, а градбата со двосливен кров во заднината ја претставува куќата во Ерусалим во која одседнувале апостолите.

Под сцените од празничниот циклус се протегал фриз од допојасни светителски претстави врамени во медалјони, којшто течел на јужниот, северниот и западниот ѕид. Од светителските портрети кои ја сочинувале галеријата од полуфигури сочувани се само пет од претставите во источниот сегмент на јужниот и шест на северниот ѕид. Низата од светители започнува на јужниот ѕид во олтарскиот простор со претставите на св. Ермолај, Ο Α[Γ]Ι[ΟΥ] [ΕΡ]ΜΟΛ[Α]ΙΟΥ, и св. Пантелејмон, Ο ΑΓΙ(ΟΥ)

[ПАНТЕЛЕН]ОН, кои припаѓаат на редот на светите лекари (IVb.31).<sup>464</sup> Во зрзевскиот католикон св. Ермолај, е прикажан како возрасен маж со кратка седа коса и средно долга брада, а облечен е во розов фелон и омофор. Десната рака му е подигната во благослов, а во левата држи путир со лажичка за причест. Неговиот славен ученик св. Пантелејмон, кој со поглед е свртен кон св. Ермолај, прикажан е како голобрадо момче со густа кадрава коса, а носи златножолта туника и пурпурна наметка порабена со бисер. Неговиот лекарски статус е означен преку кутијата со медицински инструменти која ја држи во левата и сондата во неговата десна рака.<sup>465</sup> Претставата на двајцата светители во зрзевската црква е дел од поголемиот број примери на нивно заедничко прикажување во византиската и поствизантиската уметност, кое не се темели само на нивното место во синаксарот (св. Ермолај се слави на 26 јули, а св. Пантелејмон на 27 јули), туку и врз хагиографскиот текст на св. Пантелејмон.<sup>466</sup> Житието на св. Пантелејмон соопштува дека во христијанството бил упатен од презвитерот Ермолај, а причестувањето започнал со својата лекарска мисија.<sup>467</sup> Притоа, во науката е забележано е дека и покрај практиката за нивното заеднично прикажување, значително се побројни индивидуалните претстави на св. Пантелејмон, што се должи на големата популарност на никомедискиот лекар.<sup>468</sup> Нивните најстари заеднички претстави датираат од 10 век, како дел од групните портрети на светите лекари позиционирани во олтарскиот простор или во источниот дел на наосот.<sup>469</sup> Иако во уметноста од 13 и 14 век нивните портрети поретко се прикажуваат во рамките на олтарската програма, за опстојувањето на постарите решенија говорат претставите од олтарскиот простор на црквата Св. Ахил во Ариље (после 1292).<sup>470</sup> Во поствизантиската уметност нивните заеднички претстави се дел од наративните

---

<sup>464</sup> За ширењето на култот и ликовните претстави на св. Пантелејмон и св. Ермолај во византискиот културен круг, види Татјана Стародубцев, *Свети лекари : Поштовање и представљање у источнохристијанског света средњега века* (Београд: Филозофски факултет – Одељење за историју уметности, 2018), 52-86, (од монографијата единствено ни беше достапно резимето на англиски јазик).

<sup>465</sup> Ликовното прикажување на медицинските инструменти во рамките на претставите на светите лекари во византиската уметност биле предмет на научен интерес во трудот на Сања Паић, “Представе медицинских инструмената и опреме у српском средњовековном сликарству,” *Зограф* 38 (2014): 59-76.

<sup>466</sup> Сп. Hippolyte Delehaie, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae* (Bruxelles: Apud Socios Bollandianos, 1902), col. 843 (за св. Ермолај кој се слави заедно со св. Ермип и Ермократ), col. 847-852 (за св. Пантелејмон).

<sup>467</sup> Delehaie, *Synaxarium*, col. 847-850.

<sup>468</sup> Види, Стародубцев, *Свети лекари*, 291-292.

<sup>469</sup> Бројните примери за позиционирањето на светите лекари во олтарскиот простор од спомениците на територијата од Кападокија и Македонија, коишто датираат во периодот од 10-14 век, се наведени кај: Војводић, *Зидно сликарство*, 85, заб. 538-539, со литература.

<sup>470</sup> За претставата на двајцата светители во олтарот на црквата Св. Ахил, со осврт на постарите и современите трендови во позиционирањето на светите лекари во византиските цркви, види Војводић, *Зидно сликарство*, 85.



фрескоансамбли, кои се дела на сликари со солидна богословска наобразба, но за разлика од зрзевската претстава, најчесто се прикажувани во наосот или припратата.<sup>471</sup> Како едно од посебните решенија за нивното позиционирање ја истакнуваме претставата од црквата Св. Спас во Лескоец (1461/2), каде што бистата на св. Ермолај е последна меѓу архијерејските портрети во олтарот, а св. Пантелејмон е насликан прв меѓу светителските допојасни претстави во наосот.<sup>472</sup> Изборот за нивното илустрирање во олтарскиот простор на зрзевската црква, иако е втемелен врз постарите ликовни традиции, со претставувањето на путирот во раката на св. Ермолај добил и евхаристична порака, што дополнително го оправдува позиционирањето на светителскиот пар во олтарот.<sup>473</sup>

Поради носечката конструкција на иконостасот медалјонот кој следи останал без светителска претстава, а фризот продолжува во наосот на црквата со претставите на три монашки допојасја. Според сочуваните претстави во наосот се чини дека примарен критериум при нивниот избор бил непорочниот и скромниот живот, истрајноста во верата и одолевањето на искушенијата кои им ги донесувал световниот живот. Непосредно до иконостасната прикажан е св. Јован Каливит, О АΓΙ(ΟΣ) ΙΩ<ANNΗΣ> Ο ΚΑΛΥΒΗΤ(ΗΣ),<sup>474</sup> којшто во житијниот текст се нарекува „просјак заради Христос“ (IVb.32).<sup>475</sup> Ликот на светителот ги содржи иконографските елементи вообичаени за неговото прикажување; тој е голобрад, а десната рака држи евангелие со

---

<sup>471</sup> Во рамките на анализата на заедничката претстава на двајцата светители во припратата на католиконот на Кучевишкиот манастир Св. Архангели (1630/31), А. Серафимова наведува нивните примери од спомениците на Света Гора и во манастирите на островот кај Јанина, сп. Серафимова, *Кучевишки манастир*, 218-219, заб. 121, со литература.; Покрај во припратата во Кучевиште, двајцата светители биле заеднички претставени и во припратата на Пеќска патријаршија (1565), сп. Петковиќ, *Зидно сликарство*, 162.

<sup>472</sup> Види Суботиќ, *Охридска сликарска*, 97.

<sup>473</sup> Пред да се увери во вистинитоста на христијанската вера св. Пантелејмон најпрво го посведочил воскреснувањето на момче каснато од змија, по што го примил христијанството и започнал со своето чудотворно лечење, види Јустин Поповиќ, *Житија светих*, vol. 7 (Ваљево: Манастир Ѓелије, 1996), достапно на <https://svetosavlje.org/zitija-svetih-8/28/>, посетено на 23.05.2019.

<sup>474</sup> Претставата на св. Јован Каливит во рамките на описот на програмата на зрзевската црква Св. Преображение ја споменуваат Бабиќ, “Фреско-живопис,” 272.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 436.; Транскрипција на натписот со кој е означен идентитетот на светителот донесува: Митревски, *Фрескоживописот*, 60.; Andriana Golac, “The representation of Saint Nicholas the monk and former soldier in the Monastery of Zrze,” *ЗЛУМС* 45 (2017): 137.

<sup>475</sup> Sergey A. Ivanov, *Holy Fools in Byzantium and Beyond* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 53–54, 81–90); За основните податоци од житието на св. Јован Каливит, како и за неговите заеднички претстави со св. Алексиј човек Божји и св. Ефросим Кувар, во византиската и поствизантиската уметност, види Драгана Павловиќ, “Представе Светог Алексија Божјег човека, Светог Јована Каливита и Светог Јефросина Повара у византијском и поствизантијском зидном сликарству.” *Зборник Народног музеја – Историја уметности* 21/2 (2014): 53-89.

раскошно украсени корици кое се споменува и во неговото житие.<sup>476</sup> Во Зрзе тој е облечен во сива мандија со бела ќулавка, а неговото лице е избраздено со брчки кои го симболизираат неговиот тежок подвиг. Св. Јован Каливит бил често прикажуван во монументалното сликарство од византискиот и поствизантискиот период; сочувваните портрети се унифицирани во неговото прикажување без брада и со евангелие во раката.<sup>477</sup>

Последната целосно сочувана светителска претстава на јужниот сид му припаѓа на млад монах со кратка костенлива брада, облечен во жолто расо над кое носи мандија со окераста боја, а на главата има розова ќулавка (IVb.33). Од делумно сочуваниот натпис светителот можеме да го идентификуваме како св. Никола Нови, [Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛ]ΑΟΣ Ο ΑΠΟ(ΣΤ)ΡΑΤΟΤΩΝ, кој често се нарекува „монах и поранешен војник“.<sup>478</sup> Ваквото именување е со цел да се направи дистинкција од светителот кој го носи истото име и епитет – св. Никола Нови, а исто така живеел во 9 век и пред да се замонаши имал висок војнички чин.<sup>479</sup> Сепак, делумно сочуваниот натпис кој ја следи претставата на светителот одговара со именувањето на преподобниот Никола Монах и поранешен војник, кој се слави на 24 декември, а кој во текстот *Synaxaria Selecta* е означен како „Νικολάου μοναχοῦ τοῦ ἀπό στρατιωτῶν“.<sup>480</sup> Ваквата идентификација на светителот е потврдена од уште еден иконографски елемент: претставата на троглава змија во неговата лева рака којашто претставува референца на текстот од неговото житие. Имено, хагиографскиот текст говори за блудната ќерка на гостилничарот, која

---

<sup>476</sup> Според сликарскиот прирачник на Дионисиј од Фурна светителот се прикажува како младич без брада и со затворено евангелие во раката, сп. Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 166.; Ваквите физиономски карактеристики на св. Јован Каливит се задолжителни кај неговите претстави во византиската уметност. За иконографските особености на светителот, сп. Tomeković, *Les saints*, 28, 58, 82, 83, 87, 96.; Житието на св. Јован Каливит говори за скапоценото евангелие кое го чувал во тајност целиот живот, а кое му било дар од неговите родители, а по долгогодишниот живот како просјак крај семејната куќа, пред неговата смрт го открил својот идентитет на родителите покажувајќи им го евангелието, сп. Delehaeye, *Synaxarium*, col. 393.

<sup>477</sup> Широк преглед на византиските и поствизантиските претстави на светителот, со осврт на вообичаените иконографски решенија, кај Павловић, “Представе,” 61-66.

<sup>478</sup> Претставата на св. Никола ја идентификува Golac, “The Representation,” 127-142.

<sup>479</sup> Едниот од двајцата светители, којшто уште се нарекува и св. Никола Вуненски се празнува на 24 мај, додека преподобниот Никола Нови монах и поранешен војник, се слави на 24 декември, Викторија Поповска-Коробар, “Претставата на св. Никола Нови во Слимничкиот манастир,” *ЗСУММ* 5 (2006): 105-107, заб. 10, заб. 11.; Golac, “The representation,” 134-135.

<sup>480</sup> Житијниот текст на св. Никола Монах и поранешен војник соопштува дека тој бил дел од трупите на императорот Никофор кои се упатиле да се судрат со бугарската војска предводена од канот Крум. На патот кон бојното поле преноќил во гостилница каде што трипати во текот на ноќта бил искушуван од блудната ќерка на гостилничарот. Светителот ја сочувал својата телесна чистота, а преживувајќи ја битката во којашто сите ромејски војници заедно со царот ги изгубиле животите, имал визија во која му било разјаснето дека тоа што не потпаднал на блудното искушение му го спасило животот, по што се повлекол од воената служба и го поминал остатокот од животот како монах, сп. Delehaeye, *Synaxarium (Selecta)*, Dec. 24, st. 21-35.;

трипати се обидуваала да го заведе светителот, ја нарекува троплетна змија.<sup>481</sup> Иконографијата на св. Никола Нови била осмислена во доцновизантискиот период, а во спомениците од овој период е прикажан како млад човек со кратка брада облечен во патрициски костим.<sup>482</sup> Неговите претстави не претрпеле особени измени ниту во 16 и 17 век, кога се најбројни во спомениците од регионот на Епир и Тесалија.<sup>483</sup> Според достапниот компаративен материјал, меѓу поствизантиските портрети на светителот единствено во Зрзе и во црквата Св. Никола во Шелцан е прикажан во монашко расо и со троглава змија во рацете, што е резултат на тоа што живописот во двете цркви е дело на работилницата на Онуфриј Аргитис.<sup>484</sup>

Претставата на светителот во медаљонот западно од претставата на св. Никола Нови е скоро целосно уништена. Според фрагментите од кафеавата мандија и портокаловиот стихар во кои бил облечен, може да се заклучи дека тој припаѓал во редот на преподобните монаси.<sup>485</sup> Останатите претстави со кои продолжувал фризот на јужниот ѕид, како и они во западната половина на северниот ѕид, целосно се уништени.

Од трите светителски допојасја кои се сочувани на северниот ѕид, прв од западната страна страна е прикажан св. Анастасиј Персиски, Ο ΑΓ<I>ΟΣ (ΑΝ)Α<Σ>ΤΑΣΙΟΣ Ο Π(ΕΡ)ΣΟΣ (IVb.34).<sup>486</sup> Персискиот маченик бил војник во служба на сасанидскиот владетел Хорсој II (590-628), а како казна за неговата конверзија во христијанската вера бил погубен во 628 година.<sup>487</sup> Во зрзевската црква тој е прикажан како млад човек со кратка костенлива брада и густа кадрава коса, облечен во црвена

---

<sup>481</sup> За влијанието на житијниот текст врз вообличувањето на зрзевската претстава на светителот, види Golac, "The representation," 131-132.

<sup>482</sup> Најголемиот дел од сочуваниите претстави на светителот од крајот на 13 век до првите децении на 17 век ги проследува Поповска-Коробар, „Претставата,“ 108-115.

<sup>483</sup> Со идентичен натпис како во Зрзе се означени и портретите на светителот во католикотот на манастирот Филантропинон кај Јанина (1645/6), Св. Преображение кај Велчишта (1568) и црквата Св. Никола во Вица (1618/19), сп. Angheliki Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de L'église dela Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris* (Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 1989), 123-125, заб. 650.; Τούρτα, *Άγιοι νόοι*, 158.

<sup>484</sup> Во анализата на зрзевската претстава Голац смета дека сликарот Онуфриј Аргитис бил инспириран од западноевропските бестијари за ликовното вклучување на змијата во рацете на светителот, а притоа не ја нотира претставата од Шелцан, види Golac, "The representation," 132.;

<sup>485</sup> А. Голац го изнесува ставот дека се работи за илустрација на св. Параскева Римска, бидејќи препознава дел од главата која светителката вообичаено ја држи во десната рака. Сметаме дека ваквиот став не е исправен, а делот којшто е препознаен како човечки лик всушност е драперијата на портокаловиот стихар од десната подлактица на светителот, сп. Golac, "The representation," 137, заб. 24.

<sup>486</sup> Сп. Бабић, "Фреско-живопис," 272.; Расолкоска-Николовска, "Манастирот Зрзе," 426.; Погрешна транскрипција на името на светителот како св. Атанасиј направиле: Митревски, *Фрескоживописот*, 61.; Golac, "The representation," 137.

<sup>487</sup> Според синаксарот на Константинополската црква св. Анастасиј Персиски се слави на 22 јануари, сп. Delehaeye, *Synaxarium*, col. 413-414.; Владика Николај, *Охридски пролог*, 53.

туника и препашан со широк, бел појас околу половината, а преку рамената носи наметка која е закопчана со аграфа. Карактеристичниот шлем кој што светителот го носи на главата го означува неговиот војнички чин, а крстот во десната рака е симбол на маченичката смрт. Додека претставите на св. Атанасиј Персиски ги среќаваме во илустрациите на Менологот, индивидуалните претстави на светителот се исклучително ретки во уметноста од поствизантискиот период.<sup>488</sup>

Св. Алексиј човек Божји, ΑΛΕΞΙΟΣ Ο (ΑΝ)ΘΡ[ΩΠΙΟΣ] ΤΟΥ [ΘΕΟΥ], кој е прикажан десно од св. Анастасиј, е најистакнатиот претставник т.н. јуродиви – „луди заради Христа“.<sup>489</sup> Во зрзевската црква тој е прикажан во едноставен жолт хитон со долги ракави, а според препораките на ерминиите неговите индивидуални карактеристики, со долгата коса и кадравата брада, се вообличени според иконографијата на св. Јован Крстител.<sup>490</sup> Заокружениот иконографски модел за прикажувањето на светителот се појавил во 11 век, а со ретки отстапки од стандардите бил прикажуван и во доцновизантиската уметност.<sup>491</sup> Неговите претстави се дел од сидната декорација на повеќе поствизантиски цркви на територијата на Северна Грција,<sup>492</sup> а често бил прикажуван и во спомениците од дијецезата на Пеќската

---

<sup>488</sup> Според достапниот компаративен материјал светителот не бил прикажан ниту во еден од поголемите сликани ансамбли во византиските и поствизантиските споменици. Единствениот опис за светител со ова име од ерминијата на Дионисиј од Фурна е во рамките на менологот за датум 5 декември, а е наведено дека светителот се прикажува како младич со шилеста брада, сп. Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηναία*, 196.; Неговото мачеништво било прикажано во рамките на илустрацијата на менологот од припратата на манастирот Филантропинон, сп. *Monuments of the Island of Ioannina. Painting*, edited by M. Garidis et A. D. Paliouras (Ioannina: Ioannina Island Monasteries, 1993), 156, fig. 254.

<sup>489</sup> Според житијниот текст на св. Алексиј Божји човек, светителот се родил во богато семејство во Рим, а одкако избегал од семејниот дом по неколку години се вратил и препознаен живеел како просјак, понижуван и омаловажуван, пред портата на својата куќа. Споменот на светителот се слави на 17 март, види Delehaeye, *Synaxarium*, col. 543-544. Во науката е изнесено мислењето дека не се работи за историска личност, туку дека житието на св. Алексиј било вообличено според хагиографските текстови на други светители, како што е св. Онисим Чудотворец, сп. Ivanov, *Holy Fools*, 53-54.

<sup>490</sup> Сп. Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηναία*, 166.; Медић, *Стари сликарски*, 370-371.

<sup>491</sup> Како алтернативна варијанта за неговото прикажување е неговиот лик да наликува на Христос, што се јавува во помал број од сочуваните претстави. Поширок преглед на претставите на св. Алексиј човек Божји, види Павловић, „Представе,” 55-60.

<sup>492</sup> Светителот бил прикажан во манастирските цркви Св. Никола Анапавса и Варлаам на Метеори, како и во Филантропинон и Дилиу на Јанинското Езеро. На Света Гора сочувани се претставите на светителот во католиконот и трпезаријата на Велика Лавра и Дохијар, како и во трпезариите на Хиландар и Есфигмен, додека во манастирот Дионисијат бил насликан во католиконот. Светителот бил претставен и во Богородичината црква на архонтог Апостолаки и Св. Никола на архонтисата Геологина во Костур. Сп. Dimitrios Z. Sofianos and Efthimios N. Tsigaridas, *Holy Meteora. The monastery of St. Nicholas Anapafsas. History and art*, (Kalambaka: Genesis Press, 2003), 124-125, 132, 316; Suzanna Choulia and Jeny Albani, *Meteora: Architecture, Painting* (Athens: Adam Editions, 1999), 75.; *Monuments of the Island*, 137, fig. 216, 266, fig. 444, 267, fig. 447, 271, 273.; Millet, *Monuments*, pl. 146-147/2 (Велика Лавра); pl. 241, 2 (Дохијар); Νικόλαος Γ Τουτός and Γεώργιος Π. Φουστέρης, *Ευρετήριον της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους 10ος - 17ος αιώνας* (Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 2010), 69, 71, 87, 93 (Велика Лавра); 194-195 (Хиландар); 242, 244 (Дионисијат); 344, 347, 354, 356 (Дохијар); 420-421 (Есфигмен); Τουρτα, Ο

патријаршија.<sup>493</sup> Од спомениците на нашата територија ќе ги наведеме претставите на св. Алексиј во припратата на Топличкиот манастир (1534/5),<sup>494</sup> Сливница (1607)<sup>495</sup> и во Журче (1617).<sup>496</sup>

Светителската биста до иконостасот му припаѓа на праведниот Јов, Ο ΔΙΚΑΙ(ΟΣ) ΙΩΒ, кој е претставен како старец со густа кадрава коса и кратка брада, облечен во царска облека и со затворена круна на главата. Додека во ранохристијанската и византиската уметност Јов бил прикажуван како возрасен маж со долга коса и брада, во поствизантиските примери е облечен во царска облека, што во науката е протолкувано како резултат на забуна помеѓу идентитетот на Јов и кралот на Едон со името Јобаб.<sup>497</sup> За разлика од зрзевското решение за негово прикажување меѓу христијанските монаси и маченици, во останатите примери кои датираат од 15 и 16 век, бил вклучуван во групата од пророчки претстави.<sup>498</sup> Со оглед на тоа што Јов е личност од Стариот завет невообичаен иконографски елемент за неговата претстава во Зрзе е крстот кој го држи во десната рака, а кој нераскинливо е поврзан со претставите на мачениците во византиската уметност. Вклучувањето на овој елемент, несомнено, било инспирирано од неговиот маченички живот на кој бил осуден поради неколебливата вера во Бог.

Групата од допојасни фигури на северниот ѕид завршува со претставите на тројца светители, коишто поради поврзаноста во синаксарот (се слават на 11 ноември) вообичаено се прикажувани еден крај друг – св. Мина Египетски, св. Виктор и св. Викентиј (IVb.35).<sup>499</sup> Прв од западната страна е св. Мина, Ο ΑΓΙ(ΟΣ) ΜΗΝΑΣ, чијшто лик, според упатствата од сликарските прирачници, е прикажан со седа, кадрава коса и

---

ναοί, 52–53, 166, πίν. 92β.; Πελεκανίδης, *Καστορία*, 243β (Панагија на архонтот Апостолаки), 262 (Св. Никола на архонтисата Теологина).

<sup>493</sup> Светителот бил прикажан во Богородичната црква во Студеница кај Ушче, во Морача, Ломница, Св. Јован кај Голема Хоча, Св. Тројца кај Плеваљ и Пива, додека во црквата во село Милицки кај Студеница било илустрирано житието на светителот во рамките на циклус, сп. Петковиќ, *Зидно сликарство*, 78, 168, 175, 180, 187, 189, 198.

<sup>494</sup> Никола Митревски, *Споменици на фрескоживописот од XVI и XVII век во Демирхисарско* (Прилеп: Институт за старословенска култура – Прилеп; Скопје: Матица Македонска, 2003), 23.

<sup>495</sup> Викторија Поповска-Коробар, “Сидното сликарство во црквата на Слимничкиот манастир,” *Патримониум МК*. 7 (2015): 231.

<sup>496</sup> Митревски, *Споменици на фрескоживописот*, 36.

<sup>497</sup> За иконографијата на Јов во византиската уметност и замената на Јов со Јобаб види “Job,” in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. 2, edited by A. Kazhdan (New York & Oxford: Oxford university press, 1991), 1041-1042.

<sup>498</sup> Праведниот Јов бил прикажан во групата од пророци во црквата Св. Илија во Долгаец (1454/4), Св. Спас кај Лескоец (1462/3) и Св. Димитрија во Бобошево (1487/8), сп. Суботиќ, *Охридска*, 53, 97, 135.; Неговата претстава ја бележиме и во црквата Св. Никола во Вица, Турта, *Οι Άγιοι ναοί*, 143.

<sup>499</sup> За хагиографските текстови на светителите види Delehaeye, *Sinaxarium*, col. 211-214.

кратка брада.<sup>500</sup> Египетскиот маченик е облечен во црвена туника и сина наметка, а во рацете држи маченички крст. Како најбројни во византиската уметност се бележат неговите претстави во патрициски костим, иако од 14 век поретко бил прикажуван и во војничка опрема.<sup>501</sup> Следниот припадник на групата – св. Виктор, Ο Α[ΓΙ](Ο)Σ Β(ΗΚ)ΤΩΡ, е претставен како млад човек со костенлива брада и долга коса, чии кадрици уредно му паѓаат по грбот, а е облечен во жолта туника и темноцрвена наметка.<sup>502</sup> Последното допојасје на северниот ѕид, кое прикажува млад, голобрад ѓакон, го претставува св. Викентиј, Ο Α[ΓΙ]Ο)Σ ΒΙΚΕΝΤΙ(Ο)Σ). Младиот Викентиј е облечен во ѓаконски стихар, преку рамото има орар, на кој се чита зборот ΑΓΙΟ)Σ, а уште еден симбол на неговиот ѓаконски чин е тонзурата во неговата густа, костенлива коса. Тој во десната рака држи дарохранилница, а во левата има маченички крст. Иако хагиографскиот текст на св. Викентиј го посочува неговиот ѓаконски чин, во неговите поствизантиски претстави тој најчесто е прикажуван во патрициски костим, како и св. Мина и св. Виктор.<sup>503</sup> Неговите претстави како ѓакон во уметноста од поствизантискиот период се оквалификувани како дела на теолошки образовани сликари,<sup>504</sup> а покрај во Зрзе ваквото решение е применето и во католиконот на манастирот Поганово.<sup>505</sup> Веројатно токму изборот за прикажување на св. Викентиј во ѓаконски стихар бил примарна причина за сместување на портретите на тројцата светители во олтарскиот простор на зрзевската манастирска црква.

Галеријата од светителски стоечки фигури во првата зона на наосот, како и сликарството од повисоките зони, парцијално е сочувана. Според сочуваните светителски фигури може да се заклучи дека во најниската сликарска зона доминирале претставите на светите војници како и во мирската црква Св. Никола. Другите светителски редови биле застапени со претставата на архијереј на јужниот ѕид до иконостасот и фигурите на св. Константин и Елена, сместени до јужниот влез во наосот.

<sup>500</sup> Сп. Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 157. 198-199, Медић, *Стари сликарски*, 372-373.

<sup>501</sup> Илустрациона студија за претставите на св. Мина во византиската уметност направил: Миодраг Марковић, “О иконографији светих ратника у источно-хришћанској уметности и о претставама ових светитеља у Дечанима,” in *Зидно сликарство манастира Дечана. Граѓа и студије*, edited by В. Ј. Ђурић (Београд: Одељење историских наука САНУ, 1995), 613-614, со литература.

<sup>502</sup> Според сликарскиот прирачник на Дионисиј од Фурна св. Виктор и св. Викентиј се претставуваат како голобради момчиња, сп. Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 157.; За разлика од ваквиот опис кај Дионисиј од Фурна, ерминијата на поп Данило наведува дека св. Виктор се претставува како млад човек со округла брада, види Медић, *Стари сликарски*, 372-373.

<sup>503</sup> За различните типови на претставување на светителот се осврнува Παϊσιδου, *Καστοριά 17 αιώνα*, 214.

<sup>504</sup> Сп. Серафимова, *Кучевишки манастир*, 220.

<sup>505</sup> Andre Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, vol. 1 (Paris: P. Geuthner, 1928) pl. LVII.

Како предводник на светителската поворка на јужниот ѕид бил прикажан архијереј, чијашто фигура е скоро целосно уништена. Според сочуваните фрагменти од неговата облека може да се заклучи дека бил облечен во бел стихар, над кој носел полиставрион декориран со крстови изведени со светлосина боја (IVb.36). Сочувани се и делови од неговиот омофор, како и отворениот кодекс со натпис на црковнословенски јазик кој го држел во рацете. Текстот кој е испишан на книгата, кој е цитат од Евангелието по Јован (10:7-8), гласи:  $\text{re} \langle e \rangle \text{g} \langle \text{ospod} \rangle \text{x} \text{ami}(\text{nq}) \text{ami}(\text{nq}) \text{gl} \} \text{vam} \langle \text{kw} \rangle [\text{a}] \text{zq} \text{esmq} \text{dv}[\text{erq}] \text{wvcamq} \text{vsqi} \text{el}(\text{ik})\text{o} [\text{i}]\text{h} [\text{prlide} \text{pre}]/\text{de} \text{men}(\text{ly}) \text{tat} \emptyset \text{e} \text{soYt} \langle q \rangle \text{I} \text{r} \langle a \rangle \text{zboi}(\text{nq}) \text{lci} \text{nq} \text{neposloY}[[\text{a}]\text{a}] \text{ih} \text{o}[\text{vc} \emptyset]$ . Иако ликот на светителот е целосно девастиран, врз основа на местоположбата, карактеристиките на облеката и содржината на текстот кој го држел во рацете, со голема сигурност може да го идентификуваме како претстава на мирилискиот епископ Св. Никола. Во прилог на ваквата идентификација е компаративната анализа на фрагментираната претстава со целосно сочуваната фигура на светителот во мирската црква, со која што дели иконографски симиларности, како и потеклото и пораката на текстот кој го држи во рацете.<sup>506</sup> Изборот за претставувањето на мирилискиот епископ на местото на храмовиот патрон во манастирската црква се должи на тоа што е посветена на Христовото преображение, чијашто илустрација никогаш не се претставувала во првата зона на наосот.<sup>507</sup>

Од источната страна на јужниот влез, непосредно до претставата на св. Никола, прикажани се св. Константин и Елена кои меѓу себе го држат Голготскиот крст (сл. IVb.37). Светитот цар Константин е претставен со кадрава, руса коса и кратка костенлива брада, облечен во царски орнат, а со левата рака го придржува Христовиот крст, кој е означен со натписот  $\text{I} \langle \Sigma \text{OY} \rangle \Sigma \text{X} \langle \text{PICTO} \rangle \Sigma \text{N} \langle \text{I} \rangle \text{K} \langle \text{A} \rangle$ . Од десната страна на Чесниот крст прикажана е царицата Елена,  $\text{H} (\text{AΓ})\text{IA} \text{EΛENH}$ , чија коса е покриена со бела марама, над која носи отворена златна круна, а нејзината облека ги содржи истите инсигнии како и онаа која ја носи нејзиниот син. Честото прикажување на св. Константин и Елена во византиската уметност се базира на големата популарност на владетелскиот пар, за што голем придонес имала обемна хагиографска литература, во

<sup>506</sup> Како и во манастирската и во мирската црква св. Никола е облечен во полиставрион со сини крстови и носи идентичен омофор, а врз евангелието кое го држи во левата рака е испишан пасус од десеттата глава на Евангелието по Јован (10:9), кој следи по делот кој е напишан на страниците од кодексот на светителската претстава, види поглавје V.3.2.

<sup>507</sup> Поради истата причина св. Никола заедно со св. Климент Охридски биле прикажани до иконостасот на јужниот ѕид од црквата посветена на Христовото вознесение – Свети Спас во Лескоец, види Суботиќ, *Охридска*, 97, црт. 78.

голема мера заснована на легендарни извори, а која циркулирала во културната средина на Ромејското Царство.<sup>508</sup> Прототипот на конзистентната иконографија за нивното заедничко прикажување со Христовиот крст, науката ја проаѓа во скулптурална претстава која стоела на тетрапилонот Милион во центарот на Константинопол.<sup>509</sup> Како стандардна позиција за прикажувањето на фигурите на св. Константин и Елена уште од 14 век се наметнал просторот на западниот ѕид на црквите, во близина на влезот, а ваквото решение станало програмски стандард во поствизантиските цркви.<sup>510</sup> Отстапката од ваквото правило при осмислувањето на распоредот на светителите во првата зона на зрзевската манастирска црква, несомнено, се должи на желбата за прикажување на светителскиот пар непосредно до јужниот влез во наосот, кој, веројатно, одреден период имал функција на главен влез.

Останатите светителски фигури кои се сочувани во првата зона се претстави на светите војни, со исклучок на композицијата Деисис на северниот ѕид. Изборот на прикажаните фигури се најистакнатите претставници на овој светителски ред: св. Ѓорѓи, св. Димитриј, св. Меркуриј, св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат. Со оглед на монашкиот карактер на црквата, се чини невообичаено тоа што доминираат војничките претстави во првата зона, но мора да имаме предвид дека најистакнатите претставници на општежителното и анахоретското монаштво веќе биле претставени во западната припратата на зрзевскиот католикон.

Претставите на св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат, прикажани како се држат за рака, се сместени во западниот дел на јужниот ѕид (IVb.38). Св. Теодор Тирон, Ο Α[Γ]Ι(ΟΣ) ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο (ΤΗ)ΡΩΝ, според традиционалното решение за негово претставување има кратка, костенлива коса и брада, носи панцир на градите, а преку рамената има долга, црвена наметка. Впечатлив е штитот, чија предна страна е формирана во вид на човечки лик, а во десната рака држел меч, но поради тоа што бил изведен во *al secco* техника, неговата претстава е речиси целосно избледена. Неговиот

---

<sup>508</sup> Преглед на легендарните и хагиографските дела посветени на св. Константин направил: Aleksandar Kazhdan, "Byzantine Legends of the Ninth Century about Constantine the Great," *Byzantion* 42 (1987): 196-250.

<sup>509</sup> За градбата и декорацијата на тетрапилонот Милион, види Andre Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (London: Variorum Reprints, 1971), 38.

<sup>510</sup> Западниот ѕид се востановува како стандардна позиција за портретите на царскиот пар уште од крајот на 13 и почетокот на 14 век, а конзистентноста на ваковото решение се следи и во спомениците од 14 и 15 век, сп. Петрула Костовска, "Програмата на живописот на црквата Св. Никола во Варош кај Прилеп и нејзината функција како гробна капела," *ЗСУММ* 3 (2001): 50-77, 73.; Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 78.; Ѓорѓевиќ, *Зидно сликарство*, 133, 134, 139, 141.; Габелиќ, *Манастир Лесново*, 61.



придружник, Св. Теодот Стратилат, Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο(ΣΤ)ΡΑ(ΤΗ)ΛΑΤ(ΗΣ), има густа кадрава коса и подолга брада која му паѓа во прамени, а носи жолт панцир и темноцрвена наметка. Војничка опрема на „војводата“ Теодор, покрај ламеларниот панцир, се состои од декоративен штит со кружна форма, префрлен преку рамото, и краткото копје во неговата десница. Според најстарите хагиографски текстови и изворите за претставите од предиконоборечкиот период, извесно е дека првобитно бил славен само еден светител со името Теодор, кој го носел епитетот регрут (τήρων).<sup>511</sup> Култот на св. Теодор Стратилат се јавува дури во 10 или 11 век, а ликовното решение за нивно заедничко прикажување било дефинирано дури кон крајот на 12 век со преместувањето на центарот на нивниот култ во Цариград.<sup>512</sup> Како и во византискиот период, претставите на светите Теодори се редовно вклучувани меѓу галериите од стоечки фигури на свети војници во првата зона на спомениците од поствизантискиот период.<sup>513</sup>

По уништените фигури кои биле прикажани на срушениот западен ѕид, светителската поворка продолжува на јужниот ѕид со претставата на св. Меркуриј, Ο ΑΓΙΟΣ ΜΕΡΚΟΥΡΙ(ΟΣ) (IVb.39). Маченикот и воин од Цезареа го носи препознатливиот шлем на главата, а е прикажан во вообичаената поза за неговите поствизантиски претстави како одмерува стрела принесувајќи ја кон окото.<sup>514</sup> Светителот има долга коса, која му паѓа по вратот, и кратка брада, а облечен е во црвена туника над која носи панцир и бела наметка. Тој е вооружен со краток лак, а стрелите ги носи во тоболецот до неговото бедро. Иако распространувањето на неговиот култ може да се проследи уште од 6 век, најстарите сочувани претстави со ликот на светителот датираат од 9 и 10 век.<sup>515</sup> Низ долгиот еволутивен пат на

---

<sup>511</sup> Најстарите извори говорат за постоењето на еден светител со името Теодор, означен со епитетот регрут (грч. ο τήρων), кој пострадал во времето на императорот Максимијан (286-305), а неговиот маченички подвиг го опишал св. Григорие Ниски. Центар на неговиот култ бил малоазискиот град Евхаита, каде се наоѓал мартриумот на светителот. Епитетот Стратилат за прв пат се појавува во актите од крајот на 9 и почетокот на 10 век, а веќе во крајот на 10 век овој светител бил сметан за посебна личност, а центар на неговиот култ станал градот Евханицја. За развојот на култовите на двајцата светители, со преглед на историските извори, види Марковиќ, “О иконографији,” 594-597.

<sup>512</sup> Сп. Марковиќ, “О иконографији,” 596-597.

<sup>513</sup> За заедничките претстави на светителите во спомениците од 15 до 17 век на територијата на Македонија и Србија, види Суботиќ, *Охридска*, 22, 90, 115, 118, 137, 146, 176.; Петковиќ, *Зидно сликарство*, 67, 81, 142, 163, 168, 170, 173, 175, 176, 180-189, 191, 193, 195-197.; Митревски, *Фрескоживописот*, 60, 75, 103, 123, 180, 181, 192, 323-327.

<sup>514</sup> Искрпен преглед на поствизантиските претстави на св. Меркуриј, кои се сочувани во спомениците на територијата на Македонија направила, Јехона Спахиу, “Развојниот пат на претставите на свети Меркуриј во Македонија,” *Balkanoslavica* 47/1 (2018): 55-76.

<sup>515</sup> За ширењето на култот на св. Меркуриј, види Hippolyte Delehayе, *Les légendes grecques des saints militaires* (Paris: A. Picard, 1909), 91.

осмислувањето на неговата иконографија се појавиле различни решенија за негово прикажување, но во поствизантиската уметност најчесто бил претставуван како тешко наоружан војник кој ја одмерува стрелата во неговата рака, како што е прикажан и во зрзевската црква.<sup>516</sup>

Во изборот на најславните Христови војни од зрзевската црква е вклучен и солунскиот великомаченик св. Димитриј, кој е означен со епитетот Мироточив, Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗ[ΜΗΤ]ΡΙΟΣ Ο ΜΥΡΟΒΛΙΤ(ΗΣ). Како и останатите војнички претстави и тој носи декоративен панцир и наметка со маслинеста боја. Вооружен е со копје, кое го држи со десната рака, а во појасот носи меч. Како дефанзивна воена опрема има штит и шлем, кој му стои префрлен крај левото рамо. Епитетот Мироточив, (ο Μυροβλήτης) е поврзан со делата на т.н. Костурска работилница од 15 век.<sup>517</sup> Како хронолошки најблиски примери на примената на овој епитет издвојуваме две икони со претставата на св. Димитриј, кои се чуваат во колекцијата на Националниот музеј за средновековна уметност во Корча, Р. Албанија, од кои постарата, широко датирана во втората половина на 16 век (Inv. no. BR 61), е атрибуирана на Онуфриј Аргитис, а втората од последните децении на 16 век, е атрибуирана на Никола, синот на Онуфриј (Inv. no. IN 3685).<sup>518</sup> Раритетен иконографски елемент на неговата претстава во зрзевските споменици е шлемот кој го носи врзан преку рамото, а кој ретко се среќава во поствизантиските претстави на светителот. Покрај во зрзевската црква св. Димитриј на ваков начин е прикажуван во спомениците чие сликарство е поврзано со активноста на сликарите од т.н. тебанска работилница,<sup>519</sup> како и во црквата Св. Богородица Влахернитиса, дело на Никола, синот на Онуфриј<sup>520</sup>.

Галеријата од стоечки фигури на светите војни ја заокружува претставата св. Ѓорѓи Победоносец, Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ο ΤΡΟΠΑΙΟΦΟΡ(ΟΣ). Ликот на кападокискиот великомаченик не отстапува од бројните примери во византиската и поствизантиската уметност. Прикажан е како млад маж без брада и со густа кадрова коса, носи маченички венец на главата и е облечен во панцир и црвена наметка. Од воена опрема има копје, меч, тоболец со лак и стрели, а на левото рамо носи и штит.

---

<sup>516</sup> Покрај ваквото прикажување, значително се помалубројни неговите коњанички претстави или сцените во кои е прикажан како го убива Јулијан Апостат, види Спахиу, “Развојниот пат,” 58-65.

<sup>517</sup> Drakoulou, *Icons*, 78.

<sup>518</sup> Drakoulou, *Icons*, 79-81.

<sup>519</sup> Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής* (Αθήνα: Εκδόση Ταμείου Αρχαιολογικών πόρων και απαλλοτριώσεων, 1983), 96-97, πιν. 13.

<sup>520</sup> Drakoulou, *Icons*, 80.

Именувањето на светителот како Победоносец, несомнено, е поврзано со неговото почитување како заштитник и помошник на средновековните армии и со верувањето во неговата помош во војувањето.<sup>521</sup>

Галеријата од стоечки светители во првата сликарска зона на зрзевскиот католикон е заокружена со илустрацијата на композицијата Деисис, која ја сочинуваат претставата на Христос цар, Богородица царица и св. Јован Крстител (IVb.40). Средишната позиција во композицијата ја има претставата на Христос именуван како Цар на царевите, господар на господарите и голем архијереј,  $\text{I} < \text{su} > \text{s} \text{ h} < \text{risto} > \text{s} \text{ e} < \text{a} > \text{r} \text{q} \text{ e} < \text{a} > \text{r} \text{em} \text{ i} \text{ g} < \text{ospod} > \text{q} \text{ g} \text{ospodem} \text{q} \text{ (i} \text{ v} \text{el} \text{(ik)q} \text{l} \text{ a} \text{[rhi]erei}$ . Неговото царско достоинство е истакнато преку затворената круна која ја носи на главата, а архијерејскиот чин е означен преку сакосот, декориран со дезен од кругови и крстови, и омофорот украсен со претставите на два огнени серафими. Десната рака на Христос е подигната пред градите во гест на благослов, а со десната држи отворено евангелие на чии страници е испишано:  $\text{e} < \text{arqs} > \text{tvo} \text{ moe} \text{ (ni)} \text{[yestq} \text{ wt]} \text{ mira} \text{ [seg]o} \text{ [a\{e} \text{ wt} \text{ mi[ra} \text{ se]go} \text{ bi[lo} \text{ bQ]} \text{ e} < \text{arqs} > \text{stvo} \text{ [m]o[e]} \text{ [sIN]gq} \text{ moe} \text{ [p] < d > o} \text{[viz]ali[sA]} \text{ bi[e} \text{ d(a} \text{ n)e} \text{ pr} \text{(ly)da} \text{(nq)} \text{ bQ} \text{lq} \text{ lUdewmq} \text{ nn]} \text{ /e} \text{ e} \text{(rt)vo} \text{ moe} \text{ n} \text{(ly) wt} \text{ sodY}$  (Јован 18:36). Христос седи на раскошен престол со полукружен наслон, декориран со резба и инкрустација, а од неговата десна страна стои Богородица Царица на небесата,  $\text{MH} < \text{TE} > \text{P} < \text{A} \text{ TOY} > \text{ Q} < \text{EO} > \text{Y}$  (H B)ΑΣΙΛΙΣΣΑ ΤΩΝ (ΟΥ)ΡΑΝΩΝ. Богородица на главата носи широка отворена круна, под која има бела марама декорирана со мотиви составени од кругови. Облечена е во бела туника со околувратник извезен од злато и скапоцени камења над која носи повеќебојна наметка порабена со бисерен вез, која на градите и е закопчана со аграф. Нејзината десна рака е подигната кон Христос, а веројатно во левата имала свиток, кој е уништен заедно со долната половина на претставата на Богородица. Од левата страна на Христос, непосредно до иконостасот претставен е св. Јован Крстител,  $\text{IQ} < \text{ANNH\Sigma} >$ , со скиптар во форма на осмокрак крст во десната рака, а со левата ја држи својата отсечена глава. Тој е облечен во химатион со маслинеста боја, под кој ја носи препознатливата облека од камилски влакна. Ликовната претстава на Деисисот во кој Христос е претставен како цар, а Богородица како царица, е осмислена во втората четвртина на XIV век.

<sup>521</sup> Две од четирите претстави на светителот во црквата која ја носи неговата посвета во Старо Нагоричане, се означени со епититот Τρολαοφόρος (фрескоиконата од олтарската преграда и претставата од патронската ниша), што може да се објасни со подигањето на црквата од страна на кралот Милутин како благодарност кон светителот за извојуваната победа над турските одреди, види Тодиќ, *Старо Нагоричино*, 123.

Иконографскиот прототип на оваа композиција се појавува како дел од програмата на северозападната купола во трескавечкиот егзонартекс,<sup>522</sup> чие настанување хронолошки е поместено во периодот помеѓу 1334-1343 година.<sup>523</sup> Дефинирањето на стандардите во претставувањето на Царскиот деисис, придружен од светите војни облечени во средновековен благороднички костим, можеме да го проследиме преку примерите од Богородица Заумска,<sup>524</sup> Марковиот манастир,<sup>525</sup> како и костурските Св. Атанасиј на Музаки<sup>526</sup> и Св. Никола на Цоца (Άγιος Νικόλαος του Τζώτζα),<sup>527</sup> од втората половина на 14 век.<sup>528</sup> Иако јадро на нејзиното осмислување била Охридската архиепископија, за силниот одек на ваквото ликовно решение говорат и руските примери од крајот на 14 и почетокот на 15 век, кои настанале под „јужно-словенско“ влијание.<sup>529</sup> Претставата на

<sup>522</sup> Во трескавечката композиција Христос е означен како Цар на царевите / ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΟΝ ΒΑΣΙΛΕΩΝ/, позициониран во темето на калотата, а Богородица Царица стои крај Пригответниот престол, кој е централен мотив на поворката која го обиколува медалјонот со Христовиот лик. За композицијата од северозападната купола на трескавечкиот егзонартекс, види Светлана Смолчић-Макуљевиќ, “Царски Деисис и Небески двор у сликарству XIV века манастира Трескавца. Иконографски програм северне куполе припрате цркве Богородичиног Успења,” in *Трећа југословенска конференција византолога, Крушевац 10-13. мај 2000*, edited by Љ. Максимовиќ (Београд: Византолошки институт; Крушевац: САНУ, 2002), 463–472, со литература; Мирјана Глигоријевиќ-Максимовиќ, “Сликарство XIV века у манастиру Трескавцу,” *ЗРВИ* 42 (2005): 77-121.

<sup>523</sup> За датацијата на сликарството во трескавечкиот егзонартекс, в. Бошко Бабиќ, “Кој и кога бил ктитор на живописот на егзонартексот во црквата Св. Успение Богородичино во манастирот Трескавец,” *Стремеж* 4 (1961): 48–51.

<sup>524</sup> Грозданов, *Охридско зидно*, 105-109; Ђуриќ, *Византијске фреске*, 72.

<sup>525</sup> Претставата на царскиот Деисис и светите војни во првата зона на црквата Св. Димитрија – Марков манастир предизвикала голем научен интерес. На расветлувањето на текстуалните предлошки и значењето на овој сегмент од живописот на католикот на Марковиот манастир посветени се голем број научни трудови, меѓу кои ќе ги издвоиме: Светозар Радојчиќ, “Фреске Марковог манастира и живот св. Василија Новог,” *ЗРВИ* 4 (1956): 215-225; Лазар Мирковиќ, “Дали се фреске Марковог манастира могу тумачити Житијем св. Василија Новог,” *Старинар* н.с. XII (1961), 77-88; Ђуриќ, *Византијске фреске*, 81, заб. 105, ја наведува постарата литература во која е обработена композицијата од првата зона на католикот на Марковиот манастир, но и литературата која се однесува на расветлувањето на текстуалната предлошка и значењето на композицијата Небесен двор.

<sup>526</sup> Своето мислење за композицијата „Небесен двор“ преку компарирањето на примерот од Св. Атанасиј на Музаки со останатите современи примери даваат: Lena Grigoriadu, “L’Image de la Deesis Royale dans une fresque du XIV<sup>e</sup> siecle a Castoria,” in *Actes du XIV<sup>e</sup> Congres International des etudes Byzantines II, Bucarest 6-12 Septembre 1971*, (Bucarest: Editura Academiei Republicii Socialiste Romania, 1975), 47-52; Pelekanidis and Chatzidakis, *Kastoria*, 106-107.; Σίσσιου, “Η Καλλιτεχνή,” 290-301.

<sup>527</sup> Во црквата Св. Никола, Христос Цар не е дел од претставата на Деисисот, туку од илустрацијата на Света Троица, во која преку Христос Цар е претставена ипостасот на Синот, види Ιωάννης Σίσσιου, “Η Καλλιτεχνή Εχολή της Καστοριάς κατά τον 14<sup>ο</sup> αιώνα.” Докторска дисертација (Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας), 2013, 209, 215-216, πιν. 13.

<sup>528</sup> Меѓу примерите од 14 век се вбројуваат и сочуваните фрагменти од западната фасада на Богородица Перивлепта во Охрид и Св. Никола Шишевски, но поради слабата сочуваност на овие претстави не може со сигурност да се потврди ниту нивната хронологија ниту пак иконографските особености на претставите, сп. С. Радојчиќ, *Старо српско*, 160; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 132-133, црт. 33.; Грозданов, *Студии за охридскиот живопис*, 28.

<sup>529</sup> Руските истражувачи претставата на Деисисот со Христос и Богородица облечени во царски орнат, ја нарекуваат „Се претстави царица“ според 9 стих на 45 Псалм. Балканските влијанија врз појавата на мотивот во руската средина ја нотираат Виктор Н. Лазарев, “Живопись и скульптура Новгорода,” in *История русского искусства*, Vol. II (Москва: Издательство академии наук СССР, 1954), 194, 202, 252. Виктор Н. Лазарев, „Живопись и скульптура великокняжеской Москвы,” in *История русского*

Царскиот деисис станува особено популарна во текот на 15 и 16 столетие, кога е вклучен во програмата на голем дел од спомениците на територијата на Охридската архиепископија.<sup>530</sup> Додека иконографијата на Христос Цар е дефинирана во втората четвртина на 14 век, неговата претстава како свештенослужител се појавува неколку столетија порано. Христос со свештенички обележја, претставен како јереј, се појавува уште во спомениците од 11 и 12 век.<sup>531</sup> Веќе во првите децении на 14 век, во илустрацијата на Небесната литургија и Причестувањето на апостолите, Христос е прикажан во првосвештеничка облека, со сакос и омофор.<sup>532</sup> Комбинацијата на двата иконографски типови на Христос, цар и архијереј, се случила во почетокот на 15 столетие, по што станува фреквентен избор во спомениците од територијата на Охридската архиепископија.<sup>533</sup> Со додавањето на првосвештеничките атрибути на иконографијата на Христос Цар, неговата претстава добила литургиската конотација.<sup>534</sup>

---

*искусства*, Vol. III (Москва: Издательство академии наук СССР, 1954), 98-100.; Е. Я. Остаченко, “Об иконографии типа иконы „Предста царица“ Успенского собора Московского Кремля” in *Древне русское искусство: Проблемы атрибуции* (Москва: Наука, 1977), 175-187.; Василий Пуцко, “Икона „Предста се царица” в Московском Кремле,” *ЗЛУМС* 5 (1969): 59-75.; Г. В. Попов, “Три памятника южнославянской живописи XIV века их русские копии середины XVI века,” in *Византия и южные славяне и древняя русь западная европа. Искусство и культура*, Editet by Г. И. Вздорнов (Москва: Наука, 1973), 352-364.; Я. А. Русанов и В. Н. Мужева, “Иконография образа „Спас Вседержитель“ на примере иконы из собрания Челябинского музея искусств,” *Вестник ЮУрГУ* 28 (2010): 98-100.; Е. А. Немыкина, “Композиция „Предста Царица одесную Тебе” и гипотеза о новгородско-балканских связях о живописи XIV столетия,” *Актуальные проблемы теории и истории искусства* 3 (2013): 186-194.

<sup>530</sup> Поствизантиските претстави на Царскиот деисис на територијата на Охридската архиепископија ги наведува Грозданов, *Студии за охридскиот живопис*, 30-40. За претставите од XV век Суботић, *Охридска сликарска*, 85, 92, (Лескоец) 93-93, 138, 155, прт. 114.; Митревски, *Фрескоживописот*, 172-178.; Митревски, *Спомениците на фрескоживописот*, 21-22, 36-37, 45-46, 49, 58.

<sup>531</sup> Христос претставен како јереј се појавува во спомениците од средновизантискиот период, а најстарите сочувани примери се во Св. Софија Киевска и Св. Пантелејмон во Нерези. За теолошката основа во вообличувањето на иконографскиот тип на Христос Јереј, види погоре, заб. 359-363.

<sup>532</sup> Примери од XIV век во прикажувањето на Христос како архијереј ги разгледуваат, Бабић, *Краљева црква*, 68-69.; Грозданов, *Студии за охридскиот живопис*, 36-37.; За теолошката основа на претставата на Христос како првосвештеник в. Емилијан М. Чарнић, “Архијереј по реду Мелхиседекову,” *Богословје* XVII (1973): 17-42, со особен осврт на литургиското значење на Христовата слика како архијереј кој го врши обредот на жртвување, но воедно е и положен како жртва за човештвото. Особен акцент на Христовата првосвештеничка улога е поставен во ликовните претстави на Службата на проскомидија во Лесново и Марков манастир, каде Христос раководи со литургискиот обред, види Габелић, *Манастир Лесново*, 68-69.; Tomić Djurić, “То picture (I),” 123-141.

<sup>533</sup> Како преоден пример во вообличувањето на новиот иконографски тип Грозданов ја посочува охридската икона која е дел од триптих со Деизис, на која Христос е претставен само со архијерејски обележја, но е означен како Цар и Велик архијереј, види Грозданов, *Студии за охридскиот живопис*, 30-37.; Опис и датација на иконата кај Петар Миљковиќ Пепек, „Проучувањата на неколку новооткриени икони кои значително ја збогатуваат Македонската колекција,” *Културно наследство* 4 (1972): 7, 12.

<sup>534</sup> За ликовните претстави на Христос Цар крај кои се испишани почетните стихови на псалмот, сп. Грозданов, *Студии*, 30, 37-38.

Последниот сегмент од сликарството во првата зона на зрзевската манастирска црква го претставуваат двата крстови со криптограми,<sup>535</sup> насликани на довратниците од јужниот влез во наосот. За разлика од стандардното решение за изведба на крстовите со црвена боја, што се базира врз повеќеслојна теолошка и библиска основа,<sup>536</sup> крстовите во зрзевската црква се изведени со кафеава боја и се порабени со црвена линија, а со нанесување на темнокафеава сенки од страните на пречките е внесена тродимензионалност во нивната претстава. Нивното подножје е проширено во трапезоидна форма, а во средишниот дел на базисот е прикажан черепот на Адам, алузија на Христовото распетие. На страничните пречки на секој од крстовите се потпрени копје и трска со сунѓер, симболи на Христовите маки на Голгота, а на крстот од левиот довратник е прикажан и трновиот венец. Во долниот дел крај крстот на западниот довратник е претставена стилизирана флорална декорација, којашто досега до најниската, косо поставена пречка. Покрај двата крстови се испишани повеќе криптограми, кои имале за цел да го засилат апотропејското дејство на крсниот знак, но поради оштетувањата на живописот само дел од криптограмите можат да се прочитаат. Крстовите со т.н. криптограми се јавуваат уште во ранохристијанскиот период, а најголема фреквентност на нивното претставување во византиската уметност се бележи во 13 и 14 век.<sup>537</sup> Во заокружувањето на стандардната формула на криптограмите, која вообичаено се состои од четири букви кои означуваат иницијал на конкретен збор од конкретна реченица/молитва, имале скратениците и бројните

---

<sup>535</sup> Од помладите истражувачи е направен обид за уточнување на терминот криптограми, којшто е општоприфатен во науката, а како попрецизни термини за определување на формулите испишани крај голгорските крстови се предлага терминот акролекси (од грч. ακρόλεξον од άκρος – крај и λέξη – збор). За користењето на термините криптограми и акролекси, види Emmanuel Moutafov, “Typology and Semantics of Cryptograms and Acrolexa in the Orthodox East in the Byzantine and post-Byzantine Period,” *Initial. Review of Medieval Studies* 1 (2013): 53-54.; Емануел Мутафов, “Криптограмите и билингвизмът на палеологовото изкуство,” *Патримониум МК*. 3 (2010): заб.1, заб. 24.

<sup>536</sup> Црвената боја била избрана како симбол на Христовата крв, која според верувањето имала профилактиска моќ. Воедно, дополнителен симболички слој на ваквите претстави дава и текстот од Втората книга Мојсеева (12: 13), кој говори за знакот со крв кој треба да биде нанесен на вратите од еврејските куќи за да се заштитат од Божјиот гнев, сп. Серафимова, *Кучевишки манастир*, 113.

<sup>537</sup> Од бројните студии за потеклото, развојниот пат и значењето на крстовите со криптограми ги издвојуваме: Gordana Babić, “Les croix à crzptogrammes, peintes dans les églises serbes des 13<sup>e</sup> et 14<sup>e</sup> siècles,” in *Byzance et les Slaves: études de cecilisation: Mélanges Ivan Dujčev* (Paris : Association des amis des études archéologiques des mondes byzantino-slaves et du christianisme oriental, 1979), 1-13.; Christopher Walter, “The Apotropaic Function of the Victorious Cross,” *REB* 55 (1997): 193-215.; Серафимова, *Кучевишки манастир*, 115-116.; Емануел Мутафов, “Епиграфиката на Светия Кръст и Кръстът като епиграфски знак,” *Трудове на катедрите по история и богословие, Шуменски Епископ Константин Преславски* 6 (2004): 108-123.; Емануел Мутафов, “Кръстове и криптограми од крепостните стени на средновековния Солун,” *Изкуствоведски четения 2007* edited by К. Петрова Япова at all. (София: Българска Академия на науките - Институт за искусствознание, 2007), 145-148.; Емануел Мутафов, “Криптограмите,” 251-261.; Emmanuel Moutafov, “Typology,” 49-75.

вредности кои биле користени на монетите.<sup>538</sup> На ваквите формули им била придавана магиска моќ, а нивната цел била да делуваат профилактички против злите сили.<sup>539</sup>

Крстовите од довратниците на јужниот влез во зрзевскиот католикон содржат тајни „пораки“ на црковногрчки јазик, кои се јавуваат во повеќе примери на вакви крстови кои датираат од периодот од почетокот на 14 до 17 век.<sup>540</sup> Крстот од источниот довратник (IVb.41) е проследен со натписите: [ΙΣ] ΧΣ – Ισούς Χρίστος кој е испишан над највисоката пречка, а буквите (ΥΙ) Μ,<sup>541</sup> и Ν Κ - Νίκα, се поделени од двете страни на крстот во просторот помеѓу горната и средишната пречка. Во средишниот дел од левата страна на крстот по вертикала е испишано: Φ Χ Χ – Φως Χριστού Χαρίζει,<sup>542</sup> а од спротивната страна, исто така по вертикала се нижат буквите Χ Χ Χ Χ – Χριστός χριστιανοίς χαρίζει χάριν. Над базисот на крстот е испишан акронимот Τ Κ Π Γ - Τόπος Κρανίου Παράδεισος γέγονε, кој се однесува на Адамовиот череп кој е прикажан трапезоидното поле под крстот. Покрај наведените акроними сочувани се уште неколку букви (Χ Χ), кои припаѓале на подолга формула, која поради уништувањето на останатите букви не може да биде одгатната.

Крстот на западниот довратник претрпел поголеми оштетувања, а најголемиот дел од натписите кои ги содржел се уништени или се парцијално сочувани (IVb.42). Во просторот помеѓу горната и средишната пречка на крстот е запишана познатата формула ΙΣ ΗΣ Ν Κ – Ισούς Χρίστος Νίκα. Од левата страна крај средишниот дел парцијално е сочуван акронимот Ε Ε [Ε Ε], чијашто порака веројатно гласела: Εύρεν εύρημα εκ Θεού Ελένη. Паралелно со овој натпис се испишани буквите Ξ и Ζ, споени во лигатура, а нивното значење е Ξύλον Ζωοποιόν. На спротивната, десна страна, непосредно до голготскиот крст сочуван е дел од подолг криптограм, Α и Ρ исто така

<sup>538</sup> За влијанието на кратениците од монетите врз формулацијата на криптограмите, види Мутафов, „Криптограмите,“ 140-142.

<sup>539</sup> Верувањето на средновековниот човек во магиската моќ на формулите кои ги сочинуваат криптограмите најдобро е прикажано во апокрифниот текст „Пофалба на крстот“ во кој се наведени акронимите преку кои се слави моќта на крстот, а воедно е опишан и начинот на кој треба да бидат изговорени зборовите за да бидат делотворни против злото. Содржината на апокрифот, во руски превод и со коментари кај: Андрей И. Яцимирский, “К истории ложных молитв в южнославянской письменности,” *Известия Императорской Академии наук по Отделению русского языка и словесности* XVIII/3 (1913): 22-51.

<sup>540</sup> Разрешувањето на пораките на акронимите од крстовите во зрзевската манастирска црква е направено според приложените решенија во трудовите: Мутафов, “Крстове и криптограми,” 145-148.; Мутафов, “Криптограмите,” 143-147.; Мутафов, “Typology,” 52, заб. 14, 56-63.

<sup>541</sup> За овој криптограм не најдовме паралела во постарите примери преку која би го протолкувале неговото значење; веројатно буквите се дел од подолга формула, која не е целосно сочувана.

<sup>542</sup> Директен пример за ваквата формула не можеме да посочиме, а како најблиска според содржината може да наведе акронимот ΦΧΦΠ – Φως Χριστού Φαίνει Πάσι. Во зрзевскиот пример последната буква ја толкуваме како χαρίζει – радува, според логиката на реченицата и според останатите сочувани примери.

во вид на лигатура, а можеби биле дел од пораката Α Ρ Π Μ Τ – Αρχή Πίστεως Μοσαϊκός Σταυρός. Крај уништениот натпис се препознаваат буквите Τ Τ Τ [Τ] – Τοῦτο το σημεῖο τάραττει τοὺς δαίμονας, од страните на најниската пречка може се сочувани Κ и Ν, чијашто смисла не можеме да ја одгатнеме. Во самото подножје на крстот, крај черепот на Адам бил испишан познатиот акроним Τ Κ [Π Γ] - Τόπος Κρανίου Παράδεισος γέγονε, од кој се сочувале само првите две букви.



### 1.1.3 Сидното сликарство од 17 век – фрескоживописот во тремот

Сликарството во западниот трем од католикот на манастирот Зрзе, иако е производ на два посебни сликарски потфати чие создавање го дели период од една деценија, претставува тематски заокружена целина.<sup>543</sup> Поради архитектонската конструкција на тремот, којшто е отворен од западната и јужната страна, целокупното сликарство е распоредено на источниот сид на тремот, односно западната фасада на католикот и на северниот сид. Притоа, со сликарскиот ангажман од 1624/5 година бил насликан Страшниот суд, кој го зафаќа просторот кој одговара на фасадната површина на црквата Св. Преображение (црт.15), додека со подоцнежните активности од 1635/6 година, биле живописани страничните површини на источниот сид, како и јужниот сид (црт.16; црт.17). Изборот на прикажаните теми и светители (со исклучок на претставата на апостолите Петар и Павле крај влезот на северниот компартимент) не е директно поврзан со дедикацијата и функцијата на компартиментите врз чијашто фасада се насликани. Програмската и стилската обединетост на живописот од различните фази првенствено се должи на идентичните ликовни сфаќања на сликарските работилниците ангажирани во двата наврати, а кои припаѓале на истиот сликарски круг. Сепак, се чини дека значаен придонес за унисоноста на теолошките пораки содржани во сликарството во тремот имала богословската култура негувана од зрзевското монашко братство.<sup>544</sup>

По изведбата на првата фаза од живописот во 1624/5 година,<sup>545</sup> сликаниот ансамбл на тремот бил заокружен десетина години подоцна, во 1635/6 година.<sup>546</sup>

---

<sup>543</sup> Идентификација на најголемиот дел од композициите прикажани во тремот на зрзевската манастирска црква направила: Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 432-424.; Опис и анализа на композициите, како и цртежи на фрескоживописот приложува: Митревски, *Фрескоживописот*, 61-64, 67, 68-69, 244-268.; За претставата на Страшниот суд, види Никола Митревски, *Студии за живописот од Западна Македонија* (Скопје: Панили & Матица Македонска; Прилеп: Институт за старословенска култура – Прилеп, 2009), 67-86 (= Никола Митревски, “Страшниот суд во спомениците од доцнавизантскиот период во Прилепско,” *Пелагонитиса* 16-20 (2008): 34-43.); Никола Митревски, “Циклусот на св. Никола во тремот пред црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе,” *ЗСУММ* 6 (2007): 175-185 (=Митревски, *Фрескоживописот*, 263-268).

<sup>544</sup> Според анализите на сликарскиот израз В. Поповска-Коробар смета дека за изведбата на живописот во двете сликарски фази била ангажирана работилницата на зографот Јон од Линотопи, види Викторија Поповска-Коробар, “Хоросни икони од Зрзе – Дела на линотопски зографи од втората четвртина на XVII век,” in *Тематски зборник на трудови 1: икони, иконопис, иконостас, иконографија*, (Скопје: Музеј на Македонија, 1996), 9-17, 13-14. Подетално за стилските особености на живописот во тремот, види поглавје VI.2.5.

<sup>545</sup> Натписот над влезот во црквата Св. Преображение ги наведува имињата на попот Димитриј и неговото семејство како ктитори на претставата на Страшниот суд и годината 1624/5. За транскрипција и коментар на натписот, види поглавје IV.2.

Притоа, насликани биле допојасните претстави на Богородица, над северниот, и Христос над јужниот влез, како и циклусите посветени на животот на Богородица и св. Никола, јужно и северно од Страшниот суд. Во повисоката сликарска зона на северниот ѕид се сместени сцените кои ги прикажуваат Делата на христијанско милосрдие, а во првата зона, од запад кон исток, прикажани се коњаничките фигури на св. Ѓорѓи и св. Димитриј, по кои следат фигурите на двајца неидентификувани маченици. На западната фасада, лево од влезот во северниот компартимент претставени се апостолите св. Петар и Павле. Галеријата од стоечки фигури во првата зона продолжува на фасадата од јужниот компартимент, со фигурите на св. Петка и св. Недела, од северната страна на влезот, а од спротивната страна прикажани се светитерачи Кузман и Дамјан.

а. *Сликарството од 1624/5 година*

Со сликарските зафати од третата деценија на 17 век, покрај претставата на Страшниот суд, била насликана и фрескоиконата на Христос Ангел на Великиот совет *Christos Angelos velikago saveta aggel*, сместена во полукружниот тимпанон над влезот во црквата (IVc.1). Христос Ангел, чиј идентитет е означен преку крстот во нимбот и акронимот Ω Ο Ν, благословува со обете раце, а облечен е во сив хитон и кафеав химатион. Теолошката заднина за овој иконографски тип на Христос се наоѓа во пророчкиот текст на Исаија (7:4), кој од христијанските теолози бил протолкуван како сведоштво за постоењето на Христос – Логос од почетокот на времето. Стандардите за илустрирањето на овој иконографски тип биле заокружени во времето на Палеолозите,<sup>547</sup> а најголема фреквентност добиваат во уметноста од времето на туркократијата.<sup>548</sup> Фасадните површини се наметнале како една од вообичаените

---

<sup>546</sup> Изведбата на овој дел од сликарството, кое датира од 1635/6 година, била финансирана од игуменот јеромонах Петрониј, монасите Кирил и Симион, како и од поголема група мирјани чии имиња се запишани во натписот над западниот влез на црквата Св. Петар и Павле, види IV.2.

<sup>547</sup> Како најстар сочуван пример на Христос од иконографскиот тип Ангел на Великиот совет се посочува претставата од нартексот на охридската Перивлепта, сп. Sirarpie der Nersessian, "Note sur quelque images se rattachant au thème du Christ-Ange," *SahArch* 13 (1962): 209-216.

<sup>548</sup> Претставите од овој иконографски тип стануваат особено фреквентни во програмата на сводот на поствизантиските споменици, сп. Петковић, *Зидно сликарство*, 108.; Покрај во сводот, Ангелот на Великиот Совет бил прикажуван и во олтарскиот простор, за што сведочат претставите од јанинскиот манастир Дилиу и во црквата Св. Никола во Вица, сп. *Monuments of the Island*, 227, fig. 373.; Тоурта, *Οι Ναοί*, πιν. 39α.

позиции за прикажувањето на Христос Ангел, за што покрај зрзевскиот пример, сведочат и други претстави од постивизантскиот период.<sup>549</sup>

Зрзевската претстава на Страшниот суд, којашто се вбројува меѓу подобро сочуваните примери на оваа композиција на територијата на Р Македонија, во најголема мера го следи иконографскиот модел вообичаен за претставите од постивизантскиот период (IVc.2).<sup>550</sup> Во зрзевскиот католикон за визуелното образложување на теолошкото учење за Второто Христово доаѓање и случувањата од крајот на историјата била определена горната половина од фасадата. Следејќи ја востановената композициска схема, во највисоката зона на ѕидот е претставен мотивот на Второто Христово доаѓање. Под претставата на Христос во слава, како засебен мотив прикажан е Приготвениот престол, придружен од бројна ангелска свита, пред кој во проскинеза се поклонуваат Адам и Ева. Од подножјето на Приготвениот престол извира Огнената река која тече по десната страна на композицијата. Во просторот помеѓу Огнената река и патронската ниша сместена е скудно облечена фигура на питач, преку која е претставен ликовниот мотив на Сиромавите. Под ангелската придружба на Хетимасијата, од двете страни на нишата насликани се редици од стоечки фигури кои го сочинуваат Апостолскиот трибунал. Зоната под Апостолскиот трибунал е резервирана за претставата на праведничките хорони, поделени во две групи свртени кон централната оска на композицијата. Светителите се претставени во цел раст, издвоени според светителскиот ред на кој припаѓаат. Од десната страна, непосредно до Огнената река, во рамките на зоната на праведниците прикажан е Мојсеј како на иноврните им го покажува Христос кој се симнува од небото. Во најниската

---

<sup>549</sup> За претставите на фасадите, види Светлана Пејиќ, „Црна река – уз проблема живописа на фасадата,“ in *Манастир Црна Ријека и свети Петар Кориншки (научни симпозиум Приштина, Зубин Поток, Црна Ријека, април 24-25 1996)*, edited by Д. Бојовиќ (Приштина, Београд: Друштво пријателја манастира Црна Ријека 1998), 124-125.

<sup>550</sup> Дескрипција на Страшниот суд од западната фасада на зрзевскиот католикон направиле: Расолкоска-Николовска, „Манастирот Зрзе,“ 432-433.; претставата е научно обработена (како компаративен материјал при проучувањето на останатите примери на Страшниот суд од територијата на Р. Македонија) од: Цветан Грозданов, „Страшниот суд во црквата Свети Климент (Богородица Перивлептос) во Охрид во светлината на тематските иновации на XVI век,“ *Културно наследство* 22-23 (1997): 47-68.; Анета Серафимова, „Семиотичка анализа и поствизантски паралели на Страшниот суд во кучевишките Свети Архангели,“ *Културно наследство* 28-29 (2004): 163-192.; Серафимова, *Кучевишки манастир*, 175-190.; Студија за зрзевската композиција, (третирана заедно со географско блиските примери од селските цркви Св. Никола во Зрзе и Успение на Богородица во Костинци), кај: Митревски, *Студија за живописот*, 67-88.; Детална анализа на иконографските особености на претставата е направена кај: Александар Василески, „Поствизантските претстави на Страшниот суд од територијата на Р Македонија,“ Магистерски труд (Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје, 2014), 128-130.; За теолошките пораки содржани во зрзевската композиција, види Александар Василески, „Идејната врска помеѓу Страшниот суд и Деисисот со Христос цар, Богородица царица и св. Јован Крстител во црквата Св. Преображение, манастир Зрзе,“ *Balkanoslavica* 40-44 (2015): 27-43, 29-30.

зона, лево од влезот прикажан е Рајот, а десно Деисис со Христос цар и велик архијереј, Богородица царица и св. Јован Крстител.

Илустрацијата на Второто Христово доаѓање е сместена во највисокиот дел на триаголниот простор кој го оформува двосливниот кров на зрзевската црква. Христос /S hs/, облечен во зелен хитон и златен химатион, е прикажан како со раширени раце ги повикува праведните, а ги одбива грешните (IVc.3). Тој е врамен во кружна мандорла со црвена позадина, а нозете му се поставени врз два крилести трона. Од двете страни на мандорлата се прикажани два херувими, фланкирани со по два скиптри поставени на нивните крилја. Од десна страна на Христос стои Богородица во застапничка поза, а од левата св. Јован Крстител. Издвојувањето на Деизисот од Апостолскиот трибунал и неговото претставување како индивидуален мотив претставува една од најзначајните промени во концепцијата на поствизантиските примери на Страшниот суд, при што композицијата добила уште една сликарска зона. Издвојувањето на Деисисот од Апостолскиот трибунал и неговото обединување со мотивот на „Собирање на небесата“, решение кое станува карактеристика на поствизантиските претстави на Страшниот суд на Балканот претставува креирање на нов ликовен мотив кој го визуелизира самиот чин на Второто Христово доаѓање.<sup>551</sup> Основна текстуална предлошка за претставата на Второто Христово доаѓање се синоптичките евангелија (Марко 13:24, 25; Мат. 24:30 и Лука 21:27), додека иконографијата на Христос, седнат на виножито во круг од божествена светлина е вообличена според текстот од Делата апостолски (1:11). Претставата на Христос кој се симнува од небото најпрво се јавува

---

<sup>551</sup> За теолошката основа и ликовните особености на Второто Христово доаѓање во рамките на поствизантиските претстави на Страшниот суд, види Серафимова, „Семиотичка анализа,” 166-167.; Идентично решение како во зрзевската претстава следиме и во костурските примери, како и во поголемиот дел од претставите на Страшниот суд од територијата на Пеќската патријаршија. Дел од примерите на ваквото ликовно решение се публикувани кај: Μελαχροινή Π. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας* (Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού. Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 2002), πιν 8.; Гојко Суботић, “Из епиграфске грађе поствизантијског доба,” *Саопштења XX-XXI* (1989): 77-92, 83, сл. 6); Весна Милановић, “О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичне цркви у Морачи,” in *Манастир Морача*, edited by Б. Тодић, Д. Поповић, (Београд: САНУ – Балканолошки институт, 2006) 141-181, Сл. 4.; Светлана Пејић, *Манастир Пустиня*, (Београд: РЗСК, 2002), 77-78.; Драгиња Симић-Лазар, “Иконографија Страшног суда у цркви Св. Петра и Павла у Тутину,” *Саопштења* 17 (1985): 167-173, сл. 1. Меѓу македонските примери на Страшниот суд се издвојува композицијата од Сливничкиот манастир, каде Христос кој се симнува од небото е опкружен со животинските симболи на евангелистите, што донесува дополнителна теолошка димензија во илустрирањето на овој мотив, сп. Викторија Поповска-Коробар, “Сликарството на западната фасада на манастирската црква во Слимница,” *Monumenta* 1 (2016): 143-168, 149-150.

како дел од ранохристијанските теофании, а била вклучена и во раните нестандардизирани претстави на Страшниот суд од X век.<sup>552</sup>

Собирањето на Небото, кое е еден од основните ликовни симболи на трансформацијата на космосот која ќе следи со настапувањето на новиот еон, најпрво се јавува во пророчката визија на Исаија (24:4), за подоцна да биде превземена како мотив во Откровението (6:14). Ликовното претставување на Собирањето на небесата е дел од најраните стандардизирани претстави на композицијата, а неговото претставување како посебен мотив задолжително се појавува во средновизантиските и доцновизантиските претстави на Страшниот суд.<sup>553</sup>

Последната компонента на претставата на Второто Христово доаѓање во зрзевскиот католикон е ангелската свита која задолжително се појавува како дел од иконографијата на мотивот. Основа за илустрација на ангелските сили е евангелскиот текст по Матеј (25:31), кој ги пренесува Христовите зборови за доаѓањето на Синот Човечки. Претставата на ангелската свита во поствизантиските примери на Страшниот суд во основа има слични решенија. Покрај ангелските фигури во зрзевската претстава се вклучени и херувимите и троновите, чија книжевна основа се пророчките визији на Исаија (6:2-3) и Језекил (10:9-10).<sup>554</sup>

Под претставата на Второто пришествие е сместен Приготвениот престол врз кој е поставено затворена книга, гулаб сигниран, ls ls, и крст, а пред него се сместени клинците со кои Христос бил закован на крстот. Престолот е поставен во мандорла, слична на Христовата, а од двете страни го придружува бројна свита од допојасно претставени ангели облечени во царски далматики со скиптри во рацете. Во неговото подножје се сместени фигурите на Адам и Ева, кои му се поклонуваат во проскинеза. Приготвениот престол претставува амалгам на поголем број на визуелни симболи со

---

<sup>552</sup> Andre Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins* (Princeton: Princeton University Press, 1980), 44.; Христос кој се симнува од небото е претставен на сводот на Ајвали Килисе во X век, придружен од ангелска свита, додека апостолите се претставени во подножјето на сводот, сп. Nicole and Michel Thierry, "Ayvali Kilise ou pigeonier de Gülli Dere église inédite de Cappadoce," *CahArch* 15 (1965), 97-154, 101.

<sup>553</sup> Искрпна анализа на еволуцијата на мотивот во средновековните претстави на Страшниот суд направила: Viktoria Kepetzi, "Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'iconographie byzantine du Jugement Dernier," *Δελτιον ΧΑΕ* 17 (1994): 99-112.

<sup>554</sup> Додека во примерите од 15 и 16 век најчесто се претставени само ангелските фигури, во примерите од XVII век зачестуваат претставите на херувимите. За старозаветните извори на илустрацијата на херувимите и серафимите како дел од визиите на Исаија и Језекил и нивното ликовно вообличување во ранохристијанската уметност, види Gabriel Millet, *La Dalmatique du Vatican. Les élus images et croyances* (Paris: Presses universitaires de France, 1945), 46-61.; Обемна студија за текстуалните предлошки и ликовните претстави на ангелите во византиската уметност дава: Peers, *Subtle Bodies*, 89-156.

различна теолошка порака, поради што е еден од најсложените мотиви во византиската уметност. Покрај есхатолошката порака за Божиот суд, Хетимасијата ја комеморира Христовата жртва, и обединувајќи ги симболите на трите ипостаси го изразува единството на Светото тројство.<sup>555</sup> Во контекст на Страшниот суд, покрај литургиското и догматското значење на Пригответниот престол, како основна порака се наметнува есхатолошката. Во Стариот Завет неговото споменување најчесто е како дел од Псалмите, каде се именува како Престол Божји (Пс. 9:8-9; 103:19) и Пригответен престол (Пс. 89:15). Во Псалтирот престолот е симбол на царското достоинство на Бог, како владетел на космосот и неговата правичност како судија над човештвото.<sup>556</sup> Новозаветните текстови говорат за престолот на кој треба да седне Христос за да му суди на човечкиот род (Мат. 25:31; 19:28; Откр. 4:2). Покрај елементите кои го дефинираат престолот како Пригответен, а воедно и сугерираат на неговата повеќезначност, најзначајна е претставата на затворената книга која всушност ја претставува Книгата на животот. Книгата на животот според која ќе бидат разврстени праведните од грешните, односно само запишаните во неа ќе влезат во Царството Божјо, се споменува во книгата на Даниил (12:1) и во Откровението (20:12).

Во поствизантиските претстави на Страшниот суд како едно од бројните дополнувања на иконографијата на композицијата се јавуваат и претставите на Сиромавите кои просторно и идејно гравитираат кон претставата на Пригответниот престол.<sup>557</sup> Во Зрзевската претстава на Страшниот суд овој мотив е прикажан преку скудно облечената фигура на просјак, (pr)osakh, со дисаѓи преку рамената и стап во раката, сместена меѓу патронската ниша и претставата на Огнената река сл. IVc..4). Во сочуваните претстави на Страшниот суд од територијата на Р Македонија, покрај во зрзевскиот манастир, мотивот на сиромавите е претставен во Ореоец, Сливничкиот и

---

<sup>555</sup> За есхатолошката и литургиската симболика на Хетимасијата, види А. Weyl Carr, "Hetoimasia," in *The Oxford dictionary of Byzantium*, vol. 1 edited by A. P. Kazhdan (New York & Oxford: Oxford University Press, 1991), 926. За Хетимасијата како еден од најраните ликовни симболи на тринитарната теологија кај: Grabar, *Christian Iconography*, 115-116.

<sup>556</sup> Beat V. Brenk, *Tradition und Neuerung in der Christlichen Kunst des Ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*. Wien: Institut für Byzantinistik und Neogräzistik der Universität Wien, 1966.

<sup>557</sup> Како најзначајни текстови кои се посветени на анализирање на текстуалните извори и ликовните претстави на Сиромавите во рамките на Страшниот суд се издвојуваат: Draginja Simić-Lazar, "La signification de la representation des pauvres dans les Jugements derniers post-byzantins," *ЗЛМС* 23 (1987): 175-182.; Бисерка Пенкова, "«Најмалките от моите братя» в поствизантијската иконографија на Страшния съд и в контекста на Балканската народна култура," *Проблеми на изкуството* 4 (1993), 21-27.

Кучевишкиот манастир.<sup>558</sup> Вклучувањето на Сиромавите во поствизантиската иконографија на Страшниот суд претставува дословно ликовно вообличување на евангелскиот текст на Матеј (25:34,41) кој често е испишан крај нивните фигури.<sup>559</sup> Најстарите ликовни претстави на мотивот потекнуваат од средината на 15 век,<sup>560</sup> но неговата фреквенција значително се зголемува по неговото вклучување во наративната претстава на Страшниот суд во трпезаријата на светогорската Лавра.<sup>561</sup> Покрај наброените примери од територијата на Р Македонија, воочливо е редовното прикажување на Сиромавите во костурските цркви од 17 век.<sup>562</sup> За популарноста на пошироката балканска територија сведочат сочуваните српски и бугарски примери.<sup>563</sup> Ликовната претстава на Сиромавите не била прифатена во иконографските модел на Страшниот суд од Романија и Русија.<sup>564</sup>

Под ангелската свита која ја придружува зрзевската претстава на Хетимасијата прикажани се две редици стоечки фигури кои го сочинуваат Апостолскиот трибунал. Поворките на апостоли, кои во рацете држат замотани свиотци, се предводени од Петар и Павле. Ликовната претстава на дванаесеттемина апостоли како судии кои заедно со Христос ќе му судат на човештвото, има текстуална предлошка во евангелскиот текст на Матеј (19:28). Според Христовите зборови до апостолите дека на денот на доаѓањето на Синот Човечки тие ќе седнат крај него на престоли за да им судат на дванаесетте племиња на Израил. Христовата придружба на Судниот ден во повеќе наврати е спомената и во текстот на Откровението (4:4,10; 5:8,13-14; 11:16-17; 19:4). Зрзевската претстава на Апостолскиот трибунал се издвојува од останатите

---

<sup>558</sup> Најголемиот дел од илустрациите на Сиромавите ги идентификувал Грозданов, “Страшниот суд,” 52-53.

<sup>559</sup> Опширно за идејната основа и текстуалните предлошки на ликовниот мотив на Сиромавите кај: Simić-Lazar, “La signification,” 175-182.; Симић-Лазар, “Иконографија Страшног суда,” 171-172; Серафимова, “Семиотичка анализа,” 172-174.

<sup>560</sup> Серафимова, “Семиотичка анализа,” 173, заб. 57 (со литература).

<sup>561</sup> Во науката преовладува мислењето дека светогорските примери на композицијата одиграле најзначајна улога во ширењето на мотивот. Симић-Лазар, “Иконографија Страшног суда,” 172; Simić-Lazar, “Les signification,” 181; Грозданов, “Страшниот суд,” 52.; Серафимова, “Семиотичка анализа,” 165-166.; Пеић, *Манастир Пустиня*, 78.

<sup>562</sup> За особеностите на претставите на Страшниот суд од костурските цркви, види Παῖσιδου, *Οι τοιχογραφίες*, 171-180.

<sup>563</sup> Претставите на Страшниот суд на територијата на Бугарија кои ја вклучуваат илустрацијата на Сиромавите ги наведува, Пенкова, “Наймалките,” 21-27; За српските примери, види Пеић, *Манастир Пустиня*, 78.

<sup>564</sup> Серафимова, “Семиотичка анализа,” 173.

примери на оваа композиција со прикажувањето на апостолите како стојат, додека во современите примери биле прикажувани седнати на клупа со висок наслон.<sup>565</sup>

Целата зона под Апостолскиот трибунал е резервирана за претставата на праведничките хорови, кои се поделени во две групи свртени кон централната оска на композицијата (IVc.5; IVc.6). Светителите се претставени во цел раст, поделени во групи според светителскиот ред на кој припаѓаат, а секоја група е вrameна во засведено поле со различна боја на заднината. Поворката од северната страна започнува со хорот на архијереи, *likx arhιεrεi:ki*, облечени во полиставриони, по кои следат мачениците, *likx mY:enl:e:ki*, во препознатливите свечени патрициски облеку извезени со бисери и закопчани со аграфы на градите, и преподобните монаси, *likx (pr)epodobnl kalYg<e>πi*, во монашки раса со мандии и аналави, со ќулавки на главите. Од праведничките хорови на спротивната страна први се претставени пророците, *likx (pr)ooγo:e:ki*, од кои фигурите на првите двајца се облечени во вообичаените царски костуми со круни на главите, додека третата е во бел стихар, со тонзура на главата која е означена како ѓакон, *dlakon*. Неговата претстава ја следат две женски фигури, кои припаѓаат на друг светителски хор, назначен со посебна рамка, но без натпис. Двете светителки кои се облечени во царски облеку, а во кои би требало да ги препознаеме св. Недела и св. Варвара, се означени како царици, *c(ar)ice*. Последен од праведничките хорови е групата на преподобни монахињи, *likx %/e&n%sk&l prepodovnlci*, кои се претставени во монашка облеку, со покриени коси, а последната фигура е претставата на св. Марија Египетска. Праведничките хорови се јавуваат како задолжителен дел од иконографијата на Страшниот суд. Избраните кои Христос ќе ги повика да му пристапат на Судниот ден се споменати во Евангелието по Матеј (25: 34), а во Првото послание до Солунјаните (4: 16-17) апостол Павле го опишува воскреснувањето на мртвите праведници и нивното вознесување на облаци заедно со живите. Описот на апостол Павле имал силно влијание во вообличувањето на доцновизантиската и поствизантиската иконографија на Страшниот суд.

Најблиску до Огнената река, на десната страна во зоната на праведниците се прикажани иноверните на кои Мојсеј им го покажува Христос кој се симнува од небото. Групата на иноверните е претставена во идентична сликана рамка како и

---

<sup>565</sup> Отстапувањето од вообичаеното решение за прикажување на апостолите во седечка положба го нотира: Серафимова, “Семиотичка анализа,” 169.; Ликовните особености на Апостолскиот трибунал во рамките на поствизантиските претстави на Страшниот суд од територија на Р Македонија се предмет на анализа кај: Василески, *Поствизантиските*, 149-150.



праведничките хорови, а е позиционирана непосредно крај Огнената река. Иноверните ги предводи Мојсеј, моисл, облечен во црвен хитон и црн химатион, со фригиска капа на главата, кој со гестот на десната рака покажува кон случувањата од Второто Христово доаѓање прикажани во горниот сегмент на сцената. Предниот ред еврејски старешини се прикажани како старци со долги бели бради со велови на главите, додека од вториот ред насираат фигури со високи топчести капи. Претставата на Мојсеј претставува антипод на праведничките хорови кои ја заземаат левата страна на композицијата. Мотивот е осмислен во руската средина до средината на 14 век,<sup>566</sup> а во наредните столетија е прифатен во претставите на Страшниот суд во Романија и на Балканот. Зрзевската претстава на оваа сцена се одликува со прикажувањето на Турци помеѓу неверниците кои го следат Мојсеј, што претставува раритетно решение во поствизантиските илустрации на Страшниот суд на Балканот. Турците од зрзевската претстава се поместени во заднината на иноверничката група, а се препознатливи само по фесовите и чалмите кои ги носат на главите. Покрај во Зрзе иноверните Турци биле прикажани и во претставите од Перивлепта и од Кучевиште манастир, каде се облечени во карактеристична турска облека. При ликовното осмислување на овој ликовен мотив библиската основа била пронајдена во Евангелието по Матеј (23:36), кое ги пренесува укорите на Христос кон фарисеите и еврејскиот народ, прорекувајќи го нивното богоубиство. Проширувањето на групата на иноверници со Турци која е карактеристика на претставите од територијата на Р. Македонија се должи на сложените политички и социјални услови во Османлиското Царство на христијаните и исламските поробувачи.<sup>567</sup> Влијанието на историските околности и ставот на црквата и народот кон „туѓите народи“ во кои не биле вклучени само припадниците на јудаизмот и исламот, туку и католиците и протестантите извршиле влијание на иконографијата на

---

<sup>566</sup> Најстарата сочувана претстава на мотивот е во претставата на Страшниот суд во Снетогорскиот манастир во Русија од 1313 година. в. Владимир Д. Сарабьянов and Ангелина С. Смирнова, *История древнерусской живописи* (Москва: Православный Свято-Тихоновский Университет, 2007) 297-299, сл. 312; Како еден од постарите примери на иконите со претстава на Страшниот суд во кој е вклучена претставата на Мојсеј со иноверните се истакнува иконата од галеријата Третјаков од средината на XV век, која била насликана за Успенската црква на Кремел, види Miltiadis M. Garidis, *Études sur le Jugement Dernier Post-Byzantin de XVe a la fin de XIXe siècle. Iconographie – esthétique* (Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1985), 99-100.

<sup>567</sup> Според анализите на А. Серафимова во трендот за прикажување на фигури во карактеристични осман-турски облека се должи на замена на термините „Евреј“, „еретици“, „иноверни“ и „пагани“, кои се среќавале во описите на некои сцени во нивните ерминии, инивно визуелизирање како како Турци, понекогаш означувајќи го нивниот идентитет и со натпис, види Анета Серафимова, “Осмалски соцо-историски рефлексии: претстави на Турци во поствизантиското сликарство во Македонија,” *Патримониум. МК* 4/9, (2011): 207-211, 203-212; Анета Серафимова и Јехона Спахиу, “Нова власт - друга вера – прилог проучавању исламских утицаја на поствизантијску уметност,” *Саопштења XLV* (2013): 165-177 169-170.

мотивот вклучувајќи ги и овие народи помеѓу иноверните.<sup>568</sup> Решението кое било применето во претставата во Перивлепта, сведочи за прифаќањето на овој мотив на територијата на Охридската архиепископија, но не како превземање на готов модел, туку само како основа во која е вклучена претставата на Турците, што е резултат на современите историски збивања на овие простори.<sup>569</sup> Примерите од Зрзе и Кучевиште ја потврдуваат егзистенцијата на ваквите решенија на територијата на Охридската архиепископија и нејзините погранични области и во наредното столетие.<sup>570</sup> Во останатите примери, вклучени во претставите на Страшниот суд од територијата на Грција, Србија и Бугарија, групата е составена само од Евреи кои го следат Мојсеј.<sup>571</sup> Географски најблиската паралела на вклучувањето на Турците во поворката на иноверните претставуваат молдавските споменици од 16 век, во кои покрај Евреите и Турците, се претставени повеќе групи како претстави на иноверните народи.<sup>572</sup> Претставувањето на Турците во повеќето од претставите на Страшниот суд, како и во македонските примери, се поврзува со актуелните воено-политички случувања и судирите со Османлиската Империја.<sup>573</sup>

Зрзевската илустрација на Страшниот суд не ја содржи претставата на Пеколот, ниту на Колективните и Индивидуалните маки. Единствениот ликовен мотив кој се

---

<sup>568</sup> За етноцентризмот како карактеристика на националната свест на Русите и неговото влијание врз иконографијата на руските претстави на Страшниот суд од XV и XVI век. сп. Ольга Белова, Владимир Петрухин, “О „нечестивых” народах: эсхатологический и иконографический мотив,” *Проблеми на изкуството* 1 (2010): 31-34.

<sup>569</sup> За претставата на иноверните во Перивлепта, види Грозданов, “Страшниот суд,” 51-52. Детална анализа на претставата од Кучевиште, компарирана со останатите балкански примери кај: Серафимова, “Семиотичка анализа,” 175-176.

<sup>570</sup> Појавата на Турците како специфично решение на оваа епизода на територијата на Р Македонија и историскиот контекст кој довел до ваквите решенија исцрпно се елаборирано кај Серафимова, “Османски,” 207-212.; Серафимова и Спахиу, “Нова власт – друга вера,” 169-170.

<sup>571</sup> Исклучок претставува единствено претставата од костурската црква Св. Никола на архонтисата Теологина, сп. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες*, тв. 8, тв. 82.; Серафимова, “Семиотичка анализа,” 176, заб. 76; Серафимова, “Османски,” 208, заб. 43. Анализирани примери од територијата на Пеќската патријаршија во Јашуња, Липљан и Св. Благовештение во Каблар, укажуваат дека Турците не биле вклучувани во поворката со иноверници, види Суботић, “Из епиграфске граѓе,” 80, сл.3.; Симић-Лазар, “Иконографија Страшног суда,” сл. 3.; [http://www.srpskoblag.org/Archives/Lipljan/exhibits/frescoes/IMG\\_0070\\_1.html](http://www.srpskoblag.org/Archives/Lipljan/exhibits/frescoes/IMG_0070_1.html), посетено на 14. 07. 2019

<sup>572</sup> Групите од иноверни во романските споменици се составени од вистинските непријатели на државата Турците и Татарите, но и од еретичките Ерменци, Латини и Маронити. сп. Anca Vasiliu, *Monastères de Moldavie, XIVE-XVIIe siècles : Les architectures de l'image* (Paris: Méditerranée, 1998), 197. Групата од Воронеж е составена од претставниците на Евреите, Турците, Татарите, Ерменците и Арабјаните, секоја означена со натпис А. Dumitrescu, “La façade ouest de Saint-Georges de Voronet en Roumanie,” *CahBalk* 6 (1984): 117-152, 123-124.

<sup>573</sup> Најголемиот дел од претставите потекнуваат од времето кога на чело на независната молдавска држава стоел Петар Рареш чија политика имала единствена цел да ја сочува независноста на својата држава пред налетите на Турците. Ц. Грозданов ја поврзува појавата на турската група во рамките на Страшниот суд во Македонија со засилените црковни врски кои ги имала Охридската архиепископија со молдавската држава, види Грозданов, “Страшниот суд,” 52.

однесува на казната на грешните е прикажан преку претставата на голо машко торзо кое излегува од Огнената река, сместено веднаш над претставата на питачот. Според натписот, *hogati lazar*, оваа претстава можеме да ја поистоветиме со Богатиот од Параболата за Богатиот и сиромавиот Лазар, кој со поглед упатен кон Христос покажува на својата жедна уста.<sup>574</sup> Ликовната претстава на Огнената река се јавува во својата заокружена иконографија како задолжителна компонента уште во најраните византиски претстави со стандардизирана иконографија од 11 век.<sup>575</sup> Меѓу бројните претстави на протераните грешници се истакнува претставата на Богатиот од Параболата за сиромашниот Лазар, кој е препознатлив по карактеристичниот гест со кој укажува на својата жед.<sup>576</sup> Покрај во Зрзе, Богатиот бил прикажан и во илустрациите на Страшниот суд од Брајчино, Перивлепта, Сливница и Кучевиште.<sup>577</sup> Во најголемиот дел од поствизантиските претстави Богатиот е именуван како Лазар, што не соодветствува со библискиот извор.<sup>578</sup>

Епилогот од случувањата од Страшниот суд е илустриран со влегувањето на праведниците во Рајот прикажано во најниската зона од левата страна на композицијата (IVc.7). Предводници на поворката се апостолите, претставени преку Петар, кој го носи клучот од рајската порта, а го следи Павле. Ваквото решение на територијата на Охридската архиепископија најрано го среќаваме во 14 век, во композицијата на јужната фасада на Перивлепта, каде праведниците не го дочекуваат Христос, туку предводени од апостолите се упатени кон рајските порти.<sup>579</sup> Како во зрзевската претстава, така и во Богородица Болничка пред рајските порти се претставени само апостолите, додека во Перивлепта, Сливница и кучевишките Св.

---

<sup>574</sup> Богатиот Лазар во пеколниот оган меѓу претставите на Колективните маки се појавува во Плочата со слонова коска во Викторија и Алберт музејот во Лондон која се датира во крајот на X и почетокот на XI век, додека во Парискиот псалтир ја има стандардната позиција во Огнената река. Сп. Brenk, *Tradition und Neuerung*, abb. 23.

<sup>575</sup> Огнената река која потекува под Христовите нозе и која ги носи грешниците во вечниот оган ја согледуваме во најстарата сочувана претстава на Страшниот суд во монументалното сликарство од црквата Панагија тон Халкеон во Солун (по 1028), види Anna Tsitouridou, *The Church of Panagia ton Chalkeon* (Thessaloniki: Institute for Balkan studies, 1985), 51, Fig. 7. Истото решение е применето и во претставите од минијатурите од истиот период, сп. Brenk, *Tradition und Neuerung*, abb. 24.

<sup>576</sup> За најстарите претстави на „Богатиот Лазар“ во византиската уметност, види Brenk, *Tradition und Neuerung*, abb. 23.

<sup>577</sup> Македонските примери на овој мотив ги наведува: Серафимова, „Семиотичка анализа,“ 180-181.

<sup>578</sup> Ваквото именување на Богатиот го среќаваме и во светогорските и јанинските манастири, види Millet, *Mounth Athos*, 244.2; *Monasteries of the Isle*, 201, fig. 341.

<sup>579</sup> Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, црт. 34.

Архангели е прикажана бројна група од светителски фигури која ги претставува Сите Свети.<sup>580</sup>

Под групата предводена од Петар и Павле, во засведена рамка се прикажани три девојки во свечени фустани и со свеќи во рацете, кои претставуваат референца на Христовата парабола за петте мудри и петте неразумни девојки (Мат. 25:1-13). Ликовната претстава на Параболата за девојките ја среќаваме во една од најстарите претстави на Страшниот суд, во кападокиската Ичеридере (İçeridere), од 9 век, по што мотивот ретко бил вклучен во средновековните претстави на композицијата.<sup>581</sup> За сметка на тоа, Параболата се појавува како независна сцена во илуминираните ракописи и монументалниот живопис.<sup>582</sup> Покрај зрзевскиот пример, претставата на Параболата за мудрите и неразумните девојки во македонските примери на Страшниот суд ја среќаваме и Перивлепта и Св. Спас во Кучевиште. За разлика од зрзевската, илустрациите од Перивлепта и Кучевиште претставуваат комплетна илустрација на текстуалниот извор за прикажувањето на петте мудри девојки во Рајот и петте неразумни кои останале надвор од рајските бедеми.<sup>583</sup>

Рајската порта во зрзевскиот Страшен суд е претставена како висока кула со хексагонална основа, надвишена со купола, пред која стои огнен херувим означен како [estokril agelx, кој во двете раце држи по еден меч. Во првиот план на рајската градина еден до друг се седнати патријарсите Авраам, avt(am)N, Исак, Isakx, и Јаков, ЈkovN, на чии гради графички се претставени човечки лица, кои ги претставуваат душите на праведните. Во нивната заднина покрај рајската порта стои голата фигура на Праведниот разбојник, razbolnikx, која е облиена со крв и покриена само со перизома. Претставата на тројцата патријарси во Рајот се темели на евангелскиот текст на Матеј (8:11-12), идеја која е преземена од псевдоепиграфските извори.<sup>584</sup> Прикажувањето на Аврам со душите на праведните има подлабока теолошка заднина која се однесува на индивидуалната

---

<sup>580</sup> Остатоците од претставите на светителите пред рајските порти се препознаваат и во примерите од Добри Дол и Врбјани, но поради оштетувањата не можат да се препознаат нивните индивидуални карактеристики. Во Св. Спас во Кучевиште, Бањани, Костинци и мирската црква во Зрзе овој дел од композицијата е комплетно уништен.

<sup>581</sup> За генезата на ликовниот мотив кој ги претставува Петте мудри и петте неразумни девојки кај: Грозданов, “Страшниот суд,” 55.

<sup>582</sup> За претставата на Параболата од Ичеридере види Catherine Jolivet-Levy, “Nouvelles données sur le IXe siècle en Cappadoce: l’église d’İçeridere,” *ЗРВИ* 44 (2007): 73-86, 82.

<sup>583</sup> Грозданов, “Страшниот суд,” 55.

<sup>584</sup> Споменувањето на тројцата патријарси во есхатолошки контекст има долга традиција во библиските и псевдоепиграфските текстови, сп. Outi Lehtipuu, *The Afterlife Imagery in Luke’s Story of the Rich Man and Lazarus* (Leiden & Boston: Brill, 2007), 206-208.

есхатологија. Поврзувањето на Аврам со непосредната судбина на душата по смртта се темели на текстот од Параболата за богатиот и сиромашниот Лазар (Лука 16:19-31), единствениот новозаветен текст кој ја тангира оваа проблематиката.<sup>585</sup> Евангелието на Лука (23:43) е текстуална основа за претставата на Благоразумниот разбојник кој пострадал на крстот до Христос и со својата вера и покајание го заслужил местото во Небесното царство. Претставата на Благоразумниот разбојник е редовна компонента на поствизантиските претстави на Страшниот суд. Зрзевската претстава на Рајот е специфична и по отсуството на Богородица, што е резултат, според достапните сознанија, на уникатната концепција на најниската зона на композицијата. Од четири засведени отвори во бедемот пред нозете на тројцата патријарси истекуваат четирите рајски реки назначени само со првата буква. Прва од северната страна е претставена Еуфрат,  $\epsilon<{\iota}r\alpha t\kappa>$ , по неа Тигар,  $t<{\iota}g r\kappa>$ , Геон,  $g<{\epsilon}w\eta\eta\kappa>$ , и Фисон,  $f<{\iota}sw\eta\eta\kappa>$ . Предлошка за прикажувањето на четирите рајски реки е Првата книга Мојсеева (1. Мој 2:10-14), а нивните претстави се особено чести во ранохристијанската уметност, но отсуствуваат од византиските претстави на Страшниот суд.<sup>586</sup> Како одлучувачки фактор за повторното појавување на мотивот во поствизантиските споменици од почетокот на 15 век во науката се истакнати влијанијата од западноевропската уметност.<sup>587</sup> Стилизираните претстави на Геон, Фисон, Тигар и Еуфрат за првпат во македонските претстави на Страшниот суд се вклучени во брајчинската претстава на Рајот, за потоа да бидат дел претставите во Трново, Перивлепта, манастирската и мирската црква, во Кучевиште и во манастирот Зрзе.<sup>588</sup>

Просторот од композицијата кој вообичаено е резервиран за илустрацијата на Пеколот и Општиот воскрес, во зрзевската претстава на Страшниот суд отстапен е за илустрацијата на монументален Деисис (сл. IVc.8). Ваквата отстапка од вообичаените стандарди во прикажувањето на Страшниот суд може да се објасни со третирањето на Деисисот како интегрален дел од композицијата, и покрај тоа што тој е врамен во посебна бордура. Иако применетото решение претставува куриозитет во

<sup>585</sup> Опширно за значењето на параболата и индивидуалната есхатологија во Евангелието по Лука, види Lehtinen, *The Afterlife*, 206-303.

<sup>586</sup> Грозданов, “Страшниот суд” 55-56.

<sup>587</sup> Како најстар пример на вклучувањето на претставата на Четирите рајски реки во рамките на Страшниот суд се наведува и примерот од црквата Св. Јован во Сели на Крит (1411), види L. Karapidkis, “Le Jugement dernier de l’église Saint-Jean de Seli, Crete XV siècle,” *CahBalk* 6 (1984): 67-106, fig. 8.

<sup>588</sup> За примерите од Брајчно, Перивлепта, Зрзе и Св. Архангели во Кучевиште, види Викторија Поповска-Коробар, “Зидно сликарство с краја XV века у манастирској цркви Свете Петке код Брајчина,” *ЗРВИ* 44 (2007): 549-565, 555.; Грозданов, “Страшниот суд,” 56.; Серафимова, “Семиотичка анализа,” 184.

илустрирањето на Страшниот суд, тоа има ликовни паралели во програмското усогласување на Страшниот суд и Деисисот и соодветна теолошка заднина.

Како што налагаат иконографските стандарди за ликовно вообличување на Деисисот, централен елемент е Христос,  $\text{I} < \text{su} > \text{S} \text{h} < \text{risto} > \text{S}$ , облечен во бела далматика, обрабена со златна лента и скапоцени камења. Неговите царски и првосвештенички инсингии се состојат од затворена круна камелавкион и појас во вид на лорос, како и омофор префрлен преку рамената. На кодексот кој го држи во рацете испишан е цитат од Евангелието по Матеј (25:34):  $\text{p}(\text{ri})\text{lid}(\text{e})/\text{te} \text{blagos} < \text{l} > \text{oven} \text{J} \text{wca} \text{moego} \text{i} \text{nasled} \text{Nite} \text{Ngotovanoe}$ . Од неговата десна страна стои Богородица,  $\text{M} < \text{HTE} > \text{P} < \text{A} \text{TOY} > \text{Θ} < \text{E} > (\text{OY})$ , чијашто претстава, иако го задржала препознатливиот пурпурен мафорион, на главата има отворена круна под која носи бела марама. На свитокот во нејзината лева рака е испишана застапничка молитва:  $(\text{pri})\text{imi} \text{sMnN} \text{moe} \text{molenle} \text{mater} \text{sfoe} \text{mati} \text{moe} \text{[to} \text{prosi} \text{] wt} \text{mene}$ . Од левата страна на Христос стои Јован Крстител,  $\text{S} < \text{ve} > \text{tq} \text{lw} < \text{van} > (\text{pr})\text{edite}; \text{q}$ , облечен во хитон и химатион, со левата рака во молитвен став, а во десната држи свиток врз кој е испишано,  $\text{g} < \text{ospodi} > \text{priml} (\text{mo})\text{lenle} \text{krs}(\text{ti})\text{telN} \text{sfoe} \text{[tedre} \text{[to} \text{prosi} \text{]l} \text{vezmi} \text{sfoe} \text{da} \text{e} (\text{pr})\text{ospl} (\text{sic}!).$

Деисисот, сфатен како триморфон (Тρίμορφον), е композициско решение кое потекнува уште од предиконоборечкиот период, врз кое подоцна биле накалемени низа иконографски елементи.<sup>589</sup> Повеќезначноста на композицијата довела до различни толкувања,<sup>590</sup> но како најзначајна идејна порака се истакнува нејзината сотериолошка димензија.<sup>591</sup> Токму застапничката порака на Деисисот го условила неговото корелирање со претставите на Страшниот суд, не само како евокација на Божјиот суд, туку и при нивното просторно позиционирање.<sup>592</sup> На фасадите и во припратите на

<sup>589</sup> Именувањето на претставата на Христос, Богородица и Јован Крстител со терминот Деисис (грч. Δέσις - молитва), иако е широко прифатено во науката, често е проблематизирано. За примерите на композицијата кои се означени како Деисис, в. Christopher Walter, "Two Notes on the Deësis," *REB* 26 (1968): 311-336.; Christopher Walter, "Further Notes on the Deësis," *REB* 30 (1970): 161-187.; Терминот Деисис за именување на претставите на застапништво го проблематизира Anthony Cutler, "Under the Sign of Deesis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature," *DOP* 41 (1987): 146-150.; За влијанието на 44 псалм иконографијата на Деисисот, види Цветан Грозданов, "Христос Цар, Богородица Царица, Небеските сили и светите војни во живописот од 14 и 15 век во Трескавец," *Културно наследство* 12-13 (1988): 5-19, 6-7.

<sup>590</sup> За различните толкувања на идејната порака на Деисисот кои се јавиле во науката, в. Cutler, "Under the Sign," 146, со литература.

<sup>591</sup> Носители на застапничката порака не Деисисот се претставите на Богородица и св. Јован Крстител, кои се посредници помеѓу Христос и човечкиот род. За застапничката улога на Богородица и Јован Крстител со примери на нивните претстави во византиската уметност, в. Sirarpie der Nersessian, "Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection," *DOP* 14 (1960): 71-86.

<sup>592</sup> За најстарите претстави на Деисисот и неговото место во вообличувањето на иконографијата на Страшниот суд, кај: В. В. Brenk, *Tradition und Neuerung*, 95-97.

поствизантиските споменици Деисисот често се појавува во првата зона на ѕидните платна, непосредно до влезот во храмот, додека повисоките зони се резервирани за претставата на Страшниот суд.<sup>593</sup>

Претставата на Царскиот деисис во тремот на зрзевскиот католикон се вбројува меѓу бројните примери на илустрирање на оваа тема во поствизантиската уметност на територијата на Охридската архиепископија.<sup>594</sup> Како специфично решение ја бележиме претставата од Св. Петка во Брајчино (1486-1493), каде Царскиот деисис бил насликан во највисоката зона на Страшниот суд,<sup>595</sup> како и претставата на струшката икона со сублимиран приказ на Страшниот суд (крај на 15 и почеток на 16 век).<sup>596</sup> Во првата зона, под илустрацијата на Страшниот суд, Деисисот со Христос цар и голем архијереј бил прикажан во Св. Спас во Кучевиште (крај на 16 век),<sup>597</sup> како и на фасадата на католиконот на Сливничкиот манастир (1645), каде бил изведен како прслика врз пеколниот дел од Страшниот суд, со што се добило решение блиско на зрзевското.<sup>598</sup>

Вклучувањето на Деисис во рамките на зрзевската претстава на Страшниот суд и претставувањето на Христос како цар е непосредно поврзано со библискиот текст во

---

<sup>593</sup> За претставувањето на Деисисот во првата зона на поствизантиските споменици на Балканот, како и неговото програмско синхронизирање со претставите на Страшниот суд, в. Серафимова, *Кучевишки манастир*, 209-210, заб. 18-21 со литература.

<sup>594</sup> Комплетен преглед на ликовните претстави на Христос цар и архијереј од средновековниот и поствизантискиот период, на територијата на Р. Македонија кај: Грозданов, *Студии за охридскиот живопис*, 132-147, 147. За илустрациите на темата од костурскиот регион, види Σίσσιου, „Н Καλλιτεχνική“, 210-222.

<sup>595</sup> Страшниот суд во Брајчино претставува специфично иконографско решение, кое се одликува со редуција на најзначајните елементи. Со редуцирањето на мотивите кои го претставуваат Второто Христово доаѓање, Апостолскиот трибунал, Приготвениот престол, Мерењето на душите и Општиот воскрес, композицијата била сведена само на Царскиот деисис, Рајот и Пеколот. За брајчинската претстава на Страшниот суд, види Поповска-Коробар, „Зидно сликарство,“ 553-554.; Анализа на богословските учења и иконографските модели кои влијаеле на вклучувањето на Царскиот деисис во брајчинската претстава, види Василески, „Поствизантиските претстави,“ 147-148.

<sup>596</sup> Во брајчинската илустрација, како и на иконата од Струга Христос е прикажан само со царски инсигнии. За иконата со Страшниот суд, види Викторија Поповска-Коробар, „Охридско-струшки иконописни траги од втората половина на XV век,“ *Патримониум МК*. 7-8 (2010), 300-302.

<sup>597</sup> Царскиот деисис е насликан во првата зона, непосредно под илустрацијата на Страшниот суд, види *Црквата воведение на пресвета Богородица Кучевиште: Цртежи на фрески*, (Скопје: НУ Конзерваторски центар – Скопје, 2008), 29.

<sup>598</sup> Во претставата на Деисисот од западната фасада на сливничкиот католикон Христос е сигниран како Цар над царевите и Велик архијереј. Дека првобитно бил вклучен и приказот на пеколните маки во овој дел од композицијата, сведочат сочуваните фрагменти од ангелите кои ги прогонувале грешниците во Адот. Прекривањето на пеколниот дел од сливничкиот Страшен суд (насликан во 1612/13 г.) со новиот слој на сликарство следело по само неколку децении (1644/45 г.). Причината за ваквото решение може да се бара во оштетувањата на овој дел од фасадното сликарство, но изборот за претставувањето на Царскиот деисис на ова место, несомнено се должел на идејната поврзаност на двете теми. За тематските и иконографските особености на западната фасада на сливничката црква, види Поповска-Коробар, „Сликарството,“ 143-168.; Викторија Поповска-Коробар, „Кон атрибуцијата на живописот во црквата на Сливничкиот манастир,“ *ЗСУММ* 2 (1996): 213-252, 232-233.

Христовите раце. Библискиот цитат кој е испишан врз кодексот на Христос ја претставува најзначајната идејна предлошка за илустрирањето на Страшниот суд: „Тогаш Царот ќе им каже на оние што му се од десната страна: Елате благословени од Мојот Отец; наследете го царството, приготвено за вас од почетокот на светот“ (Мат. 25:34). На овој начин дополнително е образложена сотериолошката доктрина која предвидува дека на судниот ден, сите праведници ќе се обединат со Бог во неговото царство. Избегнувањето на експлицитноста во пренесувањето на дидактичките пораки на Страшниот суд може да се протолкува како резултат на желбите и продлабочените познавања на есхатологијата од зрзевските монаси кои одлучиле да се прикаже една поинаква, позитивна перспектива/перцепција на христијанската есхатологија.

#### *б. Сликаството од 1635/6 година*

Најголемиот дел од површината на западната фасада, северно и јужно од претставата на Страшниот суд, ја заземаат циклусите кои ги прикажуваат најзначајните случувања од детството на Богородица и од животот и чудата на св. Никола, додека на северниот ѕид биле претставени сцените од циклусот на Дела на христијанското милосрдие, кои претрпеле поголеми оштетувања. Во најниската сликарска зона се сместени индивидуални претстави на светители кои припаѓаат на различни светителски редови. Во рамките на овој сликарски зафат биле изведени двете фрескоикони, едната со претставата на Христос, а другата на Богородица, сместени во лунетите над влезовите во јужниот и во северниот компартимент.

Допојасната претстава на Христос,  $\text{I}^{\text{su}}\text{s h}^{\text{risto}}\text{s}$ , кој што припаѓа на иконографскиот тип Пантократор, е сместена во засведената ниша над влезот во јужниот компартимент (IVc.9). Десна рака на Христос е подигната пред градите во гест на благослов, а во левата држи затворено евангелие со корица опточена со бисери и скапоцени камења. Христос е облечен во пурпурен хитон, со златен клавус кој се спушта преку десното рамо, преку кој носи сив химатион.

Во нишата над влезот во северната црква сместена е допојасната претстава на Богородица,  $\text{M}\text{H}\langle\text{T}\text{E}\rangle\text{P}\langle\text{A TOY}\rangle\ \Theta\langle\text{E}\rangle\langle\text{OY}\rangle$ , која во рацете го држи малиот Христос  $[\text{I}\text{EOY}\Sigma]\ \text{X}\langle\text{P}\text{I}\text{CTO}\rangle\Sigma$ , врз основа на иконографските особености се сврстува во типот Одигитрија, а според положбата на Христос, кого го држи со левата рака припаѓа на варијантата Аристерократуса (Αριστεροκρατούσα) (IVc.10). Според стандардните решенија, Богородица е облечена во темноцрвен мафорион под кој се гледа грчка капа,



а со десната рака укажува на Христос облечен во бел хитон и химатион со окераста боја. Богомладенецот со десната рака благословува, а во левата држи затворен свиток.

Зрзевската илустрација на циклусот Детството на Богородица се одликува со значителна рестриктивност на сцените и не воедначеност во наративноста на поединечните композиции. Фабулата за чудесното зачнување и најзначајните настани во првите години од животот на Богородица се предадени преку пет сцени, коишто се распоредени во две неправилно оформени зони, при што најголем простор е отстапен за илустрацијата на Воведението во храм.

Првите две случувањата кои се илустрирани во зрзевскиот циклус се сместени десно од нишата над влезот во јужниот компартимент, при што во истата рамка се насликани Одбивањето на даровите и Молитвата на Ана (IVc.11). Следејќи го наративот на апокрифниот текст, зрзевскиот циклус започнува со илустрацијата на Одбивањето на даровите, *izebnanje dari (sic!)*.<sup>599</sup> Стариот свештеник стои во светилиштето, прикажано во вид на полукружна екседра, додека градбата надвишена со балдахин во заднината го претставува Ерусалимскиот храм во кој се случува дејствието. Покрај тоа што Протоевангелието по Јаков го именува свештеникот кој ги одбил даровите како Рувим (1:2),<sup>600</sup> со испишувањето на името Захарија, *zahar(ri)a*, во зрзевската претстава неговиот идентитет е погрешно определен. Додека претставата на свештеникот како старец со долга седа брада и фригиска капа е во сооднос со постарите традиции за илустрирањето на оваа композиција, плаштот декориран со крстови, налик на полистраврион, во кој е облечен претставува иконографски куриозитет.<sup>601</sup> Одбивањето на жртвените дарови на Јоаким и Ана е симболизирано преку неговите подигнати раце, а унижените сопружници се прикажани пред него, како го напуштаат храмот, со натажени лица обсрнувајќи се кон свештеникот. Родителите на Богородица се

---

<sup>599</sup> Митревски, *Фрескоживописот*, 256, ја определува сцената како Принесување и одбивање на даровите.

<sup>600</sup> Наводот на цитатите од Протоевангелието на Јаков е направен според верзијата на грчкиот текст кој ја приложува: Constantinus Tischendorf (ed.), *Evangelia Apocrypha* (Lipsiae: Avenarius et Mendelssohn, 1853), 1-49.

<sup>601</sup> Првосвештеникот во рамките на оваа сцена најчесто се прикажува во богато декорирана облека, понекогаш украсена со симболи од т.н. куфско писмо, сп. Бабић, *Краљева црква*, црт. V.; Цветан Грозданов, *Црквата Богородица Перивлента (Свети Климент) во Охрид* (Скопје: МАНУ & Матица Македонска, 2018), 113.; Ваквата облека е вообичаен иконографски елемент за претставите на еврејските првосвештеници во византиската уметност, види Драган Војводић, “О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века,” *ЗРВИ* 37 (1998): 126-131.

прикажани со жртвените дарови во рацете, Јоаким носи јагне, а Ана две грлици.<sup>602</sup> Зрзевската композиција го илустрира кажувањето од првата глава на Протоевангелието по Јаков (1:1-4), во која се говори за неприфаќањето на жртвата на Јоаким поради неговата бездетност и за неговото унижување при излегувањето од храмот. Во примерите од времето на Палеолозите овие случувања вообичаено биле прикажувани како две засебни сцени, од кои во едната е илустрирано одбивањето на принесените дарови, а другата ги прикажува Јоаким и Ана како заминуваат од храмот.<sup>603</sup> Стандардната поствизантиска иконографска схема ги обединува двете случувања, при што сцената е симетрично структурирана. Во ваквите решенија од едната страна на првосвештеникот прикажани се сопругниците како ја нудат жртвата, а од другата навредени заминуваат од храмот.<sup>604</sup> Со исклучувањето на претставата на принесувањето даровите, иконографската схема на зрзевската композиција е збиена, решение кое порано било применето и во илустрацијата на циклусот на Богородица во нартексот на Топличкиот манастир.<sup>605</sup>

Сцената којашто следи, Молитвата/Благовештението на Ана, Η (ΠΡ)ΟΣΕΦΧΗ ΤΗΣ ΑΝΑΣ, визуелно се надоврзува на претходната илустрација од циклусот.<sup>606</sup> Ожалостената Ана, забрадена со бел вел, стои пред шадрванот, врамен со високите сидини на нејзината градина, и се моли со подадени раце. Метафизичката димензија на настанот е сугерирана преку сегментот од небо од кој излегуваат зраци од божествена светлина, а којшто го претставува Божественото откровение за Ана да очекува пород. Претставите на Благовештението на Ана во најголема мера следат единствен стандарден модел, со помали отстапки во применетите решенија. Како специфика на зрзевската илустрација ја истакнуваме претставата на сегмент од небо, бидејќи

---

<sup>602</sup> Поради неодреденоста на текстуалниот извор, во рацете на Јоаким и Ана се прикажувани различни животни и/или предмети кои биле принесени за жртва, сп. Бабић, *Краљева црква*, 170.

<sup>603</sup> Базични наслови за проучувањето на тематско-иконаграфските особености на циклусот за животот на Богородица се трудовите на: Jacqueline Lafontaine-Dosogne, "Iconography of the cycle of the Life of the Virgin," in: *The Kariye Djami*, Vol. 4, edited by P. A. Underwood (Princeton: Princeton University Press, 1975), 161-194.; Jacqueline Lafontaine-Dosogne, "Les Cycle de la Vierge dans l'église de la Dečani," in: *Дечани и византијска уметност средином 14 века: меѓународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечана*, edited by В. Ј. Ђурић (Београд: САНУ, 1989), 307-317.; За примерите од Перивлепта, Старо Нагоричино и Кралската црква во Студеница, сп. Миљковиќ-Пепек, *Делото*, сл. 34, сл. 35.; Грозданов, *Богородица Перивлепта*, црт.1.; Бабић, *Краљева црква*, 170.

<sup>604</sup> Идентично решение е применето и во претставите од трпезаријата на Голема Лавра на Света Гора, како и во јанинските манастири Филантропинон и Дилиу, сп. Millet, *Monuments*, 140.2.; *Monuments of the Island*, 47, fig. 48, 254, fig. 422.

<sup>605</sup> Никола Митревски, *Споменици на фрескоживописот*, 101-102.

<sup>606</sup> Митревски, *Фрескоживописот*, 258.

најчесто е прикажувана како радосната вест ѝ ја соопштува ангел.<sup>607</sup> Уште една варијабилна во решението на оваа композиција е претставата на фонтаната, чиј изглед бил инспириран од конструкциите на фонтаните во реалното опкружување на сликарите.<sup>608</sup> Благовештението на Јоаким, коешто речиси задолжително било прикажувано крај Благовештението на Ана, во зрзевскиот циклус отсуствува.

За претставата на Раѓањето на Богородица, *ἡ τοῦ δεῦτερον β<ογοροδι>σε*, отстапен е значителен дел од просторот на повисоката сликарска зона (IVc.12).<sup>609</sup> Како и поголемиот дел од поствизантските примери, зрзевската претстава во најголема мера ја следи композициската схема воспоставена во доцновизантската уметност. Мајката на Богородица е прикажана како седи врз својата постела, до која е поставена колевката со малата Марија. Крај новороденчето седи млада дадилка, штитејќи го со прачка на кој е врзана крпа, што претставува пофреквентна варијанта од нејзиното прикажување со предиво во рацете, решение кое го среќаваме кај дел од постарите и современите примери.<sup>610</sup> Родилката ја прикрепува слугинка која стои зад нејзината постела, а трите гостинки кои пристапуваат кон неа ѝ носат понада во длабоки садови, ликовен мотив чиешто потекло е пронајдено во византскиот дворски церемонијал.<sup>611</sup> Јадровитата структура на зрзевската композиција не оставила простор за вклучувањето на претставата на Јоаким, ниту пак за епизодата со капењето на новороденчето, коишто вообичаено биле прикажувани во постарите претстави на сцената.<sup>612</sup>

---

<sup>607</sup> Ангелот кој ѝ ја носи радосната вест на Ана е редовно прикажуван во оваа сцена уште од палеологовско време, сп. Миљковиќ-Пепек, *Делото*, сл. 35.; Грозданов, *Богородица Перивлепта*, цртеж 1.; Бабић, *Краљева црква*, 172.; Millet, *Monuments*, 140.1.; *Monuments of the Island*, 47, фиг. 49.; Митревски, *Споменици*, 102.; Митревски, *Студии за фрескоживописот*, 117.

<sup>608</sup> Во постарите примери фонтаната пред која стои Ана била прикажувана со правоаголни сидани корита и изливник во форма на лавовска глава, сп. Бабић, *Краљева црква*, 171.; На овој начин е прикажана и фонтаната во композицијата од нартексот на Топличкиот манастир, сп. Митревски, *Студии за фрескоживописот*, 117.; Зрзевската претстава е блиска со претставите на овој архитектонски елемент од илустрациите во трпезаријата на светогорската Лавра и во јанинските манастири, види Millet, *Monuments*, 140.1.; *Monuments of the Island*, 41, фиг. 49, 254, фиг. 422.

<sup>609</sup> Опис и аналогии на сцената приложува: Митревски, *Фрескоживописот*, 259-260.

<sup>610</sup> Ваквото решение е применето во византските примери од Перивлепта во Охрид, Градац и Митрополијата во Мистра, а во поствизантските претстави ваквото решени го бележиме во трпезаријата на Лавра и во католикот на манастирот Филантропинон, види Миљковиќ-Пепек, *Делото*, сл. 36.; Грозданов, *Богородица Перивлепта*, 114-117, црт. 1, црт. 2, црт. 3.; Millet, *Monuments*, fig. 140.1.; *Monuments of the Island*, 48, fig. 50.

<sup>611</sup> Бабић, *Краљева црква*, 170-171.

<sup>612</sup> Од постарите примери слично решение бележиме во претставата на Раѓањето на Богородица од Перивлепта, каде што е ист и бројот на учесниците во сцената, сп. Грозданов, *Богородица Перивлепта*, цртеж. 1.; Сведената иконографска схема ја бележиме и во дел од подоцнежните примери, како во Топлички манастир и во црквата Св. Богородица во кварталот Анаргири во Костур, види Митревски, *Студии за живописот*, 118.; Παῖσιδου, *Οι τοιχογραφίες*, πιν. 64 α.

Зрзевскиот сликар се одлучил да ги изостави претставите на Милувањето и Првите чекори на малата Марија и наративот го продолжил со претставата на Благословот на тројцата јереи, *poisse jakim (sic!)*, сместена над засведената ниша со претставата на Христос (IVc.13).<sup>613</sup> Претставите на благословот кој го добила Богородица од тројцата јереи на гозбата за нејзиниот прв роденден, настан кој го опишува Протоевангелието (6: 2-3), најчесто се вообличени според стандардите за ликовно прикажување на овој настан, кои биле востановени уште во 11 век.<sup>614</sup> Во зрзевската композиција се прикажани само двајца свештеници кои стојат позади правоаголна маса, што претставува сериозна отстапка од востановеното решение, а од лева страна им пристапува Јоаким со малата Богородица во рацете.<sup>615</sup> Свештениците носат фригиски капи на главите, а нивното прикажување со плаштови украсени со крстови според достапниот компаративен материјал не го среќаваме во примерите од византискиот и поствизантискиот период. За разлика од литургиски подтекст од примерите преку прикажувањето на путир со вино и дискосот со леб на масата пред јереите (референца на евхаристиските дарови), зрзевската композиција со изоставувањето на овие елементи нема богослужбена димензија.<sup>616</sup>

Воведението на Богородица во храмот, *vavede(ni)e bog%o&rodice*, е позиционирано во најјужниот дел на фасадата, и ја претставува последната сцена од циклусот посветен на детството на Богородица (сл. IVc.14).<sup>617</sup> Воведението во храмот, како еден од најзначајните настани во детството на Богородица, заедно со случувањето со ангелот кој ѝ носел храна на Марија додека била во храмот, опишано е во седмата и осмата глава од Протоевангелието на Јаков (7:1-8:1). Во манастирот Зрзе прикажана е малата Марија како пристапува кон првосвештеникот Захарија, чијашто фигура е речиси целосно уништена, со исклучок на помали фрагменти од сината туника и фрагменти од олтарот со полукружна форма во којшто стоел. Богородица ја следат седум девојки со запалени свеќи во рацете, а на крајот од поворката стојат Јоаким и Ана, свртени еден кон друг во разговор. Заднината на сцената е затворена со високи архитектонски

<sup>613</sup> Митревски, *Фрескоживописот*, 260-261.

<sup>614</sup> Додека во постарите примери биле прикажувани повеќе од гостите на гозбата која ја приредил Јоаким за роденденот на својата ќерка, веќе во претставата од Дафни сцената е сведена на тројцата јереи кои седат позади масата и Јоаким кој им ја принесува малата Марија, види Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Vol. 1 (Bruxelles: Palais des Academies, 1964), 167, fig. 66.

<sup>615</sup> Митревски, *Фрескоживописот*, 260-261, во рамките на анализата на зрзевската претстава на Благословувањето од тројцата јереи не нотира дека се прикажани само двајца свештеници.

<sup>616</sup> Бабић, *Краљева црква*, 174.

<sup>617</sup> Митревски, *Фрескоживописот*, 261-263.

кулиси, меѓу кои се издвојуваат градба со базиликален изглед и уште една, надвишена со балдахин. Меѓу градбите во позадината е прикажана и епизодата која го прикажува ангелот како ѝ подава храна на Марија. Зрзевската композиција ги содржи сите иконографски елементи кои ги наложуваат стандардите за прикажувањето на оваа сцена, во којашто како разлика во композирањето се истакнува распоредот на фигурите<sup>618</sup> Решението кое е применето во зрзевскиот пример, каде што Јоаким и Ана стојат на крајот од поворката, за прв пат се јавува во илустрацијата на Воведението од охридската Перивлепта, а станува доминантно во претставите од 17 век на територијата на Охридската архиепископија.<sup>619</sup>

Примарна текстуална предлошка за визуелизирањето на детството и животот на Богородица било Протоевангелието на Јаков, еден од најпопуларните новозаветни апокрифи, кој бил создаден во 2 век, а египетската редакција во која е сочуван датира од 4 век.<sup>620</sup> Авторството на текстот црковната традиција му го припишува на св. Јаков брат Божји, но научните истражувања укажуваат дека во неговото создавање учествувале повеќе автори. Најстарите сочувани словенски преписи датираат од 13 век, а првобитниот превод веројатно настанал на преминот од 9 во 10 век.<sup>621</sup> При ликовното вообличување на доцновизантиските претстави на циклусот посветен на Детството и животот на Богородица нотирана е доследноста на пишаните извори,<sup>622</sup> што не важи во целост и за зрзевскиот пример. За разлика од наративните циклуси на Детството и младоста на Богородица кои се илустрирани во спомениците од времето на Палеолозите, меѓу кои се истакнува примерот од охридската Перивлепта со 16 сцени,

---

<sup>618</sup> Како иконографска варијабилност во науката се истакнува позицијата на Јоаким и Ана, кои може да бидат прикажани на крајот од поворката, во постарите примери тие стојат пред првосвештеникот заедно со Марија, а забележано е и двојно прикажување на Богородица во композицијата. За примерите на трите типа на композицијата, со литература, види Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 106-107.

<sup>619</sup> Покрај во Зрзе, идентично решение среќаваме и во костурските цркви Богородица во кварталот Анаргири и Богородица во кварталот Музевики, додека во црквата Св. Никола на Томану родителите на Богородица ја предводат групата, решение кое се среќава и во јанинските манастири Филантропинон и Дилиу, види Παϊσιδου, *Οι τοιχογραφίες*, 123-124, 127-129, πιν. 62γ, πιν. 63β, 64α.; *Monuments of the Island*, 48, fig. 51, 260, fig. 451.

<sup>620</sup> Критичко издание на најстариот ракопис на грчки јазик од Протоевангелието, т.н. Папирус Бодмер 5 од 4 век, објавил: Émile De Strycker, *La forme la plus ancienne du Protévangile de Jacques* (Bruxelles: Société des Bollandistes, 1961).

<sup>621</sup> Aurelio de Santos Otero, *Die handschriftliche berlieferung der altslavischen Apokryphen*, Vol. II (Berlin & New York: Walter de Gruyter, 1981), 1-32.; Како еден од најстарите сочувани преводи на црковнословенски јазик на Протоевангелието на Јаков се смета текстот од Зборникот бр. 3, од Архиепископската библиотека во црквата Св. Климент (Богородица Перивлепта) во Охрид, публикуван од Пётр А. Лавров, "Охридскиот список првоевангелија Иакова," *Известия ОРЯС* 6/1 (1901): 9-36.; Апокрифот бил вклучен и во Слепченскиот зборник, ракопис кој потекнува од 14 век, а веројатно бил создаден во скрипториумот на манастирот Св. Јован Претеча во Демир Хисар, сп. Грозданов, *Богородица Перивлепта*, 106-107, со литература.

<sup>622</sup> Грозданов, *Богородица Перивлепта*, 107.

поствизантиските илустрации на оваа тема се значително редуцирани.<sup>623</sup> Покрај зрзевската, сочувани се уште две поствизантиски илустрации на овој циклус од територијата на Р Македонија: во припратата на Топличкиот манастир и во ѓакониконот на црквата Св. Ѓорѓи во Младо Нагоричино.<sup>624</sup> Илустрацијата на циклусот од припратата на католиконот на Топличкиот манастир е понаративен и иконографски поконзистентен од зрзевскиот, додека во Младо Наогричане е направен речиси идентичен избор на сцени како во Зрзе. За разлика од заокруженоста на постарите примери, во ѕидното сликарство на неколку костурски споменици од 17 век кои се определени како дела на мајсторите од линотопскиот сликарски круг, присутна е изразена селективност во претставувањето на сцените, при што изборот се сведува на прикажување на Раѓањето и Воведението во храм.<sup>625</sup> Ваквиот избор, несомнено, се должи на популарноста на овие настани, кои заедно со Успението на Богородица се вбројуваат меѓу најзначајните празници во црковниот календар.<sup>626</sup> Според применетите решенија во зрзевската претстава на Детството на Богородица евидентно е дека авторот не ги познавал текстуалните предлошки за илустрирањето на композициите, а неговите знаења за иконографските решенија биле формални. Поголема сигурност во иконографското структурирање на сцените е манифестирана во претставите на Раѓањето и Воведението, што нè наведува на заклучокот дека поседувал искуство само за прикажувањето на овие сцени.

Зрзевската илустрација на животот на св. Никола го зазема најголемиот дел од фасадниот простор на јужниот компартимент на католиконот. Сцените кои ги прикажуваат најзначајните случки од животот и чудотворството на мирлискиот епископ, чудотворец и скоропомошник Никола се распоредени од линијата на кровот, па сè до најниската сликарска зона.<sup>627</sup> Од дванаесетте сцени кои го сочинуваат циклусот, по пет се посветени на животот на светителот и на чудесното ослободување

---

<sup>623</sup> Преглед на сцените кои го сочинуваат циклусот од Перивлепта, види Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 101-110.; Грозданов, *Богородица Перивлепта*, 108.

<sup>624</sup> За циклусот од Топлички манастир, види Митревски, *Студии за фрескоживописот*, 112-128.; Митревски, *Споменици на фрескоживописот*, 100-109.; Сцените кои се сочувани во ѓакониконот на црквата во Младо Нагоричино ги набројува Мирјана М. Машнић, “Ѕидно сликарство цркве Св. Ѓорѓа Победоносца у Младом Нагоричину,” *ЗЛУМС* 40 (2012): 22.

<sup>625</sup> Παῖσιδου, *Οι τοιχοράφεις*, 268.

<sup>626</sup> Раѓањето на Богородица според црковниот календар се слави на 8 септември, а Воведението во храм на 21 ноември, сп. Delehaue, *Synaxarium*, col. 25-30; col. 243-244.

<sup>627</sup> Сцените од циклусот ги идентификувала: Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 433.; Иконографска анализа на композициите направил: Митревски, „Циклусот на Свети Никола,” 175-184.

на тројцата стратилати,<sup>628</sup> додека од останатите две сцени едната припаѓа на т.н. поморски чуда – Спасувањето на Димитриј,<sup>629</sup> а другата го прикажува Рушењето на идолите во храмот на Артемида.<sup>630</sup>

Првите четири сцени, кои го илустрираат раѓањето на светителот и неговиот пат низ црковната хиерархија, се позиционирани во највисокиот сегмент на ѕидот, а нивната подреденост не го следи хронолошкиот тек на настаните. Композицијата со која започнува циклусот, Раѓањето на св. Никола, *ro/de&sfio %svetago niko&laN*, е поставена над нишата над влезот во северниот компартимент (IVc.15).<sup>631</sup> Зрзевската претстава во најголема мера се потпира на востановената иконографска схема, за чиј прототип науката ги посочува претставите на раѓањето од порано осмислените житијни циклуси, пред сè Раѓањето на Богородица.<sup>632</sup> Најзначајно место во композицијата зрзевскиот сликар 1 отстапил на фигурата на Нона – мајката на св. Никола, чија претстава е предимензионирана во споредба со останатите учесници во сцената.<sup>633</sup> Нејзиниот поглед е упатен кон новородениот син во рацете на слугинката која седи крај нозете на родилката. Прикажувањето на малиот Никола во бебешки повој претставува раритетно решение во поствизантиските претстави на Раѓањето, коишто ја преферираат епизодата со неговото капење.<sup>634</sup> И двете наведени решенија отстапуваат од првобитниот иконографски образец на сцената, кој ја подразбирал претставата на новороденчето

---

<sup>628</sup> Според Митревски чудото со стратилатите е прикажано преку сцените: Тројцата мажи во затвор; св. Никола му се јавува на сон на царот Константин; и св. Никола му се јавува на сон на епархот Евлавиј, сп. Митревски, „Циклусот,“ 180-184.; Митревски, *Фрескоживописот*, 266-267.

<sup>629</sup> Постарите истражувачи неодредено ја определуваат композицијата како „спасување на човек од разбранетото море“ или „спасување на брод од бура“, види Расолкоска-Николовска, „Манастирот Зрзе,“ 433.; Митревски, „Циклусот,“ 179, сл. 3.; Митревски, *Фрескоживописот*, 63, 265-266.

<sup>630</sup> Целовит преглед на текстуалните предлошки според кои се илустрирани сцените од животот на св. Никола направил: Gustav Anrich, *Hagios Nikolaos. Der Heilige Nikolaos in der Griechischen Kirche. Texte und untersuchungen* (Leipzig & Berlin: Druck und verlag von V. G. Teubner, 1913), passim.

<sup>631</sup> Опис на композицијата и анализа на претставата направил: Митревски, „Циклусот,“ 177-178.; Митревски, *Фрескоживописот*, 264-265.

<sup>632</sup> Gordana Babić, “Sur l’iconographie de la composition “Nativité de la Vierge” dans la peinture Byzantine,” *ЗРВИ* 7 (1961): 172-173.

<sup>633</sup> За името на мајката на светителот, сп. Nancy Patterson Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine art* (Torino: Bottega d’Erasmus, 1983), 67, no.1.

<sup>634</sup> Во претставите на Раѓањето на св. Никола во припратите на црквите на Топличкиот манастир (1534/5) и Шишевскиот манастир (1630), како и на иконите св. Никола со житие од првата четвртина на 17 век од Музејот на Македонија (инв. бр. 353) и од црквата Св. Ѓорѓи во Враништа (прва четвртина на 17 век), е претставено капењето на младенецот, при што вранишката икона тој е во кршталниот сад со рацете подигнати во орантен став, види Митревски, *Студии за фрескоживописот*, 97-98.; Анета Серафимова, “Свети Никола во Шишевскиот манастир: Кадрирање на живописот,” *Патримониум. МК*. 14 (2016): 185-202, 190, заб. 42.; Поповска-Коробар, *Икони*, 273.; Sašo Cvetkovski, “The Hagiographical Icon of st. Nicolas from the church in Vraništa, Struga Contry,” *Патримониум МК*. 7 (2014): 261-268, сл. 3.

самостојно исправено на нозе, што го претставува првото чудо на светителот.<sup>635</sup> Слугинките и посетителките кои ја опкружуваат родилката претставуваат уште еден вообичаен иконографски елемент, којшто се среќава во рамките на композицијата уште од крајот на 13 век.<sup>636</sup>

Визуелизацијата на животописот на мирискиот епископ продолжува лево од Раѓањето со приказите на неговото поаѓање на училиште и хиротонијата за ѓакон. Натписот со кој била означена претставата на Св. Никола поаѓа на училиште е сосема уништен, а сцената го прикажува малиот Никола облечен во сина туника и со таблица во рацете како влегува во училищата придружен од неговиот татко (IVc.16). Од спротивната страна на композицијата седи учителот-монах, облечен во расо и мандијата, а на главата има ќулавка. Пред дрвениот стол на учителот седат соучениците на светителот, а момчето кое седи во првиот план во раката држело подигната таблица за пишување, чија претстава е речиси целосно избледена. Во зрзевската претстава карактеристично е илустрирањето на таткото кој го води светителот на школо, бидејќи во најголемиот дел од примерите тој е прикажуван во придружба на мајка си или со двајцата родители.<sup>637</sup> Уште една иконографска варијабилна во рамките на сцената е претставувањето на учителот. Како доминантно го бележиме неговото прикажување во монашка схима, додека поретко е претставуван како свештеник или лаик.<sup>638</sup>

---

<sup>635</sup> Прикажувањето на малиот Никола како стои, често со рацете подигнати во орантен став, се заснова на хагиографските текстови коишто соопштуваат дека првото чудо светителот го направил само неколку часа по раѓањето, кога застанал на нозе. Текстот на житието особено влијание имал врз византиските претстави на оваа композиција, каде што задолжително бил прикажуван во стоечки став, види Ševčenko, *The Life*, 67, no. 3.

<sup>636</sup> Вклучувањето на бројните фигури во рамките на оваа композиција претставува резултат на тенденцијата за масовност на композициите, која е карактеристична за уметноста од времето на Палеолозите, види Ševčenko, *The Life*, 68-69.

<sup>637</sup> Византиските примери со прикажување на светителот во придружба на еден од двајцата родители ги наведува: Митревски, *Фрескоживописот*, 265, заб. 904, заб. 906.; Во претставите од поствизантиската уметност прикажувано е како го носи мајката на училиште, како на иконата од манастирот Св. Јован Богослов на Патмос, како и на иконата од Музеј на Македонија, сп. Maria Vasilaki, "San Nicola nella pittura di icone postbizantina," in *San Nicola - splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, edited by M. Vacci (Milano: Skira editore, 2006), 71-76, fig. 4.; Серафимова, „Свети Никола,“ 191, сл. 2.; Поповска-Коробар, *Икони*, 273, кат. бр. 83.; Исто така, прикажувани се и двајцата родители како го носат на школо, какви што се примерите од Враништа и од црквата во Св. Никола во Подврх (1616/7), види Svetkovski, "The Hagiographical," сл. 3.; Сања Пајић, "Циклус светог Николе у Подврху: Програмске и иконографске особености," in *Бурђеви ступови и Будимљанска епархија*, edited by М. Радујко (Београд: Филозофски факултет - Институт за историју уметности; Беране: Полимски музеј, 2011), 615-629, сл.1.

<sup>638</sup> Најголемиот дел од сочуваниите примери го содржат ваквото решение, но во Шишевскиот манастир учителот е прикажан како јереј со тонзура, додека примерите на неговото претставување како лаик се значително поретки, сп. Серафимова, "Свети Никола," 191.



Ракоположувањето на св. Никола за ѓакон, *postavlje s<ve>(ti) (ni)kola na dl(ak)onq*, во согласност со црковната практика за изведувањето на овој чин е прикажано како се одвива во олтарскиот простор. Светилишниот простор на црквата е назначен преку чесната трпеза, врз која е поставен отворен кодекс од чии страници чита младиот Никола (IVc.17).<sup>639</sup> Тој носи ѓаконски стихар украсен со флорални орнаменти и има син орач префрлен преку рамената. Двајца белобради архијереи облечени во литургиска одежда над светителот држат лачно издигната широка лента, врз која трипати е испишан зборот *dostoino*. Иконографската схема применета во зрзевската илустрација на Ракоположувањето за ѓакон нема директни паралели, а како најблиско решение на зрзевското ја издвојуваме композицијата од иконата со сцени од животот на св. Никола, која е дел од колекцијата на Музејот на Македонија, каде хиротонијата ја врши само еден архијереј кој сам држи отворен свиток над главата на светителот.<sup>640</sup> Покрај прикажувањето на свитокот над светителот, како раритетна особина на зрзевската претстава се истакнува и бројноста на групата од црковни лица, во која покрај двајцата архијереи вклучени се и двајца голобради ѓакони во задниот план.<sup>641</sup>

Додека најголемиот дел од претставите на животот на св. Никола ги прикажуваат сите етапи од неговото напредување во црковната хиерархија, во зрзевскиот циклус е направена синкопа со отсуството на Ракоположувањето на св. Никола за јереј. Визуелното образложување на животот на мирилискиот чудотворец продолжува од левата страна на засведената ниша со претставата на Ракоположувањето на св. Никола за епископ (IVc.18).<sup>642</sup> За разлика од свечениот тон кој го има илустрацијата на Поставувањето за ѓакон, претставата на хиротонијата за епископ има поедноставно решение. Обредот го води само еден архијереј, облечен во розов фелон и син омофор, кој во левата рака има евангелие, а со десната го благословува новопоставениот епископ. Натписот со кој била означена оваа сцена е

<sup>639</sup> Чесната трпеза почесто е прикажувана во претставите на хиротонијата од 13 и 14 век, и во ѕидното сликарство и во иконописот, додека во подоцнежниот период се чинат побројни претставите во кој е изоставен овој елемент, сп. Драган Војводиќ, *Ариље*, 139-140.; *Αγγελική Στρατή*, “Εικόνα του αγίου Νικολάου με σκηνές του βίου του από την Καστοριά,” in *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Α. Βοκοτόπουλο*, edited by Β. Κασαρός and Α. Τοῦρτα (Αθήνα - Έκδοσεις Καπόν, 2015). 585-592, 587.

<sup>640</sup> Поповска-Коробар, *Икони*, кат.бр. 83.; Во иконографската анализа на оваа композиција Митревски наведува дека слично решение е применето во црквата Св. Никола во Вица, Митревски, *Фрескоживописот*, 265.; Сепак, на фотографијата на која се повикува авторот, покрај тоа што недостасува платното кое го држат двајцата јереи, туку и не се работи за хиротонијата на светителот во ѓакон, туку во епископ, Τοῦρτα, *Άγιοι νάοι*, πιν. 15, πιν. 71β.

<sup>641</sup> Од примерите на територијата на Р Македонија ваквото решение го следиме на претставата од вранишката икона, види *Cvetkovski*, “The Hagiographical,” сл.3.

<sup>642</sup> Расолкоска-Николовска, „Манастирот,“ 433, ја идентификувала оваа сцена како ракоположување на св. Никола за јереј.

уништен, поради што единствен аргумент за идентификацијата како илустрација на хиротонијата за епископ е синиот омофор кој го носи св. Никола, а во заднината е прикажан ѓакон облечен во зелен стихар. Прикажувањето на само еден архијереј не соодветствува со црковниот обред, во кој е пропишано учеството на поголем број на архијереи, свештеници и ѓакони.<sup>643</sup> Сепак, во дел од примерите од византискиот и поствизантискиот период е искористена „збиена“ композициска схема при илустрирањето на овој чин.<sup>644</sup>

Во северниот агол на највисоката зона прикажана е композицијата Св. Никола му се јавува на сон на царот Константин, којашто тематски припаѓа на Чудото со тројцата војводи (*Praxis de stratelates*), образложено со уште четири сцени позиционирани од јужната страна на патронската ниша. Јавувањето на царот Константин е предадено преку претставата на св. Никола кој пристапува кон постелата на која спие Константин, чие царско достоинство е назначено со круната на неговата глава (IVc.19). Претставата на чудесното јавување на царот Константин во зрзевскиот католикон е обликувана според конзистентните иконографски начела за прикажувањето на чудото, кои се проследуваат уште од најстарите сочувани примери.<sup>645</sup>

Следните две сцени, позиционирани во пониската зона од северната страна на лунетата над влезот, го прикажуваат Рушењето на идолиите од храмот на Артемида и Спасувањето на Димитриј од морето. Изборот за позиционирањето на двете чуда едно крај друго има литерарна основа во компилациските хагиографски текстови (*Vita compilata*), каде што по описот на чудесното соборување на паганските идоли следат описите на дел од поморските чуда на светителот.<sup>646</sup> Во Рушењето на идолиите од храмот на Артемида во тремот на зрзевската црква светителот е прикажан како се оддалечува од храмот, свртувајќи го погледот кон идолот кој се струполува од градбата (IVc.20). Паганското светилиште е претставено во вид на полукружна градба,

---

<sup>643</sup> За обредот за ракоположување на епископи, сп. Лазар Мирковиќ, *Првославна литургика. Други посебни део* (Београд: Свети архијерејски синод, 1965), 121.; Митревски го забележува несоодветствувањето на зрзевската претстава со црковниот чин, сп. Митревски, *Фрескоживописот*, 265.

<sup>644</sup> Ваквото решение го среќаваме уште во пораните примери, како што е композицијата во Ариље, каде што хиротонијата ја извршува само еден епископ, а како и во Зрзе, св. Никола е облечен во фелон и омофор во Марков Манастир, како и на иконата од Византискиот музеј во Костур сп. Војводиќ, *Зидно сликарство*, 140.; Стратј, “Εικόνα,” 587.; Од поствизантиските примери во Шишевскиот манастир исто така е прикажан само еден епископ, види Серафимова, „Свети Никола,” 192.

<sup>645</sup> Ševčenko, *The Life*, 115-119.

<sup>646</sup> За редакцијата на т.н. *Vita compilata*, види Anrich, *Hagios Nikolaos*, 211-233, за чудата со рушењето на идолиите и поморските спасувања, 227-228.

со влез фланкиран од два монолитни столба поставени врз базиси и со стилизирани капители. Во горниот дел, од десната страна на храмот, е прикажана машка фигура облечена во царска облека која го претставува срушениот идол. Во текот на повеќе вековното илустрирање на ова чудо може да се проследат повеќе неконзистентности во иконографските решенија. Додека во делата на критските мајстори од 16 и 17 век, идоите ги руши самиот светител или паѓаат пред неговата непоколеблива вера,<sup>647</sup> во постарите примери, како што е претставата од Бојана (1259), идолот на Артемида го рушат двајца мажи под благословот на св. Никола.<sup>648</sup> Полукружната форма и колонадата на паганскиот храм е речиси стандардно решение во примерите од 16 век, а идоите се прикажувани во вид на скулптури, како демони или реалистично предадени човечки фигури.<sup>649</sup> Зрзевската претстава на Рушењето на идоите е еден од ретките сочувани поствизантиски примери од територијата на Охридската архиепископија, а според применетите решенија се вклопува во широко прифатената поствизантиска иконографска матрица.<sup>650</sup>

Композицијата Св. Никола го спасува Димитриј од давење, %sveti nikola& Izbavi %dimi&tri lz more<sup>651</sup> со претставувањето на коработ од кој паднало момчето се вбројува меѓу примерите од традиционалната редакција, карактеристични за сидното сликарство (IVc.21).<sup>652</sup> Во зрзевската претстава среде разбрануваното море стои коработ, прикажан

<sup>647</sup> Ваквото прикажување на чудото го среќаваме кај претставите од иконите кои датираат во почетокот на 16 век, изработени од критските мајстори школувани во Венеција, како и во познатата икона на св. Никола, дело на Георги Клонцас, која датира од втората половина на 16 век, сп. Vasilaki, "San Nicola," fig.5, fig.6, fig.8.; Репродукции од иконата на Клонцас и од повеќе икони со претставата на житието на св. Никола, од збирката на Византискиот музеј во Атина, кои го содржат и ова чудо се приложени во трудот на: Νανώ Χατζηδάκης, "Εικόνα του αγίου Νικολάου με βιογραφικές σκηνές. Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλώντζα," *Δελτίον ΧΑΕ* 22 (2001): 393-416, еик. 1, еик. 3, еик. 5, еик. 6, еик. 9, еик. 13.; Исклучок од ваквото правило е претставата од црквата Св. Никола во Подврх, каде што светителот е прикажан како замавнува со стап кон идолот којшто е поставен на столб, сп. Пајић, "Циклус," сл. 4.

<sup>648</sup> За пораните примери на композицијата види, Ševčenko, *The Life*, 130-133.; За претставата од Бојана, сп. Krsto Mijatev, *Die Wandmalereien in Bojana* (Dresden & Sofia: Verlag der Kunst, 1961), fig. 25.

<sup>649</sup> *The Life*, 130-133.

<sup>650</sup> Ниту еден од циклусите кои го илустрираат житието на св. Никола, кои датираат во периодот од 16-17 век, на територијата на Р Македонија не ја содржи оваа композиција. Покрај зрзевската претстава, оваа сцена била вклучена меѓу претставите на чудата од две престолни икони од Костур, едната од црквата Св. Никола на монахињата Евпраксија (инв. бр. 430), а другата од Св. Никола во еноријата на Св. Тома (инв. бр. 207), кои датираат од 16 век, види Νίκος Ζίας, "Εικόνες του Βίου και της Κοιμήσεως του Αγ. Νικολάου," *Δελτίον ΧΑΕ* 5 (1969): 275-298, 286, 296.

<sup>651</sup> Постарите истражувачи сцената ја идентификуваат како „св. Никола спасува брод од бура“, сп. Расолкоска-Николовска, "Манастирот Зрзе," 433.; Митревски нуди делумна транскрипција на натписот, реконструкција на уништените делови, а композицијата ја именува и како „Св. Никола спасува човек од разбрануваното море, види Митревски, "Свети Никола," 179, сл. 3; Митревски, *Фрескоживописот*, 63, 265-266.;

<sup>652</sup> Покрај традиционалната иконографска варијанта, која ја содржи и претставата на коработ во разбранетото море, за иконописните дела карактеристични се претставите од збиена варијанта, додека

како едноставен чун, а неговата посада се состои од четворица млади луѓе. Димитриј е прикажан позади бродот, до половината пропаднат во морските води, а неговата молитва за спас ја услишува св. Никола, кој стои на десно од давеникот. Во долниот десен агол на сцената по втор пат е претставен св. Никола како го извлекува момчето од морето држејќи го за раката. Чудесното спасување на Димитриј е дел од постхумните чуда на светителот, а неговите илустрации често се вклучени во циклусите посветени животот и чудата на св. Никола од византискиот и поствизантискиот период.<sup>653</sup> Во зрзевската претстава со двојното прикажување на светителот е направен своевиден пролог на спасувањето, преку кој е прикажана молитвата на Димитриј во претсмртните мигови, што претставува невообичаено иконографско решение.<sup>654</sup>

Следните сцени го илустрираат најпопуларното чудо на светителот, легендата за тројцата војводи, која го претставува залагањето на светителот за спас на невино осудените.<sup>655</sup> Во две зони јужно од нишата се прикажани композициите: Тројцата војводи во затвор, Св. Никола му се јавува сон на епархот Евлавиј, во повисоката зона, а претставите на Св. Никола спасува тројца луѓе од меч и Тројцата мажи му принесуваат дарови на св. Никола, се сместени во пониската зона. Во рамките на оваа целина припаѓа и погоре опишаната претстава на Св. Никола му се јавува на сон на царот Константин.<sup>656</sup>

Претставата на Тројцата војводи во затвор е означена со натпис со невообичаена содржина, *romilNi g<ospodi> (tr)l mN/i Jz te(mn)icq*, којшто има за цел да го нагласи значењето на молитвите на невино осудените војводи (IVc.22). Како и останатите сцени кои го илустрираат чудото за тројцата војводи, и претставата на Тројцата војводи во затвор се

---

композициите со екстензивната иконографија на сцената ја вклучуваат и претставата на средбата на Димитриј со неговите родители, сп. Серафимова, “Свети Никола,” 194.

<sup>653</sup> Постарите претстави ги наведува: Ševčenko, *The Life*, 149-150.

<sup>654</sup> Житијните текстови ја содржат и молитвата на Димитриј, кој соочен со смртта му се обратил за помош на светителот, види Anrich, *Hagios Nikolaos*, 186-187.

<sup>655</sup> Текстуалните извори за илустрирањето на чудото со тројцата војводи, кај: Anrich, *Hagios Nikolaos*, 67-96.

<sup>656</sup> Според наративот на хагиографскиот текст циклусниот распоред на сцените би требало да започнува со композицијата Св. Никола спасува тројца луѓе од меч, по која што следат Тројцата страдилати во затвор, Св. Никола му се јавува на Константин и на Евлавиј, а случувањата од циклусот се заокружени со претставата на Тројцата војводи со дарови пред св. Никола, види Ševčenko, *The Life*, 104-124.; Сепак, ваквиот распоред на композициите ретко е запазен во поствизантиската уметност, што несомнено се должи на непознавањето на текстуалните предлошки од страна на сликарите, Серафимова, “Свети Никола,” 193.

одликува со стандарден пристап во обликувањето на иконографската схема.<sup>657</sup> Војводите прикажани како повозрасен маж, средовечен човек и голобрадо момче, седат во затворот, сугериран преку стилизираните бедеми и кули, но за разлика од поголемиот број од примерите нивните нозе не се оковани во дрвени клади.<sup>658</sup>

Композицијата која го илустрира Јавувањето на св. Никола на епархот Евлавиј, *S<ve>(ti) (ni)kola ponese aflaviJN zo%...& zlatoe (sic!)*, има невообичаено иконографско решение, кое не соодветствува ниту со текстуалната предлошка ниту со традиционалните ликовни решенија за прикажување на настанот (IVc.23).<sup>659</sup> Светителот стои позади креветот на кој лежи Евлавиј и му подава кесе со златници. Двајцата протагонисти се претставени во разговор, што отстапува од житијниот текст според кој св. Никола на епархот му се јавил на сон, а не е споменато ниту кесето со злато кое е прикажано во зрзевската претстава.<sup>660</sup> Ваквото иконографско решение е карактеристично за илустрацијата на Св. Никола спасува три девојки од блуд, а неговата примена во зрзевската илустрација на јавувањето на Евлавиј, несомнено, е производ на забуна.<sup>661</sup> Зрзевскиот сликар не поимајќи го значењето на ликовната претстава на светителот кој му дава злато на таткото на трите девојки, го презел заокруженото иконографско решение од сцената Св. Никола ги спасува трите сестри од блуд и го поставил во поинаков, несоодветен контекст.

Илустрацијата на Св. Никола спасува тројца луѓе од меч, сместена во пониската зона, ги следи стереотипните решенија за прикажување на оваа сцена (IVc.24). Во средишниот дел на сцената стои целатот со високо подигнат меч, а позади него е прикажан св. Никола кој го спречува да го зададе смртоносниот удар држејќи го мечот со обете раце.<sup>662</sup> Според текстуалните извори избавувањето на тројцата луѓе од мечот на егзекуторот им претходи на случувањата со тројцата војводи.<sup>663</sup> Сепак, во ликовните претстави на ова чудо тројцата мажи се со идентични фацијални карактеристики како

<sup>657</sup> Дел од византиските и поствизантиските примери на ги наведува: Митревски, “Циклусот,” 180-182.; Митревски, *Студии за живописот*, 108-109.

<sup>658</sup> Тројцата војводи во затворот се прикажувани оковани во дрвени клади уште во најстарите примери од територијата на Охридската архиепископија – ктителијата на Касниси во Костур и црквата св. Никола во Манастир, Мариово, сп. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 60<sup>α</sup>.

<sup>659</sup> Во анализата на оваа композиција Митревски не ги нотира отстапувањата од иконографскиот стандард, сп. Митревски, “Циклусот,” 182.; Митревски, *Фрескоживописот*, 266-267.

<sup>660</sup> Anrich, *Hagios Nikolaos*, 75.

<sup>661</sup> За иконографијата на чудото со трите блудни девојки, види Ševčenko, *The Life*, 88-90.

<sup>662</sup> Иконографските паралели со зрзевската претстава на сцената ги наведува: Митревски, *Фрескоживописот*, 266, со литература.

<sup>663</sup> Anrich, *Hagios Nikolaos*, 69-70.

тројцата неправедно осудени војводи, што се должи на идентификувањето на тројцата неименувани мажи со неправедно осудените војводи, што е случај и во зрзевската претстава.<sup>664</sup>

Последната композиција од овој тематски блок е претставата на Тројцата мажи му носат дарови на св. Никола, *tri mN/J (pr)inesoJy dari %svetomN ni&kolN (IVc.25)*. Сцената која го прикажува епилогот на перипетиите низ кои минале тројцата неправедно осудени стратилати се одвива пред епископската црква во Мира, прикажана како двокуполна градба пред која стои св. Никола. Тројцата војводи со наклон му ја изразуваат својата благодарност, а првиот во рацете ги држи царските дарови за ликијскиот епископ.<sup>665</sup>

Последната сцена од циклусот, која го илустрира Успението на св. Никола, е сместена во најниската сликарска зона лево од влезот во северниот компартимент (IVc.26). Иконографскиот модул за вообличувањето на претставата на Успението на св. Никола бил пронајден во веќе осмислените обрасци за претставите на смртта на светителите, што е видно и во композициската схема на зрзевскиот пример.<sup>666</sup> Како што е вообичаено во предниот план на сцената е претставен светителот, положен врз смртниот одар, а околу него стои поголема група од црковни лица. Службата ја водат двајца архијереи, застанати крај главата и нозете на покојникот, а позади него стојат двајца ѓакони, во еднобојни стихари и тројца монаси, од кои последниот е голобрад и има улога на чтец/анагност, што е назначено со отворената книга во неговите раце.<sup>667</sup> Додека претставите на оваа композиција од делата на критските мајстори како задолжителен елемент се јавува претставата на Христос над смртниот одар,<sup>668</sup> овој елемент не е присутен во примерите од територијата на Охридската архиепископија кои се одликуваат со поконцизна иконографија.<sup>669</sup> Во претставите од периодот на

---

<sup>664</sup> Покрај во Зрзе тројцата осуденици кои св. Никола ги спасува од меч и војводите се идентично прикажани и во претставите од Топличкиот и Шишевскиот манастир, сп. Митревски, *Споменици на фрескоживописот*, 97.; Митревски, *Студии за фрескоживописот*, 107-108.; Серафимова, „Свети Никола,“ 194.

<sup>665</sup> Како иконографска варијабела на композицијата се бележи прикажувањето на светителот на трон или во стоечки став, сп. Митревски, *Фрескоживописот*, 267.

<sup>666</sup> Ševčenko, *The Life*, 134-135, 156

<sup>667</sup> Во најголемиот дел од претставите на Успението на светителот е вклучувана претставата на чтец/анагност, а на книгата во неговите раце биле испишувани делови од молитвите за упокоените, што било инспирирано од службите за помен на мртвите. Еден од најкарактеристичните примери на претставувањето на чтецот во рамките на оваа сцена е костурската икона со претставата на Успението на св. Никола (инв. бр. 430), види Ζίας, “Εικόνας,” 291-194, πιν.110.

<sup>668</sup> Vasilaki, “San Nicola,” fig. 5, fig. 8.;

<sup>669</sup> Сличен избор на прикажаните личности следиме и во претставите од Топличкиот манастир и од иконата од Музејот на Македонија, додека во илустрацијата од Шишевскиот манастир се вклучени и неколку лаички фигури, види Митревски, *Споменици на фрескоживописот*, 99-100.; Митревски,

туркократијата отсуствува и богатата тематска обработка која ја имаат претставите од 14 век, а во кои биле вклучени повеќе елементи од богослужбите за упокоените.<sup>670</sup>

Визуелизацијата на житието на славниот епископ Никола од Мира во малоазиска Ликија, се базира на обемната хагиографска и панегирична литература која континуирано била надополнувана во период долг скоро еден и пол милениум.<sup>671</sup> Иако најстарите претстави на светителот потекнуваат од доцноантичкиот период, заокружувањето на иконографијата на неговите житијни сцени се случува во текот на 11 и 12 век.<sup>672</sup> Во науката се истакнува постоењето на автохтони иконографски традиција во Охридската архиепископија за композирањето на житијниот циклус на светителот, а како прототип се посочува најстарата сочувана претстава од црквата Св. Никола на Касниси во Костур.<sup>673</sup> Влијанието од костурската претстава е манифестирана преку доминантноста на сцените посветени на чудесното спасување на тројцата страдилати.<sup>674</sup> Сепак, отстапките во редоследот на сцените и погрешното сфаќање на одредени иконографски мотиви сугерираат дека авторот на зрзевскиот циклус не ги познавал текстуалните предлошки за настаните кои ги илустрирал. Воедно, евидентно е користењето на готови обрасци при ликовното вообличување на сцените, чиешто извор би требало да се бара во некое од иконописните дела со житието на светителот кое било создадено во ликовните центри на Охридската архиепископија – Охрид или Костур.

---

*Студии за фрескоживописот*, 111.; Поповска-Коробар, *Икони*, 83.; Серафимова, „Свети Никола,“ 197.; Како задолжителен елемент на сите претстави го бележиме присуството на двајца архијереи, додека на костурската икона со претставата на Успението на светителот е вклучена претстава на четц со карактеристичен изглед, сп. Ζίας, “Εικόνες,” πιν. 110.

<sup>670</sup> Ševčenko, *The Life*, 137-141.; Στρατή, “Η Εικόνα,” 589, εικ. 6.; Серафимова, “Свети Никола,” 197-198.

<sup>671</sup> Покрај гореспоменатото дело на Густав Анрих (Gustav Anrich), во кое се содржани текстовите на различните редакции од житијата на светителот, треба уште да се посочи и анализата на панегиричниот канон на Мануел Филес, посветен на светителот, види Theodora Antonopoulou, “A Canon of Saint Nicolas by Manuel Philes,” *REB* 62 (2004): 197-213.; Повеќе аспекти од култот на светителот во хагиографската литература, фолклорот и ликовните претстави, со особен акцент на руската културна средина, се разработени во тематскиот зборник на трудови: *Почитание святителя Николая Чудотворца и его отражение в фольклоре, письменности и искусстве: материалы и исследования*, Edited by А. В. Бугаевский (Москва: Сканрус, 2007), passim.; Заокружен преглед на делата посветени на житијната литература и култот на св. Никола направила: Серафимова, „Свети Никола,“ 185-186.

<sup>672</sup> За најстарите претстави на св. Никола, види Микеле Баччи, “Иконография святителя Николая. Итоги и перспективы исследований,” in *Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире*, Edited by А. В. Бугаевский (Москва: Скиния, 2011), 292-313.; За иконата од Синајскиот манстир, којашто е најстариот сочуван примерок на илустрацијата на житието, сп. Kurt Weitzmann, “The Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai,” *Δελτίον ΧΑΕ* 4 (1965): 11-22, fig. 3-6.

<sup>673</sup> Сп. Серафимова, “Свети Никола,” 187.

<sup>674</sup> Деталното образложување на случувањата на Praxis de stratelatis во црквата на Никифор Касниси е поврзано со личното барање на ктиторот, којшто од неговата висока функција во Константинопол бил сменет и казнет со протерување во Костур. Илустрирањето на чудото во неговата заветнина претставувало своевидна молитва за негово помилување, види Ζίας, “Εικόνες,” 288-289.

Последниот циклус кој бил прикажан во тремот на зрзевскиот католикон, а ги илустрира Делата на христијанско милосрдие, се вбројува меѓу ретките примери на оваа тема во првославната уметност.<sup>675</sup> Зрзевскиот циклус се состоел од шест сцени, од кои подобро се сочувале само четири, позиционирани во повисоката сликарска зона на северниот ѕид. Секоја од композициите визуелизира по една од поуките на Христос кои ги искажал во беседата на Елеонската Гора, проследени со соодветните цитати од евангелскиот текст на Матеј (25:35-36).

Циклусот започнувал од западната страна на северниот ѕид, а почетната композиција претрпела значителни оштетувања. Натписот кој ја придружувал сцената денес е речиси целосно избледен, но во осумдесеттите години на минатиот век сè уште бил читлив и според транскрипцијата на С. Петковиќ гласел: %nagq& behq wblekoste me, (Мат. 25:36), што укажува дека композицијата го прикажува милосрдие за облекување на голите (IVс.27).<sup>676</sup> Сцената ја сочинуваат две фигури свртени една кон друга во благ наклон, а во личноста од левата страна може да се препознае Христос, кој како и во останатите сцени од циклусот е облечен во син хитон и црквен химатион и има ореол околу главата. Спроти него стои жена во бел фустан и црвен плашт, со бела марама на главата, а во рацете држи ткаенина која ја претставува облеката којашто му ја дарува на Христос.<sup>677</sup>

Во следната сцена е прикажано напивањето на жедниот, /edenq behq napaiste me (Мат. 25:35), кое е претставено преку жената која му подава вода на Христос (IVс.28). Предметот во нејзината рака е целосно избледен, но судејќи според претставата од Ксенофонт, таа на Христос му нудела чаша.<sup>678</sup> Случувањето е сместено пред сликани кулиси сочинети од стилизирани градби меѓу кои се истакнува двокуполна црква. Идентична иконографска схема била искористена и за претставувањето на хранењето на гладниот, %glqdenq& behq nahra%ni&st me, (Мат. 25:35). Христос со подадени раце го чека парчето леб кои му го подава жена облечена во кафеав фустан, а позади која е

---

<sup>675</sup> Почетните сцени од циклусот ги идентификувала: Расолкоска-Николовска, „Манастирот Зрзе“, 433, која претпоставува дека на последната сцена било насликано Гостољубието на Аврам.; Продлабочена анализа на композициите, кај: Сретен Петковиќ, „Дела хришћанског милосрђа на фрескама манастира Зрза из 1635-1636 године“, *ЗСУММ* 2 (1996): 253-261.; Митревски, *Фрескоживописот*, 268-269.

<sup>676</sup> Види, Петковиќ, „Дела хришћанског“, 253.; Митревски, *Фрескоживописот*, 268, го презема читањето на Петковиќ.

<sup>677</sup> За разлика од зрзевската претстава, во манастирот Ксенофонт Христос е претставен со искинатата облека, како седи, а облеката му ја подава маж, види Millet, *Monuments*, pl. 175.4.

<sup>678</sup> Во истоимената композиција од Ксенофонт жената во едната рака држи чаша, а во другата има ибрик за вода, сп. Millet, *Monuments*, pl. 175.3.



прикажана карактеристична градба со изглед на натстрешница која се потпира на четири столбови (IVc.29). За разлика од зрзевската претстава во светогорскиот пример на Христос му е понудена чинија во која стои печена птица, а како чинител на милосрдие е прикажана машка фигура.<sup>679</sup>

Според преостанатите елементи, сцената која следи е идентификувана како илустрација на Христовата поука за посета на затворените (Мат. 25:36).<sup>680</sup> Во предниот план на сцената, пред ѕидините кои го претставуваат затворот во кој стои Христос,<sup>681</sup> седат и разговараат тројца голобради, млади луѓе. Христос е прикажан како стои позади затворските бедеми, кои му досегаат до колената, свртен во тричетвртински став и со подадени раце кон фигурата која била прикажана во левиот дел на композицијата. Судејќи според долгиот жолт фустан во кој била облечена прикажаната личност, веројатно и во оваа сцена доброделието го вршела жена (IVc.30).<sup>682</sup>

Отпаѓањето на малтерот во источниот дел на ѕидот, речиси целосно ги уништило последните две сцени, кои, веројатно, ги прикажувале посетата на болниот и угостувањето на странецот. Додека од претпоследната сцена се сочувани само фрагменти од сликаната архитектура од заднината, во најисточниот сегмент на ѕидот се преостанати делови од претставата кои овозможуваат сцената да се идентификува како претстава на угостувањето на странецот (Мат. 25:36).<sup>683</sup> Во средиштето на сцената била прикажана овална маса околу која седеле три фигури облечени во туники со различна боја, а Христос веројатно имал улога на поканет на гозбата (IVc.31).<sup>684</sup> Имајќи го предвид изборот на прикажаните дела во светогорскиот циклус, веројатно претпоследната речиси целосно уништена сцена ја илустрирала посетата на болниот.<sup>685</sup>

Циклусот сцени кои ги прикажуваат Делата на христијанско милосрдие е еден од најретко прикажуваните теми во уметноста на првославниот свет, а зрзевскиот пример се вбројува во неколкуте сочувани примери од поствизантискиот период.

---

<sup>679</sup> Millet, *Monuments*, pl. 175.2.

<sup>680</sup> Ваквата идентификација на композицијата ја нуди Петковиќ, „Дела хришћанског,” 254.

<sup>681</sup> На идентичен начин се претставени и ѕидините во соседната претстава на Тројцата војводи во затвор во рамките на житијниот циклус на св. Никола во тремот на зрзевската манастирска црква.

<sup>682</sup> При вообличувањето на евангелскиот пасус во претставата од Ксенофонт е применето сосема поинакво решение во којашто Христос е прикажан во тесна ќелија, налик на кафез, пред која стои средовечен маж, сп. Millet, *Monuments*, 175.8.

<sup>683</sup> Петковиќ во оваа композиција препознава одар и смета дека се работи за претставата на посетата на болниот, Петковиќ, „Дела хришћанског,” 254.

<sup>684</sup> Millet, *Monuments*, 175.

<sup>685</sup> Millet, *Monuments*, 175.7.

Додека најстарите претстави на Делата на милосрдие во западноевропската уметност датираат од 12 век, византиската уметност не продуцирала ниту една ликовна претстава на оваа тематика.<sup>686</sup> Репертоарот на претставите на овој циклус во поствизантиската уметност, покрај зрзевската претстава, го сочинуваат уште илустрациите од католикот на светогорскиот манастир Ксенофонт (1544/5), дело на сликарот Антониј, и помладиот пример од манастирот Панагија Фанеромени (Παναγία Φανερωμένη) на островот Саламина (1735).<sup>687</sup> Раритетноста на поствизантиските илустрации и непостоењето на византиски предлошки за претставувањето на Делата на милосрдие укажуваат на нејзиното западно потекло, а како примарна линија при нејзиниот трансфер се посочени грчките/критските сликари кои своето образование го стекнале на Западот.<sup>688</sup> Компаративната анализа со постарата претстава од Ксенофонт говори дека при вообличувањето на нашата претстава бил искористен различен иконографски модел, што значи дека циклусот од Зрзе не бил инспириран од постариот светогорски пример. Причините за изборот за илустрирање на Делата на милосрдие во тремот на зрзевската црква треба да се побараат во целокупната концепција на програмата на тремот, која првенствено носи сотериолошки пораки.<sup>689</sup> Илустрацијата на христијанското милосрдие првенствено е поврзана со претставата на Страшниот суд, а нивната конекција произлегува од заедничкиот текстуален извор, кој се наоѓа во дваесет и петтото поглавје на Евангелието по Матеј.<sup>690</sup> Делата на христијанското милосрдие се дел од т.н. спротивставени дијалози (Mat. 25:35-40;

---

<sup>686</sup> Нараните западноевропски примери ги наведува: Adolphe Napoléon Didron, “Les oeuvres de miséricorde,” *Annales archéologiques* 21 (1861): 196-197.; Целосен преглед на италијанските илустрации на Делата на христијанско милосрдие направил: Federico Botana, *The Works of Mercy in Italian Medieval Art (c.1050-c.1400)* (Turnhout: Brepols, 2012), монографијата не ни беше достапна.

<sup>687</sup> Двете претстави ги нотира: Петковиќ, “Дела хришћанског,” 255.; За претставата од манастирот Ксенофонт, види Millet, *Monuments*, pl. 175.; Miltos Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe apres la chute de byzance (1450-1600). Et dans les pays sous domination étrangère* (Athens: Editions C. Spanos, 1989), 162.; Претставата од Фанеромени ја забележал Н. Дидрон, во своето пионерско истражување на овој циклус, види Didron, “Les oeuvres,” 196-197.

<sup>688</sup> Изнесено е мислењето дека оваа тема во поствизантиската уметност била пренесена преку критските сликари, коишто во најголема мера биле едуцирани во Венеција, а во Зрзе била насликана според грчки ликовни предлошки или од грчки мајстори, сп. Петковиќ, “Дела хришћанског,” 257.

<sup>689</sup> Обид за расветлување на мотивите за прикажувањето на Делата на христијанското милосрдие во тремот на зрзевскиот католикот е направен со хипотезата на С. Петковиќ, според која примарната причина за ваквото програмско решение била практиката на делење на храна на сиромашните, која се негувала од зрзевското монашко братство. Сепак, покрај тоа што авторот наведува дека во повеќе монашки средини биле помагани сиромашните, зрзевската претстава на овој циклус е единствен пример за ваквото ликовно решение во просторот каде се одвивала ваквата пракса, види Петковиќ, “Дела хришћанског,” 256-257.; Тезата на Петковиќ е прифатена во трудот на: Митревски, *Фрескоживописот*, 269.

<sup>690</sup> Петковиќ, иако забележува дека во манастирот Фанеромени Делата на христијанско милосрдие се насликани во контекст на Страшниот суд, ја отфрла можноста за нивна идејна поврзаност поради хронолошката разлика на двете сликарски фази во тремот, сп. Петковиќ, “Дела хришћанског,” 256.

25:42-45), во кои се наведени примарните услови за наградата на праведните и за казната за грешните, а кои следат по параболата за разделувањето на стадата (Мат. 25:32-33) како симбол на божјиот суд.<sup>691</sup> Впрочем, ваквата врска меѓу Страшниот суд и Делата на милосрдие експлицитно е изразена уште во раните примери на Делата на христијанското милосрдие, како што е претставата на Страшниот суд, дело на сликарите Николаус и Јоанес, прелиминарно датирано во втората половина на 12 век, а се чува во Ватиканската пинакотека (cat. 40526).<sup>692</sup> Иако останува нејасно дали зрзевските сликари биле запознати со некое од делата на западноевропската уметност, сепак, јасно изразената сотериолошка порака на сликарството во тремот укажува на познавањето на текстуалните извори од кои прозлегла и илустрацијата на Делата на христијанското милосрдие.

Најниската зона од сликарството во тремот е резервирана за композиции и индивидуални фигури на светители кои се одликуваат со силен култ меѓу народот. Галеријата од светителски претстави започнува со илустрацијата на најпознатото чудо на кападокискиот великомаченик св. Ѓорѓи - убивање на аждајата, кое е прикажано во најзападниот дел од северниот ѕид на тремот (IVc.32). Зрзевската илустрација се одликува со наративна иконографска схема која е доследна на литерарните описи на чудесниот подвид на светителот. Св. Ѓорѓи е претставен како јава бел ждребец во галоп, а со долгото копје во десната рака ја прободувал аждајата, која лежела под нозете на коњот (поради оштетувањата на сликаниот слој нејзината претстава не е сочувана). Војничка униформа на светителот се состои од панцир и развиорена црвена наметка. Покрај долгото копје со која ја убива аждајата, светителот носи и штит, а крај седлото има лак и тоболец со стрели. Пред високата кула, која ги претставува бедемите на малоазискиот град Ласија, стои принцезата, а во раката има јаже со кој го водела скротениот монструм. Нејзините родители го гледаат чудото од високите бедеми, сведочејќи ја моќта на христовата вера. Претставата на св. Ѓорѓи кој триумфира над

---

<sup>691</sup> Дел од егзегетите кои се занимавале со анализа на овој дел од Евангелието по Матеј сметаат дека авторот во својот текст обединил две независни традиции кои постоеле од порано – параболата за одделувањето на стадата и спротиставените дијалози. Со ваквата синтеза евангелистот сакал да го истакне своето гледиште за задоволувањето на космичката правда на Страшниот суд, сп. David C. Sim, *Apocalyptic eschatology in the Gospel of Mathew* (New York: Cambridge University Press, 1996), 124-125 (со литература).

<sup>692</sup> За панелот со претставата на Страшниот суд види, <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-i---secolo-xii-xv/nicolo-e-giovanni--giudizio-finale.html>, посетено на 25.06.2019. Во ова дело е прикажано давањето на храна и вода, додека како во посебни сцени е претставена посетата на болниот и давањето на облека на голиот. Иконографијата се разликува од поствизантиските примери бидејќи милосрдие го примаат лаички личности, а оние кои го даваат се прикажани со ореоли на главите.

змијата/аждајата е втемелена врз иконографијата на предхристијанските илустрации на коњаник кој погубува змија, кои се визуелизација на древниот симболизам за триумфот на доброто над злото.<sup>693</sup> Паганските ликовни обрасци уште во ранохристијанскиот период биле асимилирани од христијанската иконографија преку приказите на св. Теодор од Евхаида како ја прободува змијата.<sup>694</sup> Меѓу најстарите прикази на св. Ѓорѓи од овој иконографски тип е претставата од виничките теракоти, каде светителот е прикажан како хоплит кој го зарива своето копје во змијата со демонски лик, но тие не го илустрираат чудото со спасувањето на принцезата.<sup>695</sup> Ракописите кои ја опишуваат миракулата со аждајата датираат од 11 век, но според широко прифатеното научно мислење нејзиниот наратив бил осмислен значително порано.<sup>696</sup> Најстарите претстави кои ја имаат заокружената иконографска схема датираат во крајот на 10 и почетокот на 11 век, а се насликани врз ѕидовите на капелата XVIII кај Каранлик килисе (Karanlık killise) и св. Варвара кај Соганли (Soğanlı) во Кападокија.<sup>697</sup> Иконографијата карактеристична за примерите од територијата на Охридската архиепископија, а во која покрај главните протагонисти се вклучени и родителите на принцезата кои стојат на кулата, може да се проследи од втората половина на 12 век, а најстариот сочуван пример е од костурската црква Св. Анаргири.<sup>698</sup> Во времето на туркократијата се бележи зголемена фреквенција во прикажувањето на оваа композиција, а покрај во монументалното сликарство станува

---

<sup>693</sup> Значајна улога во вообличување на иконографијата на светите војни кои ја погубуваат змијата/аждајата, несомнено, имале паганските претстави на т.н. Тракиски коњаник, коишто добиле особена популарност на Балканот во периодот од 2-3 век, а се јавуваат како вотивни релефи на римските погребни стели, сп. Dilyana Boteva, "The Thracian Horseman reconsidered", in *Early Roman Thrace New Evidence from Bulgaria*, Edited by Ian P. Haynes (Portsmouth Rhode Island: Journal of Roman Archaeology 2011), 85-101.; Борис Б. Борисов, "Оброчни плочки на тракийскиот конник од околината на Нова Загора," *Векове* 1 (1981): 74-78.

<sup>694</sup> Најстарите коњички претстави на свет воин кој убива змија го прикажувале св. Теодор, како што сведочи претставата од виничките теракоти, каде што светителот јавува коњ под чии копита лежи телото на поразен „паганин“, а на копјето во неговата рака стои прободена змија, види Елизабета Димитрова, *Виничката мистерија. Керамичката работилница од доцноантичкото кале* (Виница: Музеј „Теракота“ Виница, 2012), 221-229.

<sup>695</sup> Димитрова, *Виничката мистерија*, 231-234.; За постоењето на претстави од овој иконографски тип на поширока географска територија сведочи и илустрацијата на неидентификуван свет воин кој прободува змија со своето копје од црквата во Фарас, во афричка Нубија, а датира од 8 век, сп. Марковиќ, "О иконографији," 577.

<sup>696</sup> За грузискиот ракопис од 11 век, во кој е опишано чудото со убивањето на змијата, види Christopher Walter, "The Origins of the Cult of Saint George," *REB* 53 (1995): 321.

<sup>697</sup> Walter, "The Origins," 320.

<sup>698</sup> Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 32.; Речиси идентично решение е применето во рамките на житијниот циклус на св. Ѓорѓи од црквата во Старо Нагоричино (1321/2), сп. Тодиќ, *Старо Нагоричино*, сл. 67.

омилена и во иконописните дела на критските сликари.<sup>699</sup> Зрзевската илустрација, како и современите костурски примери, претставува надоврзување на постарите ликовни традиции на Охридската архиепископија, кои во уметноста на Балканот се рашириле преку активноста на охридските и костурските работилници.<sup>700</sup>

Непосредно до илустрацијата на чудото со аждајата, е прикажана коњичката фигура на св. Димитриј, %di&mi(tr)je, облечен во ламеларен панцир и зелена наметка, јава на светлокафеав коњ. Светителот во десната рака држи копје, а како и св. Ѓорѓи бил прикажан во момент на борбен триумф, задавајќи и последен удар на фигурата под копитата на неговиот коњ. Фигурата која што ја погубува светителот е (речиси) уништена, но од фрагментите кои преостанале може да се препознае отворена царска круна, која укажува дека светителот го егзекутира царот Калојан.<sup>701</sup> Илустрацијата на погубувањето на бугарскиот цар се заснова врз текстот интерполиран во една од подоцнежните збирки на миракулите на светителот, која настанала во втората половина на 13 век под редакција на ѓаконот Јован Ставраки, хартофилак на солунската црква на Св. Димитриј.<sup>702</sup> Историска рамка на чудесното случување е освојувачкиот поход на Калојан, кој прегазувајќи ги Тракија и Македонија, во 1207 година со своите војски го опсадил Солун.<sup>703</sup> Сигурниот пад на одбраната на градот бил попречен од смртната рана која ја добил царот на бојното поле, а чудесно му ја задал св. Димитриј – светителот заштитник на градот.<sup>704</sup> Неговите претстави како коњаник кој го погубува Калојан речиси редовно се илустрирани во придружба на

---

<sup>699</sup> Μανόλης Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)* (Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, 1987), πιν. 78.; Manolis Chatzidakis, *Icones de Saint Georges des Grec et de la Collection de l'Institut* (Venese: Neri Pozza, 1962), 22, 38, 119-120.

<sup>700</sup> Овој иконографски модел е применет и во претставите од 15 век во Драгалевци (1468/9) и св. Петка во Брајчино (меѓу 1486 и 1493). Продлабочена анализа на претставата на светите војници од фасадата на црквата во Драгалевскиот манастир направил: Grabar, *La peinture*, 299-300.; Суботић, *Охридска сликарска*, 129, црт. 101.; За претставата од св. Петка во Брајчино: Поповска-Коробар, “Зидно сликарство,” 556.; За илустрациите на св. Ѓорѓи кој ја убива аждајата во спомениците од 17 век во Костур, види Παϊσιδου, *Οι τοιχογραφίες*, 259-262. Коњаничките фигури на светите војници биле прикажани и во црквата Св. Спас (Воведение на Богородица во Кучевиште, како и во манастирската црква на Кучевишкиот манастир, сп. Викторија Поповска-Коробар, “Атрибуција фресакана јужној фасади цркве Ваведења (Св. Спаса) у Кучевишту,” *Саопштења* 41 (2009): 137-155, сл. 2; сл. 5.а. сл. 6.а.; Серафимова, *Кучевишки манастир*, 215-216.

<sup>701</sup> Постарите истражувачи сметаат дека св. Димитриј бил прикажан како ја прободува истата аждаја како и св. Ѓорѓи, види Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 433.; Митревски, *Фрескоживописот*, 64.; Покрај оштетувањата на долниот дел од светителската претстава сметаме дека светителот бил прикажан како триумфира над бугарскиот цар Калојан.

<sup>702</sup> ВHG, N 532.

<sup>703</sup> Георгие Острогорски, *Историја на Византија* (Скопје: Наша книга, 1992), 517.

<sup>704</sup> Види, Delehaeye, *Les légendes*, 103-109.

коњичките фигури на останатите свети војни.<sup>705</sup> Постарите истражувачи го подвлекуваат профилактичкиот карактер на светителските претстави од овој тип како примарна причина за нивното позиционирање на фасадите или во близината на црковните влезови.<sup>706</sup>

Источно од коњаничките фигури се претставени двајца маченици чиј идентитет не може да се определи. Прв од источната страна е млад светител, без брада и со кратка, рамно потстрижена коса, облечен во окераста кратка туника и сина кошула, над кои носи кафеава наметка (IVc.33). Натписот кој го означувал неговиот идентитет е целосно избледен, но според крстот во неговата рака може да се определи во редот на маченици.<sup>707</sup> Другиот светител бил прикажан од спротивната страна на малата ниша во која е прикажан крст придружен со символите на Христовите маки. Единствените остатоци од неговата претстава се деловите од сината туника и долната облека со маслинеста боја, над кои носел кафеава наметка.

Последната композиција во најниската зона на северниот ѕид којашто претрпела значителни оштетувања, го прикажува Вознесувањето на пророкот Илија. Во зрзевската претстава пророкот Илија, <ve>(ti) ill], е прикажан фронтално, со долга седа коса, чии кадрици му паѓаат по рамената, и средно долга брада (IVc.34). Тој е облечен во син хитон и кафеава наметка врзана во чвор пред градите, а во раката држи отворен свиток чијашто содржина е целосно избледена. Од четирите коњи ја носеле огнената кочија распоредени во два пара од страните на пророкот, сочувани се протомите на три. Долниот дел на композицијата е целосно уништен, но се чини дека претставата на пророкот Елисеј, кој вообичаено се прикажува во рамките на оваа сцена, не била вклучена во зрзевскиот пример. Ликовните претстави на Вознесението на Илија се темелат врз експресивниот библиски опис, кој говори за огнената кочија која го одвела пророкот на небото (2 Цар. 2:11-12). Во науката се истакнуваат две варијанти за ликовното вообличување на старозаветниот настан. Екстензивната иконографија на

---

<sup>705</sup> Покрај во примерот од Драгалевци, каде што заедно со св. Ѓорѓи кој ја убива ламјата, а св. Димитриј Калојан, е прикажан и св. Меркуриј кој го посекува Јулијан Отстапник, чудата на св. Ѓорѓи и св. Димитриј се прикажани и во црквата св. Никола во еноријата Анаргири во Костур, како и во Богородичината црква во Гирокастро, кои што датираат од првата половина на 17 век, како и во припратата на кучевишките Архангели (1630/1), види Суботић, *Охридска сликарска*, 129, црт. 101.; Примерите од Костур и од Гирокастро, која што е дело на сликарот Онуфриј Киприот, ги наведува Пајсиџов, *Оι τοιχογραφίες*, 224-225.; За илустрацијата од Кучевишкиот манастир кај: Серафимова, *Кучевишки манастир*, 214-215.

<sup>706</sup> Суботић, *Охридска сликарска*, 130.

<sup>707</sup> Митревски, *Фрескоживописот*, 64.

Вознесувањето на пророкот Илија која се одликува со поголем реализам во прикажувањето на настанот и вклучува повеќе епизоди од библискиот текст, карактеристична е за претставите од илуминираните ракописи.<sup>708</sup> Збиениот тип на композицијата, во којашто се сврстува и зрзевскиот пример, се одликува со симетрично решение, а се јавува во монументалното сликарство од 11 век.<sup>709</sup> Ваквото иконографско решение првенствено има карактер на симбол, а прототипот за неговото вообличување е пронајден во претставите на паганските соларни божества.<sup>710</sup> Додека во византиската уметност оваа сцена била прикажувана значително поретко, од 15 век станува популарен ликовен мотив, како во ѕидното сликарство, така и во иконописот.<sup>711</sup>

Светителската галерија во првата зона на западната фасада ја сочинуваат стоечки светителски фигури, а започнува со претставите на апостолите Петар и Павле, позиционирани лево од влезот во северниот компартимент (IVc.35). Патроните на северната црква се прикажани во цел раст, во тричетвртински став свртени еден кон друг, а меѓу себе држат макета на еднокуполна црква. Првоапостолите се облечени идентично, во сини хитони и светлоцрвени химатиони, а според фацијалните

---

<sup>708</sup> Минијатурите со претставата на Вознесението на св. Илија се среќаваат во повеќе илуминирани ракописи од кои ќе ги наведеме следните примероци од: Ватиканската библиотека Vat. Gr. 333 (fol. 109v), Vaticanus Gr. 699 (fol. 66v), манастирот Пантелејмон на Света Гора, cod. 6 (fol. 153v), Синајскиот манастир Sinaiticus Gr. 1186 (fol. 107v) и од псалтирот Клудов Gr. 129 (fol. 41v), сп. Wanda Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustes. Topographie Cretienne* (Paris: Éditions du Cerf, 1968), t. I, fig. 23, fig. 24.; Ormonde Maddock Dalton, *Byzantine art and archeology* (Oxford: Clarendon Press, 1911), fig. 26 9.; М. В. Щепкина, *Миниатюры Хлудовской Псалтыри: жрецеский иллюстрированный кодекс 9. века* (Москва: Искусство, 1977), сл. 41.

<sup>709</sup> Како најстари примери на оваа композиција се посочуваат претставите од т.н. црква „Гулабарник“ кај Чаушин во Кападокија и Хосиос Лукас во Фокида, види Nicole Thierry, *Haut Moyen Âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, vol. 1 (Paris: Librairie orientalistste Paul Geuthner, 1983), 153-155, pl. 69-70.; Theano Chadzidakis, “Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide”, *CahArch* 22 (1972): 96-104, fig. 9-10.

<sup>710</sup> Се смета дека позајмувањето на иконографските решенија од претставите на античкиот бог на сонцето Хелиос, била инспирирана од сличноста на името на пророкот со божеството, види Габелић, *Манастир Лесново*, 189.; За поистоветувањето на пророкот Илија со словенското божество Перун, види Никос Чаусидис, *Митските слики на старите словени* (Скопје: Мисла, 1994), 25, 416, 423.

<sup>711</sup> Меѓу значително големиот број на сочувани икони со претставата на Вознесението на пророкот Илија, кои што датираат во периодот од 16 до 18 век, решението кое го среќаваме во зрзевската композиција е применето кај значителен процент на примери, коишто се распространети во широки географски рамки. Меѓу бројните примери ги издвојуваме претставите од црквата св. Ѓорѓи во Shipckë, Р. Албанија, две икони од колекцијата на Црковниот музеј во Софија, две икони од Атина – од Националната Галерија и од приватната колекција на Димитриј Економопулос и од црквата Св. Троица кај Плевља, сп. Васил Пандурски, *Паметници на изкуството в Църковния музей – София* (София: Български художник, 1977), бр. 60.; *Icones bulgares du IX<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, exposition catalogue (Bruxelles: Musees Royaux d' Art et d' Histoire, 1978), no 122.; Georgios Galavaris, “The icon in the life of the church: Doctrine, Liturgy, Devotion,” *Iconography of religion* 24 (1981): 78-94, fig. XC.; Chrysanti Baltoyanni, *Icons: Demetrios Ekonomopoulos Collection* (Athens: D. A. Delis, 1986), pl. 111, pl. 163.; Сретен Петковић, *Манастир Света Троица код Плеваља* (Београд: Филозофски факултет – Институт за историју уметности, 1974), сл. 41.

особености апостолот од левата страна можеме да го идентификуваме како Петар, а Павле стои од десно. Заедничкото претставување на двајцата првоапостоли, покрај тоа што и обајцата се патрони на северната црква од зрзевскиот католикон, се базира и на засилените ликовни трендови за нивно групирање во поствизантискиот период. Притоа, во костурските споменици од 16 и 17 век, најчесто тие се прикажувани во преградка,<sup>712</sup> додека нивните поретрети со модел од црква се значително поретки.<sup>713</sup> Символиката позади ваквите претстави се заснова на почитувањето на двајцата апостоли како темели/столбови кои што ја „носат“ Христовата црква, што имало силно влијание и врз просторно распоредување на нивните претстави во византиските цркви.<sup>714</sup> Во доцновизантиската уметност единствено Петар бил прикажуван како на своите плеќи ја носи црквата, решение инспирирано од евангелскиот пасус кој раскажува како рибарот Симон од Христос го добил името Петар (Јован 1:42).<sup>715</sup> Се чини дека во уметноста од 16 и 17 век доминира решението за прикажување на двајцата апостоли како седат држејќи ја макетата на црква, како што се прикажани во костурската Св. Апостоли (1547)<sup>716</sup> и на зрзевската икона која датира од 1642 година.<sup>717</sup> Идентично иконографско решение како и во претставата од западната фасада било применето и кај престолната икона од олтарската преграда на северниот комартимент, која датира од 1791 година.<sup>718</sup>

Сбетителската поворка завршува со четири светителски фигури, распоредени по две од страните на влезот кој водел во некогашниот јужен компартимент. Прва од

---

<sup>712</sup> Еден од постарите примери за ваквото прикажување е претставата од патронската ниша во црквата Св. Апостоли во Костур, чиј живопис датира од 1547 година, сп. Аγγελική Στρατή, *Ο ναός των Αγίων Αποστόλων ενορίας Ελεούσης Καστοριάς* (Καστορία: Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού – Εφορεία Αρχαιοτήτων Καστοριάς, 2015), πιν. 12.; Преградката на апостолите е прикажана во повеќе цркви од 17 век, Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες*, 201.

<sup>713</sup> За поствизантиските претстави на апостолите Петар и Павле, види Анета Серафимова, “Прилог кон проучувањето на ликовноста на светите Седмочисленици,” in *Свети Климент Охридски во уметничкото творештво. Шеста научна средба по повод патрониот празник на Националната и универзитетска библиотека “Св. Климент Охридски” - Скопје*, 7.12.2012, edited by И. Заров (Скопје: Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“, 2012), 24-25, заб. 2, со литература.; Анета Serafimova, “Image and Imagery: Revisiting the Depictions of the Seven Slavic Saints,” *Патримониум МК*. 7 (2014): 283-284.

<sup>714</sup> Јустин Поповић, *Догматика православне цркве*, Vol. 3 (Београд: Задужбина „Свети Јован Златоуст“ Аве Јустина Ћелијског; Ваљево: Манастир Ѓелије, 2004), 263-264.; Во византиските споменици двајцата апостоли често биле прикажувани на пиластрите кои ја потпираат куполата, што е во сооднос со нивното поимање како најзначајна потпора на црквата, сп. Габелић, *Манастир Лесново*, 75, заб. 259 со примери.

<sup>715</sup> Цртеж од претставите во Богородица Перивлепта, Старо Нагоричино и Ариље донесува: Миљковиќ-Пепек, *Делото*, сл. 17.

<sup>716</sup> Види Στρατή, *Ο ναός*, πιν. 28.

<sup>717</sup> Поповска-Коробар, *Икони*, кат. бр. 93.

<sup>718</sup> Види подолу, поглавје V.2.1



северната страна е фигурата на св. Петка, *s<ve>ta petka*, облечена во темносиво расо и со ќулавка на главата, под која се гледа грчка капа (IVc.36). Таа држи маченички крст во десната рака, а во левата има правоаголната табла врз која лежи нејзината отсечена глава. Атрибутите на мачеништвото кои ги има во рацете светителката од тремот на зрзевскиот католикон јасно определуваат дека се работи за римската маченичка Петка/Параскева, чиј спомен според црковниот календар се празнува на 26 јули.<sup>719</sup> Додека монашката облека станала задолжителен елемент уште од најстарите сочувани претстави од 11 и 12 век,<sup>720</sup> прикажувањето на одсечената глава во нејзината рака е поствизантиска новина.<sup>721</sup> Претставите од иконографскиот тип „кефалофорос“ се значително поретки, а нивната зголемена фреквенција ја бележиме во периодот од 17 век.<sup>722</sup> Покрај претставата од зрзевскиот католикон, во поствизантиските споменици од Северна Пелагонија сочувани се уште два постари портрети на светителката со отсечената глава во раката. Постариот пример е од црквата Св. Илија во блиското село Долгаец (1454/5), а во шестата деценија на 16 век светителката на овој начин била претставена и во мирската црква во селото Зрзе.<sup>723</sup>

Лево од римската маченичка Петка претставена е св. Недела, *S<ve>ta nedela*, облечена во царска одора, која се состои од темносива туника порабена со скапоцени камења, лорос и црвена наметка, а под широката круна на главата носи бела марама. Иконографскиот стандард за претставување на св. Недела ја одржал својата конзистентност од најстарите сочувани претстави од втората половина на 12 век во костурската Св. Никола на Касниси и Св. Ѓорѓи кај Курбиново, се до поствизантиските претстави.<sup>724</sup> Препознатливи особености за нејзините претстави е царската облека,

---

<sup>719</sup> Јустин Поповиќ, *Житија светих*, vol. 7 (Ваљево: Манастир Ѓелије, 1996) интернет издание, достапно на <https://svetosavlje.org/zitija-svetih-8/27/>, посетено на 14.07.2019.; Покрај римската маченичка во православието се слават уште две светителки со истото име, св. Параскева Икониска и св. Параскева Епиватска, поради што во православните споменици често се случувало мешање на култовите на трите светителки, види Суботиќ, *Свети Константин*, 89-101.

<sup>720</sup> Најстарата сочувана претстава на светителката облечена во монашка облека е од црквата Св. Варвара во Soğanlı, Кападокија, види Guillaume de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce: Une nouvelle province de l'art byzantin* (Paris: P. Geuthner, 1925), fig. 189.3.; Истото иконографско решение е применето и во претставата од западниот ѕид на црквата во Курбиново, Цветан Грозданов, *Курбиново и други студии за фрескоживописот во Преспа* (Скопје: Матица македонска, 2015), 174-175.

<sup>721</sup> Како најстара сочувана претстава на св. Петка со отсечената глава во раката, меѓу костурските примери, М. Пајсиду ја наведува иконата од Византискиот музеј во Костур, сп. Παῖσιδου, *Οι τοιχογραφίες*, 250-251.

<sup>722</sup> Суботиќ, *Охридска сликарска*, 55, црт. 33, сл. 25.; Митревски, *Фрескоживописот*, 30,

<sup>723</sup> Опис на претставата на св. Петка од мирската црква во Зрзе, види поглавје V.3.1.2.; Митревски, *Фрескоживописот*, 75, 81.; Покрај претставите од Прилепско, го наведуваме и иконографски блискиот пример од црквата Св. Никола на архонтот Томану во Костур, види Παῖσιδου, *Οι τοιχογραφίες*, 250.

<sup>724</sup> Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 40а.; Грозданов, *Курбиново*, 176-177.

круната и белата марама на нејзината глава. Покрај доследноста на иконографското решение, уште една традиционална карактеристика на ликовните претстави на светителката е нивното здружување со портретите на св. Петка, што е производ на личните имиња на двете маченички.<sup>725</sup> Големата почит која ја имале двете светителки меѓу народот придонела за нивното често прикажување во поствизантиските цркви, најчесто поставени една крај друга.<sup>726</sup>

Последни од стоечките светители во првата зона на тремот прикажани се светите врачи Кузман и Дамјан. Св. Кузман, %sveti ku&zma, има ретка, средно долга брада и кратка костенлива коса, а носи темнозелена хламида и сина туника (IVc.36). Во рацете држи дрвена кутија со медицински инструменти, од која извлекува спатула. Неговиот брат Дамјан, има зелена туника и син плашт, а прикажан е со пократка брада и потемна коса. Хагиографските извори говорат за постоењето на три светителски парови кои го носат името Кузман/Козма и Дамјан.<sup>727</sup> Додека светителите со овие имиња од Рим и од Арабија во црковната традиција се слават како маченици, малоазискиот пар на светители се запаметени како чудотворци и лекари.<sup>728</sup> Според црковниот календар нивниот спомен се празнува на 1 ноември,<sup>729</sup> а сликарските прирачници ги опишуваат како млади мажи со зашилени бради.<sup>730</sup> Во тремот на зрзевскиот католикон, како што е вообичаено во поствизантиските цркви, прикажани се малоазиските лекари, кои поради нивната лечебна и профилактичка моќ биле редовно вклучувани во сликаната програма на мирските и манастирските цркви.<sup>731</sup>

---

<sup>725</sup> Ваквата традиција на нивното претставување може да се проследи уште во примерот од Св. Никола на Касниси, види погоре заб. 187.

<sup>726</sup> Двете светителки се насликани една крај друга во Богородичината црква во Мала Преспа, костурските цркви Панагија на архонтот Апостолаки; во нартексот на Воведение Богородичино на архонтот Цицапа (Τσιτσπαλά); Св. Апостоли на Цоциа (Αγίους Αποστόλων του Τζώτζια); Св. Никола на архонтот Томану и Богородичината црква во кварталот Музевики, види Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες*, 247-252. Двете светителки се прикажани една крај друга и во црквата Св. Илија во Долгаец, види Суботић, *Охридска сликарска*, 55.

<sup>727</sup> Во црковниот календар се слават три светителски парови со ова име, мачениците од Арабија и Рим, а третиот светителски пар се светите врачи од Мала Азија, кои не се закитиле со маченичкиот венец. За хагиографската литература посветена на малоазиските светители, види Ludwig August Deubner, *Kosmas und Damian. Texte Einleitung* (Leipzig & Berlin, 1907), 87-96, 208-217, 218-225.

<sup>728</sup> За иконографските особености на светите лекари Козма и Дамјан во византиската уметност, види Миодраг Марковић, “Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима,” in *Зидно сликарство манастира Дечана. Граѓа и студије*, edited by В. Ј. Ђурић (Београд: Одељење историских наука САНУ, 1995), 243-264.

<sup>729</sup> Delehayе, *Sinaxarium*, col. 185-188.

<sup>730</sup> Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 161.

<sup>731</sup> В. Петковиќ наведува бројни примери на територијата на Пеќската патријаршија, притоа нагласувајќи дека нивното прикажување, веројатно, се должело на верувањето во нивната помош за време на болести и епидемии, види Петковић, *Зидно сликарство*, 68-69. За поствизантиските претстави на светителите од

---

територијата на Охридската архиепископија и на Пеќската патријаршија, види Митревски, *Споменици на фрескоживописот*, 22, 31, 36, 46, 54, 82.;

## 1.2. Иконостас

Иконостасот на црквата Св. Преображение претставува збир од иконописни дела создадени во текот на повеќе од четири столетија, чие интегрирање во рамките на олтарската преграда соодветствува на големите обнови на архитектурата и живописот на манастирската црква. Покрај исклучителните уметнички вредности, дополнително значење на зрзевските икони им даваат и ктиторските и авторските натписи кои претставуваат значајни историски документи за животот на манастирот. Повеќекратните интервенции, спроведени во текот на долг временски период, оневозможуваат да се реконструира оригиналниот изглед на иконостасот. Носечката конструкција се одликува со груба обработка на нејзините составни делови, кај кои отсутствува секаков облик на рафинираност. Обсервацијата на техниките применети при обработката на дрвото укажува дека најстар дел од структурата се хоризонталната греда (поставена во висина на Деисисниот чин и прицврстена во страничните сидови на црквата) и нејзините вертикални носачи. Овие елементи се рачно делкани, со грубо обработени површини, што јасно ги одделува од поновите сегменти кои се машински обработени.

Зрзевскиот иконостас се сврстува во редот на двокатни олтарски прегради, а го сочинуваат престолните икони Христос Спас и Животодавец и Богородица Пелагонитиса, Деисисниот чин и царските двери. Во втората деценија на 17 век неговата структура била заокружена со додавањето на иконостасниот крст. Двете икони од престолниот ред се одликуваат со големи димензии, поради што доминираат во тесниот ентериер на црквата Св. Преображение. Комуникацијата на олтарскиот простор со наосот е остварена преку северниот влез и царските двери, но постоел уште еден премин од јужната страна кој е затворен во поново време.

Најзначајна карактеристика на зрзевскиот иконостас претставува големата хронолошка дистанца меѓу создавањето на иконописните дела коишто го сочинуваат, што укажува дека не претставува производ на јасно дефинирана концепција. Мислењето дека најстарата фаза од создавањето на иконостасот треба да се поврзе со сликарскиот зафат од 1368/9 година, кое е аргументирано со остатоците од постаро сликарство на Деисисниот чин, не може во целост да се прифати.<sup>732</sup> Најстаро датирано

---

<sup>732</sup> Поради, безмалку, целосната девестираност на сликарството од задната страна на Деисисниот чин, неговото датирање во 1368/9 година е неизвесно, види Петар Миљковиќ-Пепек, “За Чинот од

дело на иконостасот е иконата на Христос Спас и Животодавец од 1393/4 година, но својот основен облик го добил околу 1421/2 година со создавањето на иконата Богородица Пелагонитиса и Деисисниот чин. Престолните икони во локалната традиција биле почитувани како чудотворни, а со нивната научна промоција како ремек-дела на византиската уметност се стекнале со светска слава, поради што денес се дел од збирката икони на Музејот на Македонија.<sup>733</sup> Нивната оригинална позиција во манастирскиот католикон ја заземаат копии, блиски до оригиналите.

а. *Христос Спас и Животодавец*

Знаменитата икона на Христос Спас и Животодавец (инв. бр. У 10 955 ММ; дим. 131 x 88.5 x 4 см), била насликана во пресрет на потпаѓањето на Пелагонија под османлиска власт, а се сврстува меѓу врвните остварувања на византискиот иконопис (IVd.1).<sup>734</sup> Допојасната претстава на Христос припаѓа на иконографскиот тип

---

манастирот Зрзе,” in *Тематски зборник на трудови 1: икони, иконопис, иконостас, иконографија* (Скопје: Музеј на Македонија, 1996), 135-145.

<sup>733</sup> Во белешките од посетата на манастирот Хаџи-Василевски споменува дека му биле покажани иконите на Богородица и Христос како многу стари, а според верувањето на локалното население тие го спасиле манастирот од Арнаутите, сп. Јован Хаџи-Василевски, *Прилеп и негово околина* (Београд: Чупићева задужбина, 1902), 115-116.

<sup>734</sup> Од првичното научно публикување на зрзевската икона таа била предмет на повеќе студии и била презентирана на бројни изложби широм светот, види Здравко Блажиќ, “Конзервација иконе у Македонија,” *Зборник за заштиту споменика културе* 2/1 (1952): 69-86.; Светозар Радојчиќ, *Мајсторите старо српско сликарство* (Београд: Научна књига, 1955), 44, таб. XXX.; Svetozar Radojčić, “Die serbische Ikonmalerei vom 12 bis zum Jahre 1459,” *JÖB* 5 (1956), достапно на <http://monumentaserbica.branatomic.com/mushushu/story.php?id=36>; Walter Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonmalerei: von ihren Anfängen bis zum Ausklänge, unter Berücksichtigung der Maniera greca und der italo-byzantinischen Schule* (Olten & Lausanne: Urs-Graf-Verlag, 1956), fig. 95.; Ђурић, *Иконе*, 37, 97. т. LI; Светозар Радојчиќ, *Иконе Србије и Македоније* (Београд: Просвета, 1962), XV сл. 57.; Kosta Balabanov, *Icônes de Macédoine du XIe au XVIIe siècle: Collections Yougoslaves* (Paris: Musée des Arts Décoratifs, 1965), kat. 31.; Kosta Balabanov, *Ikone iz Makedonije* (Skopje: Kultura, 1969), XXV, sl. 53.; Курт Вейцман, Манолис Хадзидакис, Кръсто Миятев и Светозар Радојчич, *Икони на Балканите: Синај, Грција, Болгария и Југославия* (София: Болгарский Художник; Белград: Југославия § Нолит, 1967), LXVIII-LXIX, pl. 189.; Радојчиќ, *Старо српско*, 166, т. XLIII.; Viktor N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina* (Torino: Einaudi, 1967), 394.; Загорка Расолкоска-Николовска, “Историјатот на манастирот Зрзе низ натписи од XIV до XIX век,” *Зборник на Археолошкиот музеј IV-V* (1966): 77-93, 88.; Ђурић, “Радионица,” 18-33.; Миљковиќ-Пепек, “О сликарима,” 242, сл. 8.; Sida Marijanović and Milan Prelog, *Umjetnost na tlu Jugoslavije od praistorije do danas. Exhibition catalogue Sarajevo, juli-decembar 1971* (Sarajevo, 1971), kat. 293.; Svetozar Radojčić, *Ikonen* (Herrsching & Ammerssee: Pawlak Verlag, 1974), 14, sl. 20.; Ђурић, *Византиске фреске*, 87, сл. 84.; Бошко Бабиќ, *Културното богатство на Прилеп*, Exhibition catalogue (Прилеп: Народен музеј Прилеп, 1976), kat. 353.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 418.; Курт Вајцман at all, *Иконе* (Београд: Народна књига & Вук Караџиќ, 1983), 142, сл. 192.; Петар Миљковиќ-Пепек, “Антологија на македонската колекција на икони,” in *Уметничко богатство на Македонија*. Edited by С. Јаневски (Скопје: Македонска књига, 1984), 187, сл. 192.; Mirjana Tatić-Đurić, *Poznate ikone od XII do XVIII veka* (Beograd: Jugoslovenska revija, 1984), 31.; Petar Miljković-Peppek, “La collection Macedonienne d’icônes de XI au commencement du XV siècle,” in *La Macedonia jugoslava* (Ravenna: Corso di cultura sull’arte ravennate e bizantina, 1986), 311-348, 334, fig. 17.; Kosta Balabanov, *Ikone iz Makedonije: Muzejski prostor, Jezuitski trg 4, Zagreb, srpanj, 1987* (Zagreb: MTM, 1987), kat. 31, sl. 63.; Gordana Babić, *Ikone* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1980), 26, sl. 38.; Gordana Babić, *Icons* (London: Studio Editions, 1990), kat. 38.; Svetozar Radojčić, *Srpska umetnost u srednjem veku* (Beograd: Jugoslavija;

Пантократор и е означена со епитетите Спас и Животодавец, Ι<ΣΟΥΣ> Χ<ΡΙΣΤΟ>Σ Ο ΣΩΤΗ[Ρ] ΚΑΙ ΖΩΟΔΩΤΗΣ. Христос е поставен фронтално врз златна заднина, десната рака му е подигната во благослов, а во левата држи затворен кодекс со раскошно декорирана корица. Облеката е вообичаена за неговите претстави од овој тип. Тој носи пурпурен хитон со златен клавиус кој се спушта преку десното рамо и химатион со кобалтносина боја. Ореолот е назначен со тенка, темноцрвена линија врз златниот фон, а во краците на крстот се испишани букви кои го сочинуваат акронимот ΩΟΝ.

Годината 6902 = 1393/4, како хронолошка рамка за создавањето на Христовата икона е запишана во натписот од горниот раб на ковчежецот кој гласи: ΕΤΟΣ Ε (ΣΤ)ϞΒ ΕΓΡΑΦ(ΕΙ) Η ΠΑΡΟΥΣΑ (ΕΙ)ΚΟΝ Τ(ΟΥ) ΔΕΣΠΟΤΟΥ ΧΡΙ(ΣΤ)ΟΥ.<sup>735</sup> Податоците за сликарот и за ктиторството на иконата, несомнено, биле соопштени во целосно девастираниот натпис од долниот раб на иконата. И покрај тоа што не е сочувано името на нејзиниот автор, врз основа на стилските особености иконата била определена како дело на митрополитот Јован Зограф.<sup>736</sup>

Според иконографските особености зрзевската икона не се издвојува од бројните претстави од типот на Христос Пантократор, иконографски модел осмислен уште во 6 век.<sup>737</sup> Според ликовниот пристап и изведбата на деталјите нејзините директни ликовни паралели се наоѓаат во уметноста од епохата на Палелозите. Најраниот пример во кој се применети ликовните елементи кои ја карактеризираат и зрзевската претстава на Христос е иконата Христос Спас од манастирот Хиландар, датирана во последните децении од 13 век.<sup>738</sup> На хиландарската икона е нагласена телесната убавина на Христос, кој е прикажан со широки рамена и правилни црти на ликот. Покрај симиларностите во прикажување на облеката, косата и брадата на Христос на двете икони е тонски моделирана, а светлосните акценти на челото и околу

---

Zagreb: Spektar; Mostar: Prva književna komuna, 1982), 132, sl. 66.; Desanka Milošević, *El arte en la Serbia medieval de los siglos XII al XVIII*. Exhibition catalogue (Madrid: Museo del Prado, 1981), kat. 17.; Коста Балабанов, *Иконите во Македонија*. Exhibition catalogue (Скопје: Табернакул, 1995), kat. 42.; Viktorija Popovska-Korobar, *Trésors médiévaux de la République de Macédoine. Exhibition in Musée national du Moyen âge-Thermes et Hôtel de Cluny. Paris 1999*. Exhibition catalogue (Paris: Musée de Cluny, 1999), kat. 35.; Viktorija Popovska-Korobar at all. *Sztuka Ikony. Malarstwo sakralne Macedonii (XI-XIX w.)* Exhibition catalogue (Kraków : Kraków 2000 Festival Bureau, 2000), kat. 6.; Поповска-Коробар, *Икони*, 211, kat. 3.

<sup>735</sup> Транскрипција и цртеж на натписот кај: Расолкоска-Николовска, “Историјатот,” 88.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 439, натпис 4.

<sup>736</sup> За стилскиот израз на митрополит Јован, види поглавје VI.2.2.

<sup>737</sup> Една од најраните претстави на Христос, од заокружениот иконографски модел на Пантократор со затворено евангелие, е познатата икона од манастирот Св. Катерина на Синај која датира од 6 век, види Пαναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες* (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995), 191, εκ. 1-2.

<sup>738</sup> За иконата на Христос Спас од манастирот Хиландар, види Димитрије Богдановић, Војислав Ј. Ђурић и Дејан Медаковић, *Хиландар* (Београд: РЗЗСКС, 1978), 67.

очите се нанесени во вид на тенки, правилно распоредени линии, т.н. оживки. Идентични решенија среќаваме и кај две икони од манастирот Пантократор на Света Гора, кои се хронолошки и ликовно поблиски на зрзевската претстава на Христос Спас и Животодавец. Едната од иконите, која се наоѓа во светогорскиот манастир, хронолошки била определена во шестата деценија на 14 век, додека другата датира од 1363 година, а е изложена во музејот Ермитаж во Санкт Петербург.<sup>739</sup> Без оглед на светогорското потекло на иконите, во науката се востановило мислењето дека тие се изработени во Цариград и се дело на некое од престолничките сликарски ателјеа.<sup>740</sup> Покрај наведените икони, како ликовни паралели на делото на митрополитот Јован Зограф се посочувани и други сликарски дела, кои првенствено се со цариградска провениенција.<sup>741</sup> Сличностите меѓу наведените сликарски дела и ликовниот израз на митрополитот Јован Зограф биле примарната причина за да се изнесе тезата дека тој сликарски се образувал во Цариград.<sup>742</sup>

Покрај високите уметнички вредности, зрзевската икона на Христос содржи и комплексна богословска порака, која е содржана во Христовите епитети Спас и Животодавец. Епитетот Спас (ο Σωτήρ) е фреквентен во означувањето на претставите на Христос во византиската уметност, но неговото именување како Животодавец (ο Ζωοδότης) е значително поретко. Примарен библиски извор за ваквото именување е Христовото ветување за „живот вечен“ содржано во Евангелието по Јован (6:47), а Христос најчесто се именува како Животодавец во текстовите и поетските дела кои говорат за Христовото воскресение.<sup>743</sup> Контекстот во кој се среќава овој епитет јасно

<sup>739</sup> Вейцман at all, *Икони*, XXXII, fig. 71.; Виктор Н. Лазарев, *История византийской живописи* (Москва: Искусство, 1986), 168, сл. 543.

<sup>740</sup> Пишани податоци се сочувани единствено за иконата од Ермитаж, а според високите титули на нејзините нарчателни – примикиријот Јован и големиот стратопедарх Алексиј – се чини сосема веројатна нејзината цариградска провениенција, види Лазарев, *История*, 168, заб. 83.; Престолничкото потекло на постарата икона е определено според стилските карактеристики на Христовиот лик, сп. Вейцман at all, *Икони*, XXXII.

<sup>741</sup> Евидентни се сличностите на зрзевската икона со престолната икона на Христос Пантократор од Државниот музеј за ликовна уметност во Москва, а која според мислењето на истражувачите е различно датирана – во крајот на 14 и почетокот на 15 век или во втората четвртина на 15 век, види Лазарев, *История*, 168.; Е. О. Этингоф, “Икона «Христос Пантократор» из ГМИИ им. А. С. Пушкина. Памятник последнего расцвета константинопольской живописи” in *Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв.*, vol. 20 (Санкт Петербург: Дмитрий Буланин, 1998), 312–320.

<sup>742</sup> Хипотезата за цариградското образование на митрополит Јован ја пласирале: Ђурић, “Радионица,” 21; Миљковиќ-Пепек, “О сликарима,” 243.; За прблемот околу сликарското образование на митрополитот Јован Зограф, види поглавје VI.2.a.

<sup>743</sup> Ваквите дела најчесто среќаваат во Октоихот, но и во молитвениците и Орологионот, сп. Lozanova, “The Church,” 157.

говори за есхатолошкиот и сотериолошкиот подтекст кој е содржан во овој термин, а во чие јадро се наоѓа верувањето во Христовото воскресение како победа над смртта.<sup>744</sup>

Користењето на епитетот Животодавец се јавува почесто во монументалното сликарство од територијата на Охридската архиепископија, за што говорат примерите од црквите Богородица Фанеромени во Костур (втора половина на 14 век),<sup>745</sup> Христос Животодавец во Борје (1390)<sup>746</sup> и во јужниот параклис на Св. Никола Болнички (средина на 15 век)<sup>747</sup>. Единствен пример меѓу иконописните дела кои настанале во тесни хронолошки рамки со зрзевската икона, а во кои Христос е означен како Животодавец е иконата од Марков манастир, датирана околу 1400 година, а која според мислењето на П. Миљковиќ-Пепек може да се поврзи со сликарската активност на митрополит Јован.<sup>748</sup>

#### б. Богородица Пелагонитиса

Иконата Богородица Пелагонитиса (инв. бр. У 10 994 ММ, дим. 134 x 94 x 4), настанала две и пол децении по создавањето на делото на митрополит Јован Зограф, а нејзините димензии биле формирани да одговараат на постарото дело (IVd.2).<sup>749</sup>

<sup>744</sup> За богословското поимање на Христовото воскресение како предуслов за воскреснувањето на мртвите на Судниот ден и вечниот живот на човештвото во Божјото Царство, види Brian E. Daley, *The hope in the early Church: a handbook of Patristic Eschatology* (Cambridge & New York & Melbourne: Cambridge University Press, 1991), 20, 27.

<sup>745</sup> Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας* (Θεσσαλονίκη: Παναγιώτης Πουρνάρας, 1999), 299, πιν. 169.; Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας, “Ερευνες στους ναούς της Καστοριάς,” *Μακεδονικά* 25 (1986): 384, εικ. 5.

<sup>746</sup> Lozanova, “The Church,” 157.

<sup>747</sup> Суботић, *Охридска сликарска*, 107-108.

<sup>748</sup> Петар Миљковиќ-Пепек, *Непознат трезор икони* (Скопје: Завод за заштита на спомениците на културата на град Скопје, 2001), 28-29.; Поповска-Коробар, *Икони*, кат. 8, 215.

<sup>749</sup> Првите белешки за иконата Богородица Пелагонитиса ги оставил Хаџи-Васиљевиќ, погрешно толкувајќи го епитетот на Богородица како ктиторски натпис на некој од пелагониските црковни прелати, сп. Хаџи-Васиљевиќ, *Прилеп*, 116.; Примарна научна обработка по чистењето на површинските наслаги направил: Блажић, “Конзервација,” 69-86.; Натписите ги расчитал и ги поставил во историски контекст: Петар Миљковиќ-Пепек, “Значењето на натписот од иконата Богородица Пелагонитиса од манастирот Зрзе за делатноста на Макарие зограф,” *Гласник на Музејско-конзерваторско друштво на НР Македонија* 2 (1955), 143-149.; Од бројните студии и каталожки единици за иконата ги наведуваме: Петар Миљковиќ-Пепек, “Умилителните мотиви во византиската уметност на Балканот и проблемот на Богородица Пелагонитиса,” *Зборник на Археолошкиот музеј* 2 (1958): 1-29.; Радојчић, *Мајстори*, 144.; Radojčić, “Die serbische,” 81, abb. 25.; Fellicetti-Liebenfels, *Geschichte*, 80, taf. 95.; Ђурић, *Иконе*, 39, 97. т. ЛП; Радојчић, *Иконе Србије и Македоније*, XVI, f. 67.; Balabanov, *Icônes de Macédoine*, kat. 32.; Balabanov, *Ikone iz Makedonije*, XXV, sl. 31.; Weitymann at all., *Ikônes*, LXV, pl. 191.; Николовска, “Историјатот,” 419-420.; Ђурић, “Радионица,” 18-33.; Миљковиќ-Пепек, “О сликарима,” 245-246, sl. 13.; Radojčić, *Ikonen*, 14, sl. 23.; Ђурић, *Византиске фреске*, 84, сл. 87.; Бабиќ, *Културното богатство*, 104-106.; Расолковска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 419.; Вајцман at all, *Иконе*, 142-143 сл. 197.; Karl Kolb, *Eleusa: 2000 Jahre Madonnenbild* (Regensburg: Tauberbischofsheim, 1968), 108.; Prelog, *Umjetnost*, kat. 198.; Бабиќ, *Културното богатство*, 104-106.; Radojčić, *Ikonen*, 14, fig. 23.; Бабиќ, *Културното богатство*, кат. 354.; Расолковска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 419, сл. 7.; Суботић, *Охридска сликарска*, 40, сл. 46-47.; Миљковиќ-Пепек, “Антологија,” 187, сл. 193.; Miljković-Peppek, “La collection,” 334, fig. 18.; Balabanov,



Историските податоци за датацијата, авторството и ктиторите на иконата се содржани во двата натписи, испишани врз горниот и долниот раб на ковчежецот. На долниот раб на иконата е наведено името на ктиторот Константин Ѓургичев и на членовите на неговото поблиско семејство, а натписот кој е испишан по горниот раб ја соопштува хронологијата на настанувањето на иконата и името на нејзиниот автор – јеромонахот Макариј Зограф.<sup>750</sup>

Допојасната претстава на Богородица Пелагонитиса, Η Μ<ΗΤ>(ΗΡ)<Α ΤΟΥ> Θ<ΕΟ>Υ Η ΠΕΛ(ΑΓ)Ο(ΝΗ)ΤΙΣΑ, е поставена на златен фон, свртена во тричетвртински став, а во рацете го држи малиот Христос, Ι<ΣΟΥ>Σ Χ<ΡΙΣΤΟ>Σ, кој со динамичен гест ја прегрнува својата мајка. Богородица е облечена во пурпурен мафорион порабен со златна трака под кој назира сина грчка капа. Младенецот Христос е прикажан од грбен ракурс, со зафрлена глава се прислонува кон образот на неговата мајка која го бакнува високото чело на Богомладенецот. Краткиот хитон, украсен со стилизирани флорални и геометриски мотиви, ги оставил непокриени нозете на Христос, а околу неговото десно стапало е завиен отфрлениот химатион со портокалова боја.<sup>751</sup> Христовиот хитон е препашан со карактеристично врзан појас, кој е префрлен преку двете рамена и завиен околу половината. Ваквата облека ја сврстува претставата на младенецот Христос во иконографскиот тип на Христос архијереј кој го осветува храмот.<sup>752</sup>

Над ресите кои го украсуваат левиот ракав од мафорионот на Богородица е испишано: ΕΝ ΚΡΩΣΩΤ(ΗΣ) ΧΡΙΣ(ΗΣ) (ΠΕ)ΡΙΒΕΒΛ<ΗΜΕΝΗ> (Пс. 44/45:13-14). Испишувањето на конкретните стихови од псалмите врз ракавот на Богородичиниот мафорион е еден од трендовите на палеологовското сликарство, а имал за цел да ја

---

*Ikone iz Makedonije*, 101, sl. 32.; Вајцман at all, *Иконе*, 142-143.; Коста Балабанов, “Уметноста на доцниот среден век,” in *Уметничкото богатство на Македонија*, Edited by С. Јаневски (Скопје: Македонска книга, 1984), 232.; Babić, *Ikone*, 26, sl. 41.; Babić, *Icons*, kat. 41.; Milošević, *El arte*, kat. 19.; Балабанов, *Иконите во Македонија*, kat. 45.; Popovska-Korobar, *Trésors médiévaux*, kat. 36.; Popovska-Korobar, Sławomir Skrzyniarz, *Sztuka Ikony*, kat. 8.; Поповска-Коробар, *Икони* 217-218, kat. 11.; Бојан Миљковић, “Хиландарска икона српског цара Стефана,” *ЗРВИ* 43 (2006): 328, сл.14.; Sanja Pajić and Rosa D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo La Theotokos Pelagonitissa* (Kragujevac: Facoltà di Filologia e di Arte, 2015), 44.; Сања Пајић и Роза Д'Амико, “Измеѓу обале Јадрана – Богородица Пелагонитиса: Заједничка иконографска тема српског и италијанског сликарства,” *Ниси и Византија* 9 (2010): 309-310, сл. 8.

<sup>750</sup> За транскрипцијата на натписите од иконата Богородица Пелагонитиса, види поглавје IV.2.

<sup>751</sup> Во науката е изнесено мислењето дека се работи за Христовиот повој, со евхаристично значење, сп. R.W. Corrie, “Coppo di Marcovaldo's Madonna di bordone and the Meaning of the Bare-Legged Christ Child in Siena and the East,” *Gesta* 35/1 (1996): 52.; Сепак, во раните примери Христос е прикажуван со делумно отргнат химатион, кој во подоцнежните претстави Богородица го држи во рацете, види Пајић и Д'Амико, “Измеѓу обала,” 301.

<sup>752</sup> За текстуалните извори и постарите примери на Христовите претстави од овој иконографски тип, види поглавје V.1.1.2, со литература.

истакне богословската ерудиција на сликарите.<sup>753</sup> Најраните претстави на Богородица кои го содржат овој иконографски детаљ датираат од втората половина на 14 век, а клучна улога во неговата дисперзија на Балканот имале солунските сликарски работилници.<sup>754</sup> Збогатувањето на претставите на Богородица со библиските стихови добило посебно место во ликовните традиции негувани во Зрзевскиот културен комплекс. Покрај на иконата Богородица Пелагонитиса, овие стихови биле испишани и на фрескоиконата со Богородица Одигитрија од фасадата на мирската црква во Зрзе,<sup>755</sup> а овој елемент се среќава и кај останатите дела на митрополитот Јован и јеромонахот Макариј.<sup>756</sup>

Зрзевската икона се вбројува меѓу најбележитите примери на иконографскиот тип Богородица Пелагонитиса, кој во руската литература се именува со терминот „Взыграние Младенца“.<sup>757</sup> Најголемиот дел од постарите истражувачи иконографскиот тип Пелагонитиса го сврстуваат во рамките на претставите на Богородица од умилителен тип, нарекувани Гликофилуса (Γλυκοφιλούσα),<sup>758</sup> но искажано е и мислењето дека нивното потекло треба да се побара во ранохристијанските илустрации на Богородица Доилка (Γαλακτοτροφούσα).<sup>759</sup> Обединувачки елемент за определувањето на претставите на Богородица во рамките на типот Пелагонитиса претставува нивната иконографија, но користењето на овој термин при нивното

---

<sup>753</sup> Продлабочена студија за значењето на овие стихови во рамките на претставите на Богородица, со преглед на примерите од втората половина на 14 и првите децении на 15 век, направила: Gordana Babić, „Le maphorion de la Vierge et le psaume 44(45) sur les images du XIV<sup>e</sup> siècle,” in *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Vol. 1, editet by E. Κυπραίου (Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1991), 57-64.

<sup>754</sup> Babić, „Le maphorion,” 57.

<sup>755</sup> За натписот од фрескоиконата на Богородица Одигитрија, види поглавје, V.3.1.1.

<sup>756</sup> Стиховите од псалмот 44/45 се испишани на претставата на Богородица Параклиса од северната конха на црквата Св. Андреја на Треска, дело на митрополит Јован, сп. Babić, „Le maphorion,” 57.; Според постарите истражувачи истите стихови ги содржела и уништената претстава на Богородица од патронската ниша на црквата Богородица Пречиста во Варош, која е атрибуирана на јеромонахот Макариј, сп. Суботић, *Охридска сликарска*, 49.

<sup>757</sup> За руските примери на овој иконографски тип, види Виктор Н. Лазарев, *Византијска живопись* (Москва: Наука, 1971), 291, заб. 105 (=Viktor Lasareff, “Studies in the iconography of the Virgin,” *The Art Bulletin* 20/1 (1938): 42-46).

<sup>758</sup> Базични наслови за истражувањето на претставите на умилителните претстави на Богородица, како и на типот Пелагонитиса, види Nikolaj Bêlajev, “Образъ Божьей Матери Пелагонитисы,” *Byzantinoslavica* 2 (1930): 386-393.; Лазарев, *Византијска живопись*, 291-298.; Миљковиќ-Пепек, “Умилителните мотиви,” 1-27; Lidye Hadermann-Misguich, “Pelagonitissa et Kardiotissa: Variantes extrêmes du type Vierge de tendresse,” *Byzantion* 43/1 (1983): 9-16; Gordana Babić, “Il modello e la replica nell’arte bizantina delle icone,” *Arte Cristiana* 76/1-2 (1988): 71-75.

<sup>759</sup> За улогата на ранохристијанските претстави на Богородица Доилка/Млекопитателка врз оформувањето на иконографскиот тип Пелагонитиса, види Анета Серафимова, “Пикторалната семиотика на мајчинството. Развојни фази и модели,” *Патримониум МК*. 3 (2010): 263-276, (особено) 265.

означување во средновековната уметност е селективно.<sup>760</sup> Најстар сочуван пример на користењето на терминот Пелагонитиса е иконата од манастирот Дечани, која датира од третата четвртина на 14 век.<sup>761</sup>

Во византологијата широко е прифатена хипотезата дека примарна улога за популаризацијата на овој иконографски модел имала чудотворната икона која се наоѓала во некоја од црквите во градот Пелагонија, средновековното име на Битола.<sup>762</sup> Клучна улога за ширењето на култот на иконата, а со тоа и на овој иконографскиот модел, имало вклучувањето на регионот на Пелагонија во рамките на средновековната српска држава, бидејќи зголемена фреквенција на претставите на Богородица Пелагонитиса од пошироката територија на Балканот бележиме од средината на 14 век.<sup>763</sup> Според бројноста на сочуваните примери од овој иконографски тип, значајна улога за неговата популаризација имал манастирот Хиландар, каде покрај иконата Богородица Аврамиотиса сочувани се и две фрескоикони со претстави на Богородица од типот Пелагонитиса.<sup>764</sup> Поставеноста на иконите над гробовите кои им припаѓале на припадниците на потесното семејство на деспотот Јован Углеша (1365-1371) – во едниот бил погребан син му, а во другиот неговиот таст – кесарот Војхин, говорат за интимната поврзаност на серскиот деспот со култот и сликата на Богородица Пелагонитиса.<sup>765</sup>

---

<sup>760</sup> На фрескоиконата од олтарската преграда на црквата Св. Ѓорѓи во Старо Нагоричане, која се вбројува меѓу најстарите примери со заокружена иконографија, епитетот Пелагонитиса бил дополнително испишан значително подоцна. Тодић, *Старо Нагоричино*, 29, 31, 33 прт. 6, 44, 78, 123.; На фрескоиконата од Старо Нагоричане се осврнале: Миљковиќ-Пепек, “Умилителните мотиви,” 11, 14, 20, таб. VIII.; Лазарев, *Византиска живопис*, 291, 293.; Hadermann-Misguich, “Pelagonitissa et Kardiotissa,” 13.; Babić, “Il modello,” 72, fig. 12.; Миљковић, “Хиландарска икона,” 329, сл. 15.; Pajić and D’Amico, *La Theotokos*, 36-37.; Пајић и Д’Амико, “Измеѓу обале,” 304.

<sup>761</sup> За различните ставови околу датирањето на иконата, види Пајић и Д’Амико, “Измеѓу обале,” 308, заб. 47.

<sup>762</sup> На топографијата на средновековна Битола, со детален осврт на историските извори кои укажуваат на постоење на црква посветена на Богородица во која можеби се чувала иконата на Богородица Пелагонитиса, се осврнал: Миљковић, “Хиландарска икона,” 332-334.; За потеклото на иконографијата на претставите од овој тип биле искажани различни мислења, кои се движат од тоа дека биле осмислени во источните провинции на Ромејската Имерија, до ставовите дека нивното потекло треба да се бара во западноевропската уметност. Според мислењето истражувачите, создавањето на прототипот за иконографскиот модел Пелагонитиса хронолошки е сместено од рановизантискиот период, па сè до почетокот на 13 век. За различните научни теории за потеклото на иконографскиот тип Пелагонитиса, види Пајић и Д’Амико, “Измеѓу обале,” 299, со литература.

<sup>763</sup> Како една од најстарите сочувани икони од овој иконографски тип се истакнува хиландарската икона Богородица Аврамиотиса (*Н Аврациџтиса*). Според Б. Миљковиќ оваа икона била носена во битката на српските војски со византиските бранители на Сер, каде се добила со статусот на чудотворна икона, види Миљковић, „Хиландарска икона,” 319-348.

<sup>764</sup> Иконите се насликани во аркосолиуми во припратата на католикот на Хиландар, види Даница Поповић, “Сахране и гробови у средњем веку,” in *Манастир Хиландар*, edited by Г. Суботић (Београд: 1988), 211-214.

<sup>765</sup> За влијанието на браќата Волкашин и Углеша за ширењето на иконографските модели, види Пајић и Д’Амико, “Измеѓу обале,” 307.

Историскиот и социјалниот контекст во кој настанала зрзевската икона бил сосема поинаков, но таа сведочи за продолжувањето на локалните традиции и по уништувањето на чудотворниот „прототип“ при освојувањата на Битола од османлиските војски. Покрај делото на Макариј, опстојувањето на иконографскиот модел во средината во која бил осмислен е посведочено со иконата на Богородица Пелагонитиса од црквата Св. Никола во Варош, Прилеп, којашто датира од првата половина на 15 век.<sup>766</sup> Сепак, за разлика од зрзевската икона, чијашто ликовност е втемелена врз византиските ликовни сфаќања, помладата икона содржи поинаква ликовност, што е резултат на новите струења кои се јавиле во уметноста во поствизантискиот период.

#### в. Деисисен чин

Деисисниот чин (рег.бр. 17 159, дим. 367 x 35 x 3 см.) е насликан врз монолитна дрвена штица, чиј распон досега од северниот до јужниот ѕид на црквата (IVd.3). Од задната страна на плочата се сочувани остатоци од постаро сликарство, речиси целосно девастирано, а направен е обид да се атрибуира на работилницата која во 1368/9 година го реализирала сликарството во западната припрата на црквата.<sup>767</sup> На Чинот не се запишани податоците за неговата хронологија и авторство, а краткиот натпис испишан во средишниот дел во молитвена форма го соопштува единствено името на ктиторот:

m<0>IE(nie) r(ab)a b<0>/ (ia) konstantina si<n>a g}rgi:%e&va a vnUk(a )agmanova.<sup>768</sup>

Сепак, иако натписот од зрзевскиот епистил ја соопштува целосната форма на името на кметот Константин, новиот ктитор на манастирот и покровител на сликањето на иконата Богородица Пелагонитиса, во науката се развила полемика околу хронологијата и авторството на ова дело.<sup>769</sup> Дилемите биле разрешени со продлабочената анализа на стилските особености и морфолошките карактеристики на натписот, кои се симиларни со применетите решенија кај иконата Богородица

<sup>766</sup> Поповска-Коробар, *Икони*, 219, кат. 12.

<sup>767</sup> Анализа на остатоците од постарото сликарство направил: Миљковиќ-Пепек, “За Чинот,” 135-145.

<sup>768</sup> Транскрипција или превод на натписот од Деисисниот чин, кај: Ђурић, *Иконе*, 38.; Расолкоска-Николовска, “Историјатот,” 88.; Ђурић, “Радионица,” 19.; Миљковиќ-Пепек, “О сликарима,” 224.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 440, натпис 7.; Суботић, *Охридска сликарска*, 26, ил. 23;

<sup>769</sup> Во пораните фази од истражувањето на сликарството од зрзевските сакрални објекти изнесено е мислењето дека Деисисниот чин е дело на митрополитот Јован и е датиран околу 1400 година, Vojislav J. Djurić, “Über den „Čin“ von Chilandar,” *Byzantinische Zeitschrift* 53 (1960): 348.; Ђурић, *Иконе*, 38.; Други автори сметале дека чинот е дело на Григориј, потпишаниот помошник на Јован во црквата Св. Андреја на Треска, види Балабанов, *Икони од Македонија*, XXV.; Дилемите околу авторството на Чинот се расчистени со продлабочените анализи на стилот и ортографските особини на натписот, сп. Миљковиќ-Пепек, “О сликарима,” 245.

Пелагонитиса, со што е потврдено авторството на Макариј, а делото хронолошки е определено околу годината 1421/2.<sup>770</sup>

Централниот мотив на сликаната декорација на епистилот е полуфигурата на Христос, означен со епитетот Спасител, Ι<ΣΟΥ>Σ Χ<ΡΙΣΤΟ>Σ Ο ΣΩΤ(ΗΡ), придружен од бистите на Богородица и св. Јован Крстител, со кои ја сочинува композицијата Деисис (IVd.4). Христос е поставен фронтално, со десната рака подигната во благослов, во левата држи затворен кодекс, а облечен е во темноцрвен хитон и син химатион. Од неговата десна страна стои Богородица, m<a>l<e>rq <gospo>d<o>vu, свртена кон својот син со испружени раце во молитвен став, а св. Јован Крстител, s<ve>tq| iwan krstq|tel, е прикажан од лево. Од двете страни на деисисот се поставени две апостолски поворки со шест учесници свртени во тричетвртински став кон централната оска на композицијата. Поворката од десната страна ја предводи Павле, s<ve>tq| (pa)vel, по кого следат Лука, s<ve>tq| lllka, Марко, s<ve>tq| marko, и Андреј, s<ve>tq| andrla (IVd.5). Последни во оваа група се претставени св. Јаков брат Божји, s<ve>tq| jkov, и голобрадиот Тома, s<ve>tq| Toma. Прв во апостолската група од левата страна е претставен св. Петар, s<ve>tq| pe(tar)q, по кого следи евангелистот Јован Богослов, s<ve>tq| lw(an) b<o>gslor (IVc.6), кој единствен е прикажан со отворен кодекс со почетните зборови од неговото евангелие: iskon(i b)y slovo i slovo by u b<og>a i b<og> b<y slovo> (Јован 1:1). Поворката продолжува со претставите на евангелистот Матеј, s<ve>tq| maTei, св. Вартоломеј, s<ve>t(tq)| v<a>rqTolomei, св. Симеон, s<ve>tq| si%meon&, и младиот Филип, s<ve>tq| fi(li)p (Vd.6). Ликовите на апостолите се претставени во сооднос со стандардните решенија, а облечени се во хитони и химатиони со различна боја. Меѓу авторите на најзначајните новозаветни текстови (Матеј, Марко, Лука, Јован и Павле) од другите апостоли е направена динстинкција преку нивното прикажување со кодекси во рацете, додека останатите држат затворени свитоци. Учесниците меѓу себе се поделени со сликана рамка изведена со црвена линија и сите имаат златни ореоли околу главите.

Првобитно сите светителски бисти биле поставени на позадина со окераста боја, но при секундарните интервенции полињата позади Христос и апостолот Марко биле обоени во зелено, додека Богородица, св. Јован Крстител, како и апостолите Андреја и

<sup>770</sup> Имајќи ја предвид обновата на манастирот која била преземена во почетокот на третата деценија од 15 век, по преземањето на управата над манастирот од кметот Константин и неговите синови, најверојатно се чини дека и Чинот настанал во тесни хронолошки рамки со останатите дела на Макариј, види Ђуриќ, “Радионица,” 32, а ја прифаќаат поголемиот дел од подоцнежните истражувачи, сп. Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 420.; Суботиќ, *Охридска сликарска*, 46-47.; За обновата на манастирот преземена од новите ктитори, види поглавје IV.2.

Симеон добиле црвена заднина. Покрај различните позадини во споредба со останатите апостолски претстави евидентни се разликите во начинот на прикажувањето на портретите на Марко, Андреј и Симеон, како и во испишувањето на нивните натписи. Разликите меѓу апостолските портрети во постарите студии биле протолкувани како резултат на ангажманот на повеќе сликари во изведбата на иконописното дело.<sup>771</sup> Сепак, врз основа на компаративната анализа може да се заклучи дека станува збор за секундарни интервенции врз оштетените делови од Чинот, кои биле реализирани од сликарот Онуфриј Аргитис.<sup>772</sup> Зафатот за „реставрирање“ подразбирал целосно пресликување на оштетените ликовни на Марко, Андреј и Симеон, како и нанесување на нова позадина кај учесниците во Деисисот.

#### г. Иконостасен крст

Иконостасниот крст е единствениот елемент од зрзевскиот иконостас кој содржи декоративни елементи изведени во плитка резба (IVd.7).<sup>773</sup> Завршната обработка на дрвото подразбирала позлата и нанесување на црвена, зелена и сина боја на одредени сегменти од крстот, со што е добиена урамнотежена полихромност на релјефната обработка. Од натписот на црковнословенски јазик дознаваме дека овој дел од иконостасот бил изработен во 1616/7 година, во времето на столувањето на игуменот Доротеј.<sup>774</sup>

Крстот (дим. 188 x 183 x 3) е поставен врз широко постолје (дим. 260 x 37 x 3), на чија површина во плиток релјеф се изведени стилизирани морски животни, кои на прв поглед личат на мотиви со палмини гранки. Телата на риболиките суштества се расчленети со редови од издолжени пентагони, а ромбоидните полиња формирани меѓу точките на нивното спојување се обоени со сина боја. Поголема доза на реализам е применета во оформувањето на нивните глави, кои се прекриени со крлушки и имаат стилизирани очи и усти. Помеѓу нивните конфронтирани глави е изведено правоаголно поле во кое централно е поставена разлистена розета, опкружена со стилизирани

---

<sup>771</sup> Во зависност од атрибуцијата на делото од постарите истражувачи трите полуфигури, кои стилски сосема се разликуваат од останатите претстави на апостолите, припишани му се на сликарот Григориј, сп. Миљковић-Пепек, “О сликарима,” 245.; Или пак на непознат соработник на Јован, Ђурић, “Радионица,” 32.

<sup>772</sup> Расолкоска-Николовска компарирајќи ги апостолските претстави со сликарските дела на Онуфриј Аргитис правилно заклучила дека се работи секундарна интервенција, несомнено спроведена во периодот кога бил ангажиран за изведбата на живописот во манастирскиот католикон, види Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 420-421.; Расолкоска-Николовска, “Творештвото,” 135.

<sup>773</sup> Иконостасниот крст не бил предмет на научна студија.

<sup>774</sup> Транскрипција на натписот од иконостасниот крст и за обновите на манастирот во времето на Доротеј, види поглавје V.3.

вегетативни листови, а во нејзиното средиште е прикажан крст формиран од четири цветни латици. Под полето со флорална орнаментика, во рамка со неправилен облик, насликана е отворената пештера со черепот на Адам. Иконостасниот крст се издига над средишниот дел на базисот, а страничните икони/липири се поставени врз опашките на морските суштества. Краците на крстот завршуваат во форма на тролист, а нивната внатрешна страна е украсена со гранулирана низа која ја сочинуваат полупочести испакнувања/зрна. Надворешниот раб на краците е обработен во вид на декоративна лента од извиени лозови ластари, изведена во плитка резба. За разгранетиот изглед на крстот придонесувале седумнаесетте палмети и шишарки, распоредени по пет на трите горни краци и две на долниот крак, од кои денес едната недостасува. Придружните икони се триаголно завршени, а се порабени со орнаментална лента од винова лоза, со идентична форма како онаа од рабовите на крстот. На горната страна вертикално се издигнуваат пет декоративни елементи во вид на стилизирани, разлистени пупки, од кои два се над страничните ленти и три, поголеми, над триаголниот дел од панелот. Во триаголното, црвено поле, кое го формира тројниот лак поставен над светителските претстави и горните рабови на липирите, во плиток рељеф изведени се три орнаментални мотиви, централниот во вид на геометриски стилизирана розета, а страничните се реалистично прикажани цветови.

Сликаната декорација на зрзевскиот иконостасен крст се состои од претставата на распнатиот Христос, во средината, и симболите на евангелистите во проширувањата на краевите на краците. Христос, ΙΣ ΧΣ, е прикажан со ореол назначен со црвена линија, на главата има дијадема, а околу бедрата перисома со светлосина боја. Од неговата прободена слабина блика крв и вода, а од раните на дланките и стапалата во тенки млазеви тече крв. Над Христовата глава, на највисоката пречка на крстот, со крупни црни букви е испишан текст на црковногрчки јазик: + Ε ΣΤΑΒΡΟ Θ<ΕΟ>Υ ΚΕ ΝΟ ΒΑΣΗΛΕ (ΤΟ)ΝΣ ΔΟΞΗΣΙ (sic!). Четирите симболи на евангелистите – орелот на Јован, ангелот на Матеј, лавот на Марко и телето на Лука се распоредени на краевите од краците, врзани во мандорла со неправилна форма. Покрај секој од евангелските симболи испишан е по еден од зборовите на возгласот на Победничката химна која е дел од Трисагионот од службата на анафора.<sup>775</sup> Крај орелот, кој е претставен на највисокиот крак, е испишан зборот ΚΕΚΡΑ<Γ>ΟΤΑ, до ангелот на левиот крак стои ΑΔΟΝΤΑ, десно е телето со зборот ΒΟΩΝΤΑ, а најдолу е прикажан лавот придружен

<sup>775</sup> За поврзаноста на симболите на евангелистите со стиховите од возгласот на победничката химна, види поглавје V.3.1.2.a.

од зборовите ΚΕ ΛΕΩΝΤΑ (sic!). Испишувањето на зборовите од възгласот на Победничката химна врз зрзевскиот крст претставува раритетно решение, а единствена иконописна паралела претставува иконостасниот крст од Полошкиот манастир (1584), каде сите четири зборови од възгласот се испишани покрај симболот на Лука.<sup>776</sup> На левата од придружните икони е прикажана Богородица, облечена во црвен мафорион и син фустан, со десната рака покажува кон својот распнат син, а левата во знак на длабока тага и е положена на градите. Младиот апостол Јован е претставен од спротивната страна, а носи хитон со цинобер боја и окераст химатион.

Според типолошките особености зрзевскиот крст се сврстува во групата од иконостасни крстови кои настанале во последните децении на 16 и првата четвртина на 17 век, а во науката се третираат како дела на т.н. Прилепско-слепчанска резбарска школа.<sup>777</sup> Симилярностите на зрзевскиот крст со примероците од оваа група се состојат од идентичното решение на декоративната лента која е изведена по рабовите на краците, примената на низа од зрна за врамување на сликаните мотиви и изборот на геометриските орнаменти кои се изведени на придружните икони.<sup>778</sup> Како најзначајна разлика која го издвојува зрзевскиот примерок од останатите е решението на неговото постолје, кое се чини дека е компромисно решение помеѓу традиционалните со палмови гранки и претставите на рибовидни суштества/делфини.<sup>779</sup> Ваквото решение е

---

<sup>776</sup> Поповска-Коробар, *Икони*, 240.

<sup>777</sup> Групата од иконостасни крстови кои се припишуваат на Прилепско-слепчанската резбарска школа брои осум примероци (без зрзевскиот), а ја сочинуваат крстовите од Полошкиот манастир, двата крста од манастирот Слечче, од црквата Св. Никола, Ореочки манастир, Св. Богородица, Горни Манастирец, Св. Никола Топлички и од Сливничкиот манастир, види Викторија Поповска-Коробар, “Иконостасот во црквата на Бигорскиот Манастир во XVIII век,” in *Бигорски Манастир 20 години возобновено монаштво*, Edited by Архимандрит Партениј (Фидановски) (Бигорски Манастир: Свештена Бигорска Обител „Св. Јован Крстител“, 2015), 395, заб. 62, со литература.

<sup>778</sup> Ваквото решение го среќаваме кај сите наведени од оваа група, сп. Поповска-Коробар, *Икони*, кат. Бр. 42.; Расолкоска-Николовска, “Творештвото,” сл. 4-12.; Мирјана М. Машниќ, “Иконостасот од Ореочкиот манастир Св. Никола,” in *Тематски зборник на трудови 1: икони, иконопис, иконостас, иконографија* (Скопје: Музеј на Македонија, 1996), 29-57, прт. 3, сл. 7-10.; Мирјана М. Машниќ, „Две новоатрибуирани дела на големите сликари од XVI век, Онуфриј од Аргос и Јован од Грамоста,“ *ЗСУММ* 3 (2001) 143-147, сл. 1-2.; Поповска-Коробар, „Иконостасот на Бигорскиот Манастир,“ 397, сл. 17.

<sup>779</sup> Решението применето кај зрзевскиот иконостас значително отстапува од пораните примери за обликување на постолјата во вид на риба, како што се примерите од Крапинскиот манастир (крај на 16 век), Трескавец (втора половина на 16 век ?) и Пива (1638/9), , кадешто е применета поголема доза на реализам во прикажувањето на морските суштества, сп. Загорка Расолкоска-Николовска, “Иконостас Карпинског манастира,” *ЗЛУМС* 16 (1980): 289-297.; Darko Nikolovski, *Macedonian Woodcarving* (Скопје: Kalamus, 2015), 70, fig. 47, 47-1.; Мирјана Ђоровиќ-Љубинковиќ, *Средњевековни дуборез у источним областима Југославије*, (Београд: Научно дело, 1965), 105, сл. 13.; Како посебен тип на иконостасни крстови, според обликот на постолјето, се неколку примероци од територијата на Пеќската патријаршија кои настанале во периодот од крајот на 16 и почетокот на 17 век, а кои се вообличени во вид на морски суштества со апстрактно оформени глави, види Анета Серафимова, “Прилог проучавању иконостасних крстова на Балкану (нека запажања о иконостасном крсту манастира Црна река,” in *Манастир Црна Ријека и свети Петар Коришки (научни симпозиум Приштина, Зубин Поток, Црна Ријека, април 24-25*



постигнато преку стилизацијата на формите со што се задржал обликот на палмовите гранки, додека со прикажувањето на стилизирани глави и перки назначен е животинскиот карактер на сегментите од постолјето.

Сликарството од крстот нема директни стилски и хронолошки паралели со ниту една сликарска целина од зрзевскиот католикон. Анализата на стилот укажува дека сликарот кој го извел Христовото распетие и симболите на евангелистите бил искусен мајстор кој успешно ја доловил пластичноста на формите преку тонска градација. Минуциозната обработка на формите особено добро е забележлива во изведбата на симболите на евангелистите, каде што е препознатлива сигурноста на неговиот потег и е прикажан полниот дијапазон на палетата која ја користел, а се одликува со интензивни светли бои и чисти тонови. Според компаративните анализи на сликарството од иконостасниот крст можат да се уочат сличности со фрескоживописот во тремот на католиконот на манастирот Журче (1621/2), поради што и зрзевскиот крст може да се припише на сликар со слични ликовни сфаќања на линотопските мајстори од првите децении на 17 век.<sup>780</sup>

#### *д. Царски двери*

Најмладиот сегмент од иконостасот на црквата Св. Преображение се царските двери (крило: 162 x 38 x 3,5 см) кои настанале околу средината на 19 век (IVd.8). Иако стилските особености се доволен аргумент за нивното хронолошко определување, дополнителен податок за нивното датирање се податоците од фрагментарно сочуваниот натпис кој се протегал по долниот раб на двете крила. Натписот речиси целосно е уништен, а според сочуваните делови може да се заклучи дека ги содржел податоците за ктиторите и датацијата на дверите. На левото крило единствено е сочуван почетниот збор од ктиторската формула: *bo/en%&tvenl (p)ilo%/i ...&*, додека на десното може да се прочита името *pop t%r&aiko*. Врз основа на пишаните извори за манастирот во средината на 19 век, со сигурност може да се заклучи дека сочуваниот фрагмент од натписот е патронимот на игуменот Христе Поп Трајков, кој бил

---

1996), Edited by Д. Бојовић (Приштина, Београд: Друштво пријатеља манастира Црна Ријека 1998), 149-166.

<sup>780</sup> За линотопското потекло на сликарите кои го извеле фрескоживописот во манастирот Журче, сп. Јасминка Николиќ-Новаковиќ, *Живописот во црквата Св. Атанасиј Александриски во Журче* (Скопје: РЗСК, 2003), 83, 90.; Според мислењето на други истражувачи постои можност живописот да го извеле локални сликари кои биле под влијание на линотопските мајстори, сп. Јехона Спахиу, “Нови согледувања на одделни тематски целини и претстави во тремот на црквата Св. Атанасиј Александриски, манастир Журче,” *Balkanoslavica* 40-44 (2015): 78-79.

настојател на манастирот во четвртата и петтата деценија на 19 век.<sup>781</sup> Токму времето на неговата управа може да се земе како хронолошка рамка за настанувањето на царските двери, а според стилските особености сликарството со сигурност може да се определи како дело на зографот Анастас од Магарево.<sup>782</sup>

Сликаната декорација на дверите се состои од претставата на Благовештението,  $\beta(\lambda)\alpha\nu\gamma\{\epsilon\eta\epsilon\ (pr)es\langle ve\rangle\tau\Omega\ \beta\omicron\gamma\omicron\rho\omicron\delta\iota\varsigma$ , чијашто претстава го зазема најголемиот дел од површината, а во горниот дел се прикажани допојасните претстави на старозаветните цареви и пророци Давид и Соломон. Архангелот Гаврил и Богородица се сместени во плиткото, лачно завршени вдлабнувања на крилата. Од левата страна е прикажан Гаврил,  $\gamma\alpha\nu\gamma\iota\lambda\chi$ , кој приоѓа кон Богородица држејќи во раката крин, симбол на нејзината невиност.<sup>783</sup> Небесниот гласник е облечен во богато декорирана туника со светломаслинеста боја, а преку рамото има префрлено црвен плашт. Неговите боси стапала се поставени врз облак, што претставува барокно влијание во прикажувањето на оваа композицијата. Богородица,  $(M\eta\langle TE\rangle P)\langle A\ TOY\rangle\ \Theta\langle E\rangle(OY)$ , седи на раскошен позлатен трон со богато украсен наслон, а нозете ѝ се поставени на супеданеум со кружна форма. Облечена е во мафорион со розева боја, под кој има зелен фустан, а во левата рака држи затворена книга со корици опточени со бисери. На масата крај која седи поставена вазна со црвени цветови и мал свиток, врз кој со брзопис е испишан одговорот на Богородица на радосната вест:  $E\acute{\iota}\delta\omicron\upsilon\ \eta\ \delta(\omicron\upsilon)\lambda\eta\ \kappa\rho\acute{\iota}(\omicron\upsilon)\ \gamma\epsilon\nu\omicron\iota\tau\omicron\ \mu\omicron\iota\ \kappa\alpha\tau\alpha\ \tau\omicron\ \rho\acute{\eta}\mu\alpha\ \tau(\omicron\upsilon)$  (Лука 1: 38). Позади пурпурниот вел кој делумно ја затскрива заднината, назира монументална камена градба. Од густите темни облаци во горниот дел на сцената се издигнува бистата на Бог Отец,  $\S\langle a\rangle v\langle a\omicron\iota\rangle$ , чии раце се подигнати во двоен благослов, а облечен е во развиорен златен плашт и има триаголен нимб околу главата. Пред Отецот е прикажан Светиот Дух, кој во вид на гулаб се спушта кон Богородица.

Бистата на пророкот Давид,  $\delta\alpha\nu\iota\delta\chi$ , е сместена на левото крило од дверите, а старозаветниот цар е прикажан со кратка седа брада, облечен во царски орнат и со затворена круна на главата. Со десната рака покажува кон свитокот кој го држи во левата, а на кој е испишан текстот пропишан од сликарските прирачници за неговите

<sup>781</sup> За управата на манастирот и зафатите преземени во времето на игуменот Христе Поп Трајков од Долгаец, види поглавје IV.3.

<sup>782</sup> Осврт на творештвото на Анастас од Магарево и стилска анализа на царските двери од манастирската црква Св. Преображение, види поглавје VI.5.

<sup>783</sup> За кринот како симбол на невиноста на Богородица и неговото вклучување во западноевропските илустрации на Благовештението, види James Hall, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art* (Boudler: Westview Press, 1994), 149.

претстави во рамките на Благовештението: (ΑΚ)(ΟΥ)ΙΟΝ ΘΥΓΑΤΕΡ ΚΑΙ ΗΔΕ Κ(ΑΙ) ΚΛΙΝΟΝ ΤΟ (ΟΥ)Κ Σ(ΟΥ).<sup>784</sup> Неговиот син Соломон, *solomon*, е прикажан како млад маж без брада и густа, црна коса, а текстот од свитокот во неговата рака гласи: ΠΟΛ(ΛΑΙ) (ΤΗ)ΓΥΝ ΕΚ(ΤΗ)Σ<ΑΝΤΟ> ΕΠΟΙ(ΣΑΝ) ΔΥΝΑΜΙΝ ΣΟΙ ΔΕ ΥΠΕΡΚΕΙΣΙ (Изрек. 31: 29). Двете двери од горната страна формираат кружна атика, во чие подножје се симетрично поставени два листа, а од горната страна има декоративен елемент во вид на цветна чашка. Единствената сликана декорација на атиката е графички прикажаното Божјо око.

Со оглед на доцниот датум на настанувањето на царските двери, се чини веројатно дека првобитно на иконостасот стоеле други двери, коишто биле заменети со постојните. Според мислењето на Д. Николовски, старите двери од манастирскиот католикон биле прекриени со ново сликарство и биле поставени на иконостасот во мирската црква Св. Никола.<sup>785</sup> По отстранувањето на невешто изведениот ретуш од површината на дверите, откриен е постар сликарски слој, кој е атрибуиран на сликарот Онуфриј Аргитис.<sup>786</sup> Како и кај дверите од 19 век, површината на постарите двери целосно била прекриена со претставата на Благовештението и допојасните претстави на Давид и Соломон.<sup>787</sup> Сериозните оштетувања на сликаниот слој, кои резултирале со целосно уништување на пророчките ликови, веројатно, биле примарната причина за отстранувањето на царските двери од иконостасот во манастирската црква и нанесувањето на новото сликарство.

## 2. Црквата Св. Петар и Павле – Овчарска црква

За создавањето на ѕидното сликарство и иконостасот на северниот компартимент на зрзевскиот католикон, посветен на светите апостоли Петар и Павле, поседуваме оскудни податоци, кои преплетувајќи се со локалните преданија добиваат митски призвук. Се чини дека скромните уметнички квалитети на сликарските дела е

---

<sup>784</sup> Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερημνεία*, 82, 218.

<sup>785</sup> Види, Дарко Николовски, “Царските двери од црквата Св. Никола во с. Зрзе – Прилеп,” *Патримониум.МК 3* (2009): 146.

<sup>786</sup> Врз основа на композициското решение на пресликаните двери, З. Расолкоска-Николовска ја изнела претпоставката дека се работи за преслика на старите двери кои се дело на Онуфриј, сп. Расолкоска-Николовска, “Творештвото,” 135-136.; По отстранувањето на секундарно нанесеното сликарство и откривањето на првобитната декорација утврдена е точноста на ваквата претпоставка, види Дарко Николовски, “Царските двери,” 142-143.

<sup>787</sup> За дверите од мирската црква, види поглавје V.3.2.1.

основната причина што во минатото не биле предмет на научен интерес.<sup>788</sup> Народното име на овој дел од зрзевскиот католикон – Овчарска црква, добил елаборација во легендата за младиот пастир кој маченички пострадал за спасот на манастирот од гневот на разјарените арнаутски банди. Локалното предание е поткрепено и од историските документи, а се чини дека драматичните настани биле примарен мотив за создавањето на ѕидното сликарство и иконите во овој сегмент од зрзевскиот католикон.<sup>789</sup>

#### V.2.1. Сидно сликарство

Единствени пишани извори за создавањето на сликаната декорација во северниот компартимент се двата парцијално сочувани натписи на грчки јазик, лоцирани на северниот ѕид во олтарскиот простор. Натписот кој е испишан во правоаголно поле (43 x 20) над нишата во северниот ѕид половично е сочуван, за што придонело отпаѓањето на малтерниот слој (IVe.1). Според зборовите кои преостанале: Η(ΣΤ)ΟΡΙΘΙ Ο ΘΗΝΟΣ ΚΑΙ ΝΕΡΟΤΙΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΝ (ΑΓ)ΙΟΝ [...], може да се претпостави дека во него биле содржани податоците за хронологијата на живописувањето на црквата. Ктиторите на сликарскиот зафат биле споменати во вториот натпис (IVe.2), којшто исто така е врамен со широка лента со жолта боја (30 x 30). На ваквиот заклучок наведуваат остатоците од неговата содржина, во кои се споменува името на извесен Трајко и „верните ктитори“: ΤΡ(ΑΗ)ΚΟ ΚΑΙ [...] ΠΙΣΘΙ ΚΤΙΤΟΡΙ. Споредувајќи ги стилските особености на ѕидното сликарство и иконописните дела од северниот компартимент, евидентно е дека тие се дело на истиот мајстор, поради што како хронолошка одредница за настанувањето на ѕидната декорација може да се земе годината 1791, која е запишана врз престолните икони на св. Никола и архангел Михаил.

Со исклучок на фигурата во лаичка облека претставена на јужниот ѕид од наосот, целокупниот корпус на ѕидното сликарство во црквата е сместен во олтарскиот

---

<sup>788</sup> Во описот на манастирскиот католикон Хаџи-Василевиќ кратко се задржува на сликарството во северниот компартимент, истакнувајќи дека натписите се на грчки јазик и изнесувајќи ја проценката дека ѕидното сликарство е изведено во „поново време и со посна боја“, а за неговата изведба дека не бил ангажиран професионален сликар, туку е дело на „самоук калуѓер“, види Хаџи-Василевиќ, *Прилеп*, 117, заб. 87.; Слабите квалитети на сликарството го забележуваат и останатите автори, сп. Коста Балабанов, Антоние Николовски и Димитар Корнаков, *Споменици на културата на Македонија* (Скопје: Мисла, 1980), 190.

<sup>789</sup> Нападите на манастирот од арнаутските банди се забележани во запис врз живописот во тремот на манастирската црква, а имаат поткрепа и во официјалната османлиска документација, види поглавје IV.3.

простор. Сидната декорација на олтарот е распоредена во две зони. Во повисоката се сместени сцените од циклусот на Христовите страдања и претставата на Богородица со Христос, додека во пониската се прикажани стоечки фигури на архијереи и ѓакони, како и претставата на Благовештението.

Од композициите кои се карактеристични за стандардниот програмски концепт за сликарството во олтарот се вклучени единствено допојасната претстава на Богородица со Христос, придружена од двајца ангели, и Благовештението. Претставата на Богородица може да се сврсти во иконографскиот тип Платитера, а позиционирана е над плитката правоаголна ниша на источниот ѕид, која добила функција на олтарска апсида (Ve.3). Богородица е облечена во темноцрвен мафорион, а нејзините раце се подигнати во орантен став. Малиот Христос, облечен во бела облека, седи во овалниот медалјон поставен пред неговата мајка и благословува со обете раце. Во небесните придружници на Богородица би можеле да го препознаеме архангелскиот пар Гаврил и Михаил, од кои едниот држи долг скиптар, а другиот сфера во која бил испишан Христовиот монограм, [ΙΣ] ΧΣ.

Во пониската зона, од обете страни на правоаголната ниша е прикажано Благовештението, сведено на основната иконографска схема (IVe.4). Од левата страна е претставен архангелот Гаврил, облечен во бел хитон над кој носи розева туника и црвен плашт, а во раката има невешто изведена палмова гранка, атрибут кој е карактеристичен за неговите претстави во западноевропските илустрации на Благовештението.<sup>790</sup> Богородица прикажана од спротивната страна на нишата. Таа стои пред апстрактно изведените архитектонски кулиси и ги држи прекрстените раце на градите. Ваквиот став на Богородица произлегол од бројните химнографски дела кои говорат за нејзините свети раце, но овој став претставува и алузија на поврзаноста на двата најзанчајни моменти во нејзиниот живот – Благовештението и Успението.<sup>791</sup> Иконографската схема на композицијата е заокружена со претставата на гулабот кој се спушта од сегментот од небо прикажан во левиот агол на сцената.

---

<sup>790</sup> Во претставите на Благовештението во западноевропската предренесансна уметност архангелот Гаврил често е прикажуван со палмина или маслинова гранка во раката, што претставува симбол на месијанската улога на отелотворениот Христос, види Hélène Papastavrou, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle : l'Annonciation* (Venise : Institut hellénique d'etudes byzantines et post-byzantines de Venise, 2007), 73.

<sup>791</sup> За теолошката основа на прикажувањето на Богородица со прекрстени раце на градите, види Серафимова, *Кучевишки манастир*, 146-147.

Светителската поворка во првата зона започнува на северниот ѕид со три, речиси целосно избледени претстави на архијереи, сместени до олтарската преграда. По тројцата неидентификувани светители следи св. Никола, [N]KOLA, чијшто лик, исто така, претрпел значителни оштетувања. Последен од источната страна на северниот ѕид е св. Јован Златуст, Ο ΑΓΙΟΣ [ΙΩΑΝΝΙΣ ΧΡΥΣΟΣ](ΣΤ)ΟΜΟΣ, прикажан со кратка црна брада и проќелавено чело, а облечен е во црвен фелон и омофор со црни крстови. Како и останатите учесници во поворката на северниот ѕид, и св. Јован во десната рака пред себе држи затворено евангелие со корица декорирана со крст (IVe.5).

На северната половина од источниот ѕид прикажани се тројца ѓакони, облечени во стихари и со бели плаштови префрлени преку рамената (IVe.6). Натписите со нивните имиња се целосно избледени, а начинот на кој се вообличени фацијалните карактеристики не овозможува да го определиме нивниот идентитет. Секој од тројцата светители во левата рака држи дарохранилница со цилиндрична форма и со капак во вид на купола, а во десната има кадилница. Од спротивната страна на правоаголната ниша се сместени фигурите на двајца архијереи (IVe.7), од кои едниот според долгата зашилена брада и високото чело може да се идентификува како св. Василиј Велики. Цезарискиот епископ во десната рака држи отворен свиток чија содржина не е читлива. Другиот архијереј, кој е свртен со грб кон св. Василиј, облечен е во црвен фелон и бел омофор, а во раката држи свиток со избледен текст.

Галеријата од стоечки фигури во првата зона е заокружена со претставите на уште седуммина свети отци на јужниот ѕид, но поради несочуваноста на натписите не може со сигурност да се определи нивниот идентитет (IVe.8). Првите тројца светители од источната страна во рацете држат отворени свитоци со несочувана содржина. Светителот кој е прикажан прв облечен е во црвен фелон, додека двајцата архијереи кои следат носат полиставриони со црни крстови. Карактеристичната капа која ја носи вториот припадник на групата укажува дека се работи за претстава на некој од припадниците на александриската црква, веројатно св. Кирил. Останатите четворица архијереи прикажани на јужниот ѕид се облечени во еднобојни фелони, а во десната рака имаат затворени кодекси, кои ги носат подигнати пред себе.

Циклусот на Христовите страдања бил илустриран со осум сцени од кои почетната композиција на северниот ѕид е целосно уништена, а веројатно ја прикажувала Тајната вечера. Прва од сочуваните сцени е Предавството на Јуда (IVe.9),

којашто во согласност со стандардите го прикажува моментот кога Јуда го бакнува својот учител.<sup>792</sup> Христос и Јуда се издвоени од групата војници облечени во војничка опрема, со шлемови на главите и долги копја во рацете. По илустрацијата на Предавството, во најисточниот дел на северниот ѕид прикажано е Судието пред Пилат, Ο ΧΡΙ(ΣΤ)ΟΣ [...] (V.10). Христос е претставен во средишниот сегмент на композицијата со врзани раце подигнати пред градите, а позади него стои група од четворица војници, облечени во туники и наметки, со копја во рацете. Пилат седи на висок престол од десната страна на сцената, а позади него има стилизирана градба којашто делумно ја затскрива црвениот велум обесен позади неговиот трон. Римскиот прокуратор има висока отворена круна на главата и долга црна брада, а за разлика од вообичаеното претставување како ги мие рацете, во зрзевската црква тој е прикажан како со прст укажува кон обвинетиот Христос.

По почетните две композиции на северниот ѕид, кои редовно се вклучувани во рамките на циклусите на Христовите страдања, сцените кои се прикажани на источниот ѕид се поретко прикажувани во поствизантиската уметност. Од северната страна на Богородица со Христос е сместено Ругањето на Христос, кое е илустрирано преку претставата на Крунисувањето со трнов венец (IVe.11). Христос е претставен како седи, босоног и облечен во пурпурна багреница, а во рацете држи трска, која, ругајќи го, римските војници му ја дале место жезол (Мат. 27:29). Двајца од војниците му го ставаат трновиот венец на главата, а случувањето го следат уште тројца гардисти кои стојат од левата страна. Крунисувањето со трнов венец е дел од описите на Христовото ругање во евангелските текстови на Матеј (27:29), Марко (15:17) и Јован (19:2). Ликовниот мотив со ставањето на трновиот венец на Христовата глава се јавува уште во ранохристијанската уметност, но најголемата популарност ја стекнале во западноевропските претстави на ругањето во средновековната и ренесансната уметност.<sup>793</sup> Во православната уметност епизодата со ставањето на трновиот венец во рамките на Ругањето се јавува во 18 век.<sup>794</sup> Современ пример на зрзевскиот е претставата од католикот на манастирот Панормиту (Панорμίτου) на егејскиот

---

<sup>792</sup> За иконографските решенија на Предавството на Јуда, види Millet, *Recherches*, 326.; Покровский, *Евангелие в памятниках*, 299-301.

<sup>793</sup> За западноевропските примери, види Leslie Ross, *Medieval Art : A Topical Dictionary* (Westport & London: Greenwood Press, 1996), 57-58.; Крунисувањето со трнов венец е впечатлив елемент и од претставата на Ругањето на Христос која е дело на Хиеронимус Бош, а се чува во Националната галерија во Лондон, види <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/hieronimus-bosch>.

<sup>794</sup> За особеностите на циклусот на Христовите страдања во уметноста од 18 век, види Мирослав Тимотијевиќ, *Српско барокно сликарство* (Нови Сад: Матица српска, 1996), 332, со литература.

остров Сими, чие сликарство датира од 1792 година,<sup>795</sup> а слично решение гледаме и во претставата на Ругањето од насот на црквата на манастирот Св. Наум (1806), дело на зографот Трпо.<sup>796</sup>

Камшикувањето на Христос, прикажано на јужната страна на северниот ѕид, е уште една од сцените кои се поретко прикажувани во византиската и поствизантиската уметност (IVe.12). Во зрзевскиот пример Христос е врзан за мермерен столб, со трнов венец на главата, а телото му е покриено само со перисома врзана околу половината. Двајцата мачители стојат лево, облечени во војничка облека и енергично замавнуваат со камшиците. Зад Христос стои уште еден војник, кој, се чини, партиципира во шибањето. Камшикувањето е дел од описите на Христовите маки во евангелските текстови (Мат. 27: 26; Мар. 15: 15; Јован 19: 10). Најраните претстави на оваа тема во византиската уметност се јавуваат во 11 век, но иконографска схема била целосно заокружена дури во 14 век.<sup>797</sup> Поствизантиските илустрации на оваа композиција се вклучени во рамките на наративните циклуси на Христовите страдања, како што се светогорските примери од Голема Лавра, Ксенофонт и Дионисијат,<sup>798</sup> и страдалните циклуси од манастирите Филантропинон и Дилиу.<sup>799</sup> Во науката е нотирано дека во постарите примери доминира решението за прикажувањето на Христос од грбен ракурс, а во зрзевската манастирска црква тој е свртен фронтално, налик на претставите на св. Севастијан во делата на мајсторите на италијанското „кватроченто“.<sup>800</sup> Ваквото решение е применето и во другите примери од територијата на Р Македонија: од црквата Св. Никола/Св. Атанасиј во Шишево (1565); наосот на Кучевишкиот манастир (1591); манастирот Слечче, Прилепско, (1673/4); како и во манастирот Св. Наум.<sup>801</sup>

<sup>795</sup> Претставата на Крунисувањето со трнов венец од манастирот Парормиту е обработена во трудот на: Μιχαήλ Ι. Ασφενταγάκης, “Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Ιεράς Μονής Πανορμίτου Εύμης,” *ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΟΣ: Επίσημον Δελτίον Των Εν Δωδεκανήσω Επαρχιών Του Οικουμενικού Πατριαρχείου* 6 (2011): 92-93, εικ 47.

<sup>796</sup> Сп. Цветан Грозданов, *Свети Наум Охридски* (Скопје: Култура, 2004), 142-143, црт. 92.

<sup>797</sup> Во 14 век оваа композиција била прикажана на иконата од манастирот Влатадон Αναστάσια Тоурта, “Εικόνα από τη μονή Βλατάδων,” *Μακεδονικά* 22 (1982): 154-179, 163-167.; Како и во црквата кај Речица, сп. Грозданов, *Студии за охридскиот*, 116-122, сл. 48.

<sup>798</sup> Millet, *Monuments*, 126.4, 177.1, 200.2

<sup>799</sup> *Monuments of the Island*, 58, fig. 70, 224, fig. 404.

<sup>800</sup> Влијанијата на западноевропските претстави на св. Севастијан врз поставеноста на телото на Христос во поствизантиските примери од централните области на Балканот ја истакнува, Серафимова, *Кучевишки манастир*, 80.

<sup>801</sup> Александар Василески, “Поствизантиските цркви во Матка,” in *Матка. Културно наследство*, edited by Кате Антевска (Скопје: Данте, 2011), 240-241.; Серафимова, *Кучевишки манастир*, 80-81.; Никола Митревски, *Манастирот Слечче кај Прилеп* (Прилеп & Скопје: Институт за старословенска култура –



Следните две композиции кои следат на јужниот ѕид – Распетието и Оплакувањето, не се одликуваат со повпечатливи иконографски особености. Распетието ги содржи сите традиционални елементи за илустрирањето на оваа тема во византиската уметност (IVe.13). Централно е прикажан крстот со распнатиот Христос од чии страни се поставени персонификациите на сонцето и месечината. Лево од крстот стои Богородица, невешто прикажана како ја подига својата глава кон својот распнат син, а ја придружува женска фигура со бел мафорион. Од спротивната страна е прикажан апостол Јован Богослов, со дланка положена на лицето во препознатливиот гест на жалост. Позади Христовиот ученик стои средовечен маж со кратка костенлива брада и облечен во војничка опрема, кого со сигурност може да го идентификуваме како стотникот Лонгин.

Христовото оплакување, како и претставата на Распетието, е вообличено според вообичаената иконографска схема (IVe.14). Христовото тело е положено врз мермерен саркофаг, а Богородица ја придржува неговата глава. Возрасниот маж со долга брада кој стои крај Христовите нозе е Јосиф од Ариматеја, а позади гробот клечи апостолот Јован кој ја целива раката на својот мртов учител. Од едната страна на Јован е прикажан Никодим, со кратка брада и коса, а од другата стои женска фигура облечена во мафорион со розова боја. Позади групата фигури е исправен голготскиот крст, а упросто предадените архитектонски кулиси ги претставуваат ѕидините на Ерусалим. Композициското решение кое е применето наликува на претставите од 16 век од зрзевските сакрални објекти (Св. Преображение и Св. Никола во Зрзе).<sup>802</sup>

Циклусот на Христовите страдања завршува со илустрацијата на Воскресението на Христос, сместено на јужниот ѕид, непосредно до олтарската преграда (IVe.15). Христовото воскреснување е прикажано по примерот на западноевропските претстави на оваа тема, коишто во уметноста од 18 и 19 век го зазеле местото на Христовото симнување во Адот, сцена со која го имаат истото значење.<sup>803</sup> Во зрзевската композиција Христос е прикажан во овална мандорла, со перисома и развиорен бел плашт префрлен преку рамената, како триумфално се издигнува од гробот. Околу отворениот гроб лежат заспаните римски војници, со шлемови на главите и штитови во

---

Прилеп & Матица Македонска, 2001), 96-100.; Никола Митревски, *Фрескоживописот*, 236-238.; Грозданов, *Свети Наум*, 143, црт. 92.

<sup>802</sup> Види, поглавје, V.1.1.2, и поглавје V.3.1.2.

<sup>803</sup> Бројни примери на Воскресението, со претставата на Христос се издигнува во слава од гробот, наведува: Мирослав Тимотијевиќ, *Иконографија великих празника у српској барокној уметности* (Нови Сад: Матица српска, 1992), 111-114.

рацете. Веројатно, како и во најголемиот дел од сочуваните претстави, Христос во раката држел знаме со крст, чијашто претстава е уништена.

На јужниот ѕид од наосот, од западната страна на влезот кој води во средишниот компартимент на католиконот, се сочувани остатоци од машка фигура облечена во лаичка облека (IVe.16), којашто според локалното предание го претставува пастирот кој го изгубил животот спасувајќи го манастирот од злонамерните арнаутски разбојници.<sup>804</sup> Младиот овчар е облечен во едноставна бела кошула, а на главата има карактеристична шапка со тесен обод. Во десната рака држи овчарски стап/крлук, а се чини дека преку левата имал префрлено крпа, иконографски елемент кој се поврзува со фунерарните народни обичаи.<sup>805</sup> Оштетувањата на сликарството не овозможуваат во целост да ги согледаме особеностите на неговиот лик, но се чини дека овчарот бил прикажан со брада, што укажува дека се работи за претставата на млад маж, а не за момче, како што раскажува народното предание.

Сидното сликарство во црквата Св. Петар и Павле е изведено во *al secco* техника, поради што сликаниот слој во значителна мера е оштетен и избледен. Евидентно е дека авторот на ова сликарство не поседувал техничка спремност за изведбата на ѕидната декорација, ниту пак имал доволни познавања за програмското осмислување на сликарството во олтарот. При илустрирањето на композициите од циклусот на Христовите страдања забележуваат извесни влијанија од западноевропската иконографија, што сугерира дека при нивното вообличување сликарот се водел според претходно осмислена схема. Најверојатно се чини дека иконографскиот образец кој бил искористен за прикажувањето на сцените од Страдалниот циклус се наоѓа во графиките од печатените богословски прирачници со руска и украинска провиниенција, кои во текот на 18 и 19 век циркулирале на Света Гора и во внатрешноста на Балканот.<sup>806</sup>

---

<sup>804</sup> На портретот на младиот овчар и на легендата за неговото мачеништвото се осврнува, Балабанов, Николовски и Корнаков, *Споменици*, 190.

<sup>805</sup> Во ваков контекст е протолкувана и крпата која ја држи Купен насликан во олтарскиот простор на католиконот од Сливничкиот манастир, види Поповска-Коробар, “Сидното сликарство,” 222, заб. 87.

<sup>806</sup> За улогата на руските и украинските печатени книги врз ширењето на барокните влијанија во православниот свет, особено на Балканот, види Јулија Тричковска, “Некои аспекти на црковната уметност на Балканот од XVIII и XIX век: традиција и влијанија,” *Патримониум МК*. 10 (2018): 338-341.

## 2.2. Иконостас

Ликовните особености на иконописните дела од олтарската преграда на црквата Св. Петар и Павле, претставуваат доволен аргумент за нивното атрибуирање на истиот автор кој го извел ѕидното сликарство. Во отсуството на подетални пишани извори за ктиторството и авторството на иконите, единствен податок за нивно датирање се кратките натписи на две од престолните икони, на кои со арапски цифри е испишан бројот 1791, несомнено, годината на нивното сликање. Денешниот изглед на иконостасот не соодветствува во целост на оригиналниот. Првобитно покрај престолните икони, дверите и иконостасниот крст, на оваа целина <sup>1</sup> припаѓал и дислоцираниот деисисен чин кој се чува во олтарот на црквата. Постојната конструкција која е изработена од машински обработена граѓа, веројатно потекнува од последните децении на минатиот век, а оригиналните елементи на носечката конструкција не се сочувани. Според распоредот на престолните икони и поставеноста на царските двери, се чини сосема веројатно дека при обновата се водела сметка за задржување на првобитниот концепт на иконостасот, од што се отстапило единствено со отстранувањето на деисисниот чин.

### *а. Престолни икони*

Редот од престолни икони го сочинуваат пет иконописни дела со приближно исти димензии. Задолжителните икони на Христос и Богородица, поставени лево и десно од царските двери, се дополнети со заедничката претстава на патроните на црквата – св. Петар и Павле, северно од Христос, додека иконите на популарниот епископ св. Никола и архистратегот Михаил се наоѓаат на јужната страна од олтарската преграда.

Христос Цар и архијереј (89 x 48, рег. бр. 17 156) е поставен на златна заднина, прикажан во цел раст како седи на престол со висок, богато декориран наслон, чии волути и флорални орнаменти графички се изведени со црна боја врз златниот фон (IVe.17). Христовиот монограм, ΙΧ ΧΣ, е испишан во два медалјони со црвена позадина вrameна во син прстен. Христос е облечен во црвен саκος украсен со флорални орнаменти, а неговиот архијерејски чин е назначен преку омофорот со розова боја, кој му е прекрстен преку градите. Символ на Христовото царско достоинство е круната која што се гледа делумно под секундарно поставената сребрена апликација, но повторно била изведена со исчучување врз сребрениот лим. Христос благословува со

десната рака, а во левата држи отворен кодекс на кој е испишано: ΕΓΩ ΗΜΗ Ο ΜΟΙ ΕΝΗ Ο ΚΑΛΟΣ Ο ΠΟΙΜ(ΗΝ) Ο ΕΙΩΝ (sic!). Од левата страна, позади Христовиот престол поставена е допојасна претстава на ангел, која во најголема мера е избледена. Претставите на Христос Цар и голем архијереј се втемелени врз ликовните традиции на Охридската архиепископија, но овој иконографски тип особена популарност стекнува во 18 век, за што несомнено придонес имаат и делата на критските мајстори.<sup>807</sup>

Богородица со Христос (90 x 47,5, рег. бр. 17 157), исто така е поставена врз златна заднина, а седи врз трон чиј наслон е украсен со волути и тордирани столбчиња (IVe.18). Монограмот на Богородица, (ΜΗΡ) ΘΥ, е сместен во два медалјони со црвена боја, врамени во син прстен, додека кратенката од името на малиот Христос, ΙΣ ΧΣ, е испишана со црни букви врз златната заднина. Богородица е облечена во пурпурен мафорион под кој носи син фустан, а на нозете има црвени обувки. Во нејзиниот скут седи младенецот Христос благословувајќи со десната рака, а во левата држи отворен кодекс со неразбирлива содржина. Христос е облечен во портокалов хитон и црвен химатион. Околу главите на Богородица и Христос се поставени сребрени опкови, украсени со флорални орнаменти, а на ореолот на Богородица релјефно е прикажана претставата на Старецот на деновите, препознатлив по триаголниот нимб, кому му приоѓаат двајца ангели од страните. Уште една сребрена апликација е поставена на раката на Богородица.

На иконата со патроните на црквата, св. Петар и Павле (90 x 53, рег. бр. 17 158), двајцата апостоли се претставени во цел раст, како помеѓу себе држат модел од еднокуполна црква (IVe.19). Св. Петар, Ο ΑΓΙ(ΟΣ) (ΠΕ)(ΤΡ)ΟΣ, стои од левата страна, а прикажан е со седа брада и коса, облечен во хитон со црвена боја и розева наметка префрлена преку рамената. Црквата ја придржува со левата рака, во која ги држи и клучевите од рајот. Апостолот Павле, Ο ΑΓΙ(ΟΣ) ΠΑΥΛΟΣ, има кратка костенлива брада и високо чело, а облечен е во розев хитон и црвен плашт. Двајцата светители во рацете држат затворени свитоци и имаат сандали на нозете. За вообличувањето на заедничката претстава на апостолите Петар и Павле на престолната икона бил применет идентичниот иконографски модел кој го гледаме и во нивната претстава во

---

<sup>807</sup> За претставите на Христос Цар и велики архијереј во примерите од иконописот од 18 век и за влијанијата од делата на критските мајстори, види Викторија Поповска-Коробар, *Иконописот во Охрид во XVIII век* (Скопје: Култура, 2005), 148.

тремот, лево од влезот што води во северниот компартимент.<sup>808</sup> Слични иконографски особености со зрзевската икона имаат и двете икони, насликани 1798 година од јерејот Петар за манастирот Матка, што говори за зголемената популарност на нивните претстави од овој тип во иконописот од крајот на 18 и почетокот на 19 век.<sup>809</sup>

Од десната страна на Христос Цар и архијереј, е поставена иконата со претставата на св. Никола (90 x 49, рег. бр. 17 155) кој седи на трон со наслон со тордирани столбчиња, украсен со протоми од фантастични суштества од чии усти излегува пламен (IVe.20). Светителот е облечен во црвен фелон, украсен со цветни орнаменти, и син стихар. На левото колено му се спушта добедреникот, а преку градите има прекрстено син омофор со црвени, шестокраки крстови. Десната рака му е подигната во благослов, а врз страниците од кодексот кој го држи во левата се парафразирали зборовите од Евангелието по Јован (8: 12): Η(ΜΗ)Σ Ε(ΣΤ)Ε ΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΟΥΔΕΝΑΤΑΙ ΠΟ[...] (sic!), кои се вообичаени за претставите на Христос. Од двете страни на мирилискиот епископ допојасно прикажани се Христос и Богородица, како на облаци приоѓаат кон светителот. Следејќи ја старата иконографска схема, Христос е прикажан како му подава евангелие, а Богородица омофор, случка која е опишана и во хагиографскиот текст на светителот.<sup>810</sup> Во долниот дел на иконата, со арапски букви е испишан бројот 1791, кој ја означува годината на нејзиното сликање.

Најјужно на иконостасот е поставена иконата на архангелот Михаил, Ο (ΑΡ)ΧΟΝ (ΜΗ)ΧΑ[ΗΛ], (87 x 44, рег. бр. 17 154), претставен во моментот кога ја одзема душата на богатиот (IVe.21). Архистратегот Михил е свртен фронтално, облечен во златен панцир и развиорен црвен плашт. Во високо подигнатата десна рака има крива сабја, а со левата за косата држи гола фигура, којашто ја пресонифицира одземената душа на среброљубецот. Богатиот е прикажан како средовечен маж со долга црна брада, завиткан во сина покривка, лежи под стапалото на архистратег Михаил. Како текстуален извор за вообличувањето на ваквата претстава се посочува евангелскиот текст на Лука (12: 16-21), а основните причини за нејзиното популаризирање во православната средина се наоѓаат во изменетите социјални односи

<sup>808</sup> Види поглавје, V.1.1.3.б.

<sup>809</sup> Двете икони се дел од збирката на икони на Музејот на Македонија, каде се заведени под инвентарен број 145 и 162, види Поповска-Коробар, *Икони*, 311-312, кат. бр. 157, кат. бр. 158.

<sup>810</sup> Описот на легендарно ракоположување на св. Никола за архијереј од страна на Христа е наведен кај: Јустин Поповиќ, *Житија светих за децембар* (Ваљево: Манастир Ѓелије код Ваљева, 1998), 180, 202.

во крајот на 18 век.<sup>811</sup> Зачетоците на ликовното прикажување на оваа тема се наоѓаат во творештвото на критските зографи од 17 век,<sup>812</sup> додека во последната четвртина на 18 век композицијата станува честа декорација за вратата која го затвора влезот на иконостасот кој води во проскомидијата.<sup>813</sup> Во науката се истакнуваат две варијанти за нејзиното прикажување – традиционална/статичка и осовременета, т.н. битовизирана.<sup>814</sup> Зрзевската престолна икона типолошки е блиска на примерите од охридската уметничка средина кои датираат од последните децении на 18 век.<sup>815</sup> Во долниот лев агол на иконата е запишана истата година како од иконата на св. Никола – 1791, што е потврда за синхроноста на двете икони.

### б. Царски двери

Целата површина на царските двери (крило: 121 x 31, рег. бр. 17 143), е прекриена со илустрацијата на Благовештението (IVe.22). Натписот со кој е означена композицијата: Ο (ΕΥ)ΑΓΓΕΛΗΣΜ(ΟΣ) ΤΗΣ Θ<ΕΟΤΟΚΟΣ>, е поделен на два дела испошани крај ореолите на архангелот Гаврил и Богородица. Фигурата на Гаврил, кој пристапува кон Богородица, е прикажана на левото крило. Тој носи хитон со маслинеста боја и црвен плашт, а во раката има букет од црвени цветови, што претставува отстапка од вообичаеното решение за негово прикажување како држи бел крин.<sup>816</sup> Стоечката фигура на Богородица насликана е на десното крило, облечена во вообичаениот пурпурен мафорион, а нејзините дланки се прекрстени на градите. Сцената е поставена пред симплифицирано прикажани архитектонски кулиси, расчленети со бројни прозори со неправилна форма. Во горниот сегмент на мизансценот надвишен со купола, од два лачни отвори кои според димензиите се издвојуваат од останатите, назираат допојасните претстави на пророците Давид и

<sup>811</sup> За текстуалните предлошки, историските околности кои придонеле за зголемената фреквенција и иконографските особености на композицијата, види Серафимова, *Кучевишки манастир*, 231-232.

<sup>812</sup> Μανόλης Χατζηδάκης and Ευγενία Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830)*, vol. 2 (Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών & Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 1997), 113, 206.

<sup>813</sup> Како најстар пример за прикажувањето на оваа композиција на вратата на протесисот од спомениците од дијецезата на Охридската архиепископија се истакнува претставата од иконостасот на црквата Св. Никола Геракомија во Охрид која датира од 1780 година, види Поповска-Коробар, *Иконописот*, 160.

<sup>814</sup> Основни карактеристики на „традиционалната“ схема е свитокот со библиски цитат кој го држи архангелот во раката, додека во „битовата“ варијанта тој ја држи душата на богатиот. Ваквата поделба на иконографските варијации ја нуди, Елена Попова, *Зографът Христо Димитров от Самоков* (София: Агата, 2001), 177-180.

<sup>815</sup> Покрај претставата од Св. Никола Геракомија, на овој иконографски модел припаѓаат и претставите од црквите Св. Никола во Велгошти, Воведение на Богородица во Росоки, кои датираат од 80те години на 18 век, како и нешто помладата претстава која се чува во ризницата на Бигорскиот манастир, види Поповска-Коробар, *Иконописот*, сл. 25, сл. 26, сл. 27, сл. 28.

<sup>816</sup> За кринот како симбол на невиноста на Богородица и неговото вклучување во западноевропските илустрации на Благовештението, види Hall, *Illustrated Dictionary*, 149.

Соломон. Пророкот Давид, (ПРОФ)<НТΗΣ> ΔΑΒ<Ι>Δ, е сместен на левото крило, а прикажан е како средновечен маж со царска круна на главата и долга, костенлива коса. На свитокот во неговата рака со брзопис од ситни букви е испишан дел од пророштвото карактеристично за неговите претстави во рамките на Благовештението: ΑΚΟΥΣΟΝ ΘΥΓΑΤΕΡ ΚΕ ΗΔΕ ΚΕ Κ(ΛΗ)ΝΟΝ.<sup>817</sup> Бистата на Соломон, Ο (ПРОФ)<НТΗΣ> ΣΟΛΟ(ΜΩ)Ν, е сместена во сликаните кулиси над Богородица, а на неговиот свиток со брзопис единствено се испишани зборовите: ΠΟΛΕΣ ΘΗΓΥΝ.

#### в. Деисисен чин

Деисисниот чин првобитно го сочинувале три сегменти, од кои денес се сочувани само страничните (IVe.23; IVe.24). Средишниот сегмент (кој недостасува) имал помали димензии и ја содржел претставата на идејното јадро на композицијата, Деисисот сочинет од Христос, Богородица и св. Јован Крстител. Двата дрвени панели на кои допојасно се прикажани по шестмина апостоли имаат идентични димензии (188 x 37). Апостолите се свртени во тричетвртински став, а нивните портрети се раздвоени со сликана рамка во вид на колонада. Прв во поворката која се наоѓала од десната страна на иконостасот е прикажан Петар, Ο (ΑΓ)Ι(ΟΣ) ΠΕΤΡ(ΟΣ), претставен со костенлива коса и брада, што е невообичаено решение за неговите претстави во постивизантиската уметност. Следен во редот е св. Јован Богослов, и покрај уништениот натпис препознатлив според долгата брада и високото, проќелавено чело. Апостолот со кратка црна брада кој е прикажан трет, исто така има нечитлив натпис, но со сигурност може да се идентификува како евангелистот Лука. Последните три допојасја ги претставуваат св. Андреј, Ο ΑΓ[ΙΟΥ Α]ΝΔΡΕΑΣ, Симеон, Ο (ΑΓ)Ι(ΟΣ) Σ(ΗΜ)ΟΝ, и голобрадиот Филип, [Ο ΑΓΙΟΥ] ΦΗ(ΛΗ)Π(ΟΣ). Редицата од апостоли на панелот од левата страна започнува со претставата на Павле, Ο (ΑΓ)Ι(ΟΣ) ΠΑΥΛ(ΟΣ), по кого се прикажани евангелистите Матеј, Ο (ΑΓ)Ι(ΟΣ) Μ(ΑΤ)ΘΕ<Ι>(ΟΣ), и Марко, Ο (ΑΓ)Ι(ΟΣ) Μ(ΑΡ)Κ(ΟΣ). Бистата на апостолот кој следи, прикажан со седа коса и брада го претставува св. Вартоломеј, Ο (ΑΓ)Ι(ΟΣ) Β(ΑΡ)ΘΟΛΟΜ<Ε>(ΟΣ), а поворката завршува со полуфигурите на Тома, [Ο ΑΓΙΟΥ] Θ[ΟΜ]ΑΣ, и св. Јаков братот Божји, Ο (ΑΓ)Ι(ΟΣ) ΗΑΚΒ(ΟΣ). Апостолите се облечени во хитони и хатиони со црвена или маслинеста боја, а во рацете држат затворени свитоци. Исклучок од ваквиот начин на прикажување е св. Јован Богослов, чиј свиток е отворен, но поради наслагите на сликаниот слој неговата содржина не може да се прочита.

<sup>817</sup> Види, Διονύσιος εκ Φουρνά, Ερμηνεία, 82, 218.

### г. Иконостасен крст

Иконостасниот крст се одликува со складни димензии (77 x 76), а неговите површини се обработени со плитка резба и позлата (IVe.25). Поставен е на носач (110 x 36) врз кој во плиток релјеф се прикажани два крилести змејови, со преплетени опашки. Во средишниот сегмент на крстот е прикажан распнатиот Христос, Η (ΣΤ)ΑΥΡΟΣΙΣ ΤΟΥ ΧΡΗ(ΣΤ)(ΟΥ), со раскрвавени рани и црвена перисома, а над горната пречка е поставен свиток со акронимот ΙΝΒΙ. На краевите од крстот претставени се симболите на четворицата евангелисти, орелот на Јован е на највисокиот крак, ангелот кој го симболизира Матеј, ΜΑ<ΤΘΑΙΟΣ> на левиот, телето на Лука, ΛΟΥΚΑ, е десно, а најдолу е лавот кој го претставува Марко. Пластичната обработка на површините е сведена на изведбата на флорални мотиви во плитка резба. Краците се порабени со низа од полутопчести испакнувања/зрна, а од надворешната страна на пресеците формирани се проширувања, исполнети со декорација во вид на расцветани ластари обоени во црвено. Краевите на краците се пластично обработени во вид на тролисни пупки, расчленети со редови од зрна. Телата на змејовите претставени на носачот се извиваат во форма на буката S, а се свртени на спротивни страни и целосно се прекриени со крупни крлушти. Преплетот на нивните змијолики опашки формира кружно поле, кое било искористено за да се прикажи черепот на Адам. Широко отворени челюсти врз кои се поставени страничните икони/липире, кои ги содржат претставите на Богородица и св. Јован Богослов. Долниот сегмент на липирите е оформен во вид на две волути, а нивните рабови се обликувани во вид на стилизирани лисја. Богородица, (ΜΗ)<ΤΕ>Ρ<Α ΤΟΥ> Θ<ΕΟ>Υ, е претставена од левата страна на крстот, а своите раце во жалост ги подава кон распнатиот Христос. Апостолот Јован, чијшто лик е целосно уништен заедно со натписот со неговото име, е прикажан на десниот липир. Од сочувваните фрагменти се гледа дека бил облечен во син хитон и црвен химатион.

Во сликаните елементи на крстот не бележиме невообичаени решенија. Претставата на распнатиот Христос придружен од симболите на евангелистите, Адамовиот череп и фигурите на Богородица и св. Јован, стандардно се прикажувани на иконостасните крстови уште од втората половина на 16 век.<sup>818</sup> Впрочем, ниту

---

<sup>818</sup> Истите иконографски елементи се содржани во декорацијата на најстариот со натпис датиран крст на територијата од Р Македонија, од Полошкиот манастир, кој потекнува од 1584 година, а идентично решение е применето и на двата крстови од манастирот Слепче, демирхисарско, кои врз основа на сликарскиот стил се датирани околу средината на 16 век, види Викторија Поповска-Коробар, *Полошки манастир Св. Ѓорѓи* (Скопје: Музеј на Македонија, 1998), 40-41, кат бр. 10, со литература.; Расолкоска-



резбаните елементи на крстот не отстапуваат од опшите текови во копаничарството од крајот на 18 и почетокот на 19 век.<sup>819</sup> Како најкарактеристичен елемент на иконостасните крстови од овој период се истакнува постаментот оформен во вид на два аверсно поставени змејови. Ваквото решение е применето кај поголем број на примери на пошироката територија на Македонија кои датираат од првите децении на 18 век.<sup>820</sup>

---

Николовска, “Творештвото,” 128-129.; Истите иконографски елементи ги содржи и крстот од католикот на Наумовиот манастр (1711), кој според формата е близок на зрзевскиот крст, види Грозданов, *Свети Наум*, 107-108.

<sup>819</sup> За тековите на резбарството во 18 и 19 век, види Димитар Корнаков, *Творештвото на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век* (Прилеп: Институт за истражување на старословенската култура – Прилеп, 1986), 58-64.; Грозданов, *Свети Наум*, 109-116.; Nikolovski, *Macedonian Woodcarving*, 117-148.

<sup>820</sup> Крстот од северниот компартимент на зрзевскиот католикот, иако е карактеристичен по изборот на орнаментите и нивната изведба во плитка резба, типолошки е близок со иконостасните крстови создадени од првите децении на 18 до средината на 19 век. Како еден од најраните примери на обликувањето на носачот во вид на афронтирани ламји од територијата на Р Македонија е крстот од католикот на Наумовиот манастир, сп. Грозданов, *Свети Наум*, 114-115.; За примерите од 19 век во црквите Богородица Перивлепта, Богородица Челница и Св. Константин и Елена, види Поповска-Коробар, *Иконописот*, 108-109, 114-115, сл. 10, сл. 20, сл. 25.

### 3. Мирската црква Св. Никола во с. Зрзе

#### 3.1. Сидно сликарство

Живописот во олтарот, наосот и северниот параклис на мирската црква св. Никола е производ на единствен сликарски потфат, иако за повеќекратните сликарски активности говорат сочуваните фрески на некогашните фасади, коишто денес се инкорпорирани во рамките на доградениот простран трем. При градежните активности за обединување на првобитната црква со доградениот трем бил срушен дел од западниот ѕид, со што се изгубени драгоцените податоци за ктиторството и хронологијата на сликаниот ансамбл.<sup>821</sup> Различните мислења на постарите истражувачи околу датација на сликарството околу средината на 16 век, се заснова на анализите на стилот и податоците за творечкиот пат на зографот Онуфриј Аргитис, кому му е атрибуиран фрескоживописот од зрзевската мирска црква.<sup>822</sup> Бројните градителски зафати врз архитектурата оставиле забележливи траги и врз нејзиниот фрескоживопис. Впрочем, ѕидното сликарство претставува најзначаен хронолошки репер за функционалните измени на градбата.

Најстарото сликарско дело од ѕидовите на зрзевската мирска црква е фрескоиконата на Богородица Одигитрија, сместена во плитка засведена ниша на северната фасада, којашто според стилските особености е датирана во втората половина на 14 век. По речиси две столетија, во шестата или седмата деценија на 16 век, бил живописан ентериерот на црквата, како и источниот ѕид на северниот параклис.<sup>823</sup> Скромните димензии на градбата го ограничиле бројот на прикажани теми, кои (безмалку) целосно се сочувани. Околу средината на 17 век бил насликан Страшниот суд на западната фасада на црквата, кој претрпел поголеми оштетувања при подоцнежните градителски активности.

<sup>821</sup> За архитектонските карактеристики и фазите на градба на мирската црква Св. Никола, види поглавје П.2.

<sup>822</sup> Примарната атрибуција на сликарството од олтарот и наосот на манастирската и мирската црква како дело на Онуфриј Аргитис ја направил: Бабиќ, “Кон историјата,” 65, определувајќи ја неговата хронологија во 1535 година, според натписот од Деизисниот чин од иконостасот на црквата Св. Никола. Ваквата датација не е прифатена во подоцнежните студии на делото на Онуфриј, каде врз основа на компарацијата на стилските карактеристики со останатите негови датирани и потпишани дела, живописот во зрзевските споменици е датиран во периодот околу 1550 година, види Γιώργος Γκολομπιάς, “Η κτητορική ελιγραφία του ναού των Αγίων Αποστόλων Καστοριάς και ο ζωγράφος Ονούφριος,” *Μακεδονικά* 23 (1983): 347-348.; Garidis, *La peinture*, 213.; Расолкоска-Николовска, “Творештвото,” 134-135.; Во труд посветен на ликовната анализа на Царските двери од мирската црква Д. Николовски изнесува мислење дека повторно би требало да се отвори можноста за датирање на фрескоживописот на зрзевската црква во 1535 година, види Николовски, “Царските двери,” 146-149.

<sup>823</sup> За датацијата на живописот на мирската црква, види поглавје VI.1.

### 3.1.1. Сликаството од 14 век - фрескоиконата на Богородица Одигитрија

Фрескоиконата на Богородица Одигитрија, (ΜΗ)<ΤΕ>Ρ<Α ΤΟΥ> Θ<ΕΟ>Υ Η ΩΔΙΓΗ(ΤΡ)ΙΑ :, е сместена во плитка, лачно завршена ниша на северната фасада од црквата (IVf.1).<sup>824</sup> Со подигањето на северниот параклис фасадната површина била инкорпорирана во ентериерот на доградбата, што придонело во сочувувањето на сликарското дело. Зрзевската сидна слика во целост ги следи иконографските решенија карактеристични за претставите на Богородица од иконографскиот тип Одигитрија, кои, пред сè, биле омилена тема во штафелајното сликарство. Богородица е допојасно прикажана врз сина позадина, а со десната рака укажува кон малиот Христос, Ι<ΣΟΥ>Σ Χ<ΡΙΣΤΟ>Σ, кој го држи пред себе. Облечена е во пурпурен мафорион, поробен со златна лента и украсен со орнаменти во вид на ѕвезди поставени на челото и на рамената. Својата богословска ерудиција зрзевскиот сликар ја истакнал преку цитатот од Псалтирот, испишан врз ракавот на мафорионот: Ε(Ν Κ)ΡΟΣΩΤ(ΗΣ) ΧΡΗ<ΣΗΣ> (Псал. 44:13).<sup>825</sup> Малиот Христос има кадрава, руса коса и неприродно испакнато чело, а во неговиот ореол е впишан крст, изведен со црвена и сина боја. Богомладенецот носи бел хитон со сини клавици и златен химатион кој паѓа во густи, динамично изведени набори. Христовата десната рака е подигната во благослов, а во левата држи затворен месијански свиток. Од двете страни на Богородица со Христос прикажани се допојасните фигури на архангелите Гаврил и Михаил, како приоѓаат со подадени раце, покриени под полите на нивните химатиони. Архангелот Михаил, ο (α)ρ(α)γγε(λ)ος (μ)ιχα(ή)λ, е претставен од левата страна, облечен во син хитон и црвен химатион, додека архангелот Гаврил, ο (α)ρ(α)γγε(λ)ος γ(α)βρι(ή)λ, стои од десно, а неговиот хитон и химатион имаат светлосина боја.

Зрзевската фрескоикона се сврстува меѓу малубројните претстави од монументалната уметност во кои Богородица е означена со епитетот Одигитрија.<sup>826</sup> Испишувањето на овој епитет ја вбројува зрзевската фрескоикона меѓу бројните

<sup>824</sup> Опис и иконографска анализа на фрескоиконата од северната фасада направила: Загорка Расолкоска-Николовска, “Новооткриената фреска на Богородица Одигитрија во црквата Св. Никола во Зрзе,” *Ликовна уметност* 7 (1980): 47–55.; Расолкоска-Николовска, „Манастирот Зрзе,” 416.; Во својата студија на претставите на Богородица од иконографскиот тип Одигитрија на зрзевската икона се осврнал: Миљковиќ, *Чудотворна икона*, 181-182, 191.

<sup>825</sup> Со извесни разлики во читањето натписот го расчитала: Babić, “Le maphorion,” 57-64, 59. За значењето на стиховите и за нивното испишување во рамките на претставите на Богородица, види поглавје V.1.2.

<sup>826</sup> Покрај зрзевскиот пример, уште еден пример за прикажувањето на Богородица која е означена со епитетот Одигитрија е од патронската ниша на Богородичината црква во Долна Каменица (1323–1330), сп. Бранислав Живковиќ, *Доња Каменица. Цртежи фресака* (Београд: Републички завод за заштиту споменика културе Србије, 1987), V-9.; Миљковиќ, *Чудотворна*, 180-181.

реминисценции на константинополскиот архетип – чудотворната цариградска икона на Богородица од манастирот Одигон (τῶν Ὁδηγῶν).<sup>827</sup> Најголемиот дел од сочуваните копии настанале во доцновизантискиот период, кога цариградската икона се здобила со широка популарност, не само во Византија туку и на териториите под нејзино културно влијание.<sup>828</sup> Крајот на славната историја бил означен со турското освојување на Константинопол, кога иконата ја споделила трагичната судбина на Ромејското Царство и била уништена од разјарените јаничарски одреди, а нејзиниот спомен останал да живее единствено преку бројните копии, меѓу кои се вбројува и зрзевската фрескоикона.<sup>829</sup> Најстарата сочувана претстава на Богородица со епитетот Одигитрија е мозаикот од Палатинската капела (Capella Palatina) во Палермо (1142/3),<sup>830</sup> а најголемиот дел од примерите кои го носат овој епитет се изведени во иконопис, а датираат во периодот од 12 до крајот на 14 век.<sup>831</sup>

За претставата на Богородица Одигитрија од зрзевската мирска црква не располагаме со пишани извори кои би овозможиле прецизна хронолошка детерминација на нејзиното создавање. Во недостаток на конкретни податоци, единствен репер за нејзината датација претставува анализата на нејзините стилски особености. Студијата на сликарските решенија применети кај зрзевската фрескоикона укажува дека тие соодветствуваат на одредени правци во уметноста од втората половина на 14 и првите децении на 15 век, кои се појавиле како производ на

---

<sup>827</sup> Основањето на манастирот Одигон е поврзано со ктиторството на царицата Пулхерија (+ 453), а стекнал слава поради изворот со света вода, која според преданието имал лечебна моќ за слепило. Поради тоа во науката е изнесено мислењето дека името на светилиштето произлезло од зборот одηγός – водач т.е. придружник на слепите. Сврстувањето на лечењето на слепите меѓу чудата на Богородица се случило значително подоцна, кога прочуената икона веќе се чувала во манастирот, види Χριστίνα Αγγελίδη and Τίτος Παλαμαστοράκης, “Η Μονή των Οδηγών και η λατρεία της Παναγίας της Οδηγήτριας,” in *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, edited by Μαρία Βασιλάκη (Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2002), 273-285.; Н. Д. Барабанов, “Култ иконы Одигитрии в Константинополе в аспекте византийского народного благочестия,” *Море и берега. К 60-летию Сергея Павловича Карпова* (Москва: Индрик, 2009), 243.; Миљковић, *Чудотворна икона*, 185-195.

<sup>828</sup> Иконата го добила статусот на покровителка на византиските василевси по враќањето на Константинопол под власта на Палеолозите во 1261 година од Михајло VIII, а неговите наследници продолжиле да ја сметаат за своја лична покровителка и за заштитничка на Царството и престолнината. За ширењето на култот на иконата во доцновизантискиот период, види Миљковић, *Чудотворна икона*, 203-205. Дополнителен катализатор на процесите за нејзиното популаризирање претставувала и нејзината атрибуција на евангелистот Лука, верување кое веројатно проникнало од самиот податок кој за прв пат се среќава во историските извори од 14 век. Антиохиското потекло на иконата за прв пат е истакнато од патријархот Никифор Калист Ксантопул, кој во делото „Црковна историја“ ги компилирал современите и постарите верувања за создавањето на иконата, сп. PG 147, col. 44.

<sup>829</sup> Αγγελίδη and Παλαμαστοράκης, “Η Μονή των Οδηγών,” 385.; Миљковић, *Чудотворна икона*, 206.

<sup>830</sup> Види, Demus, *Byzantine Mosaic*, 42.

<sup>831</sup> Детален преглед на претставите на Богородица Одигитрија кои датираат од 11 до 15 век, а се прикажани во различни уметнички медиуми направил: Миљковић, *Чудотворна икона*, 169-191.

влијанијата на теолошките доктрини на исихазмот врз ликовната уметност.<sup>832</sup> Ваквите влијанија кај зрзевската икона особено се одразени во прикажувањето на Христовиот лик, чијашто деформирана физиономија ја открива духовната сила и мисловната напрегнатост на Богомладенецот. Согледувајќи ја стилската припадност на зрзевската фрескоикона во тековите на уметноста од втората половина на 14 век, З. Расолкоска-Николовска се обидела да понуди нејзина точна датација во 1368/9 година, определувајќи ја како дело на сликарската работилница која ја живописала западната припрата на манастирскиот католикон.<sup>833</sup> Сепак, компарирајќи го ликовниот јазик на сликарите од манастирската црква со претставата на Богородица во мирската црква, особено начинот на третманот на формите, динамиката на линијата, колоритот и тонската гама, станува евидентно дека станува збор за различни сликари. Врз основа на анализите на достапниот компаративен материјал не сме во можност да посочиме конкретни ликовни паралели со зрзевската фрескоикона кои би го определиле идентитетот или провениенцијата на нејзиниот автор.

### 3.1.1.Сликарството од 16 век

#### а. Живописот во олтарот и наосот

Сликаната програма на мирската црква Св. Никола ја сочинуваат претставата на Христос Пантократор, која го зазема најголемиот дел од површината на сводот, придружен од допојасните претстави на четворицата евангелисти (црт.18; црт.19; црт.20; црт.21). Во североисточниот агол на сводот е прикажан Јован, во југоисточниот Марко, северозападно е Матеј, а југозападно е поставена бистата на Лука. Во конхата на олтарската апсида е прикажана Богородица Платитера, а првата зона е резервирана за илустрацијата на Жртвувањето на Христос Агнец која се одликува со нестандартна иконографија. Десно од чесната трпеза, со раздробениот Агнец во раката, стои св. Василиј Велики, а лево е св. Јован Златоуст. На рамната површина која ја формираат владбувањето на апсидата и нишата на протесисот сместена е фигурата на св. Стефан, а во нишата на протесисот бил прикажан Мртвиот Христос чија претстава претрпела поголеми оштетувања. Просторот од првата зона на источниот ѕид, јужно од

---

<sup>832</sup> За ликовните текови во втората половина на 14 век, со акцент на Охрид како најзначаен ликовен центар, види Војислав Ј. Ђурић, “Марков манастир – Охрид,” *ЗЛУМС* 8 (1972): 131-160.; Милан Радујко, “Ауторски рукопис и историја уметности: живопис спратних одаја нартекса и трема Свете Софије охридске и ѕидно сликарство Охрида и соседних области,” *Зограф* 35 (2011): 155-184. Влијанијата на исихазмот врз стилските текови во сликарството од втората половина на 14 и почетокот на 15 век, биле предмет на студија кај: Strezova, *Hesychasm and Art*, 64-67.

<sup>833</sup> Сп. Расолкоска-Николовска, “Новооткриената фреска,” 50-55.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 416.

олтарската апсида, е резервиран за илустрацијата на светиот Тетраморф. Во идејна врска со илустрацијата на литургискиот обред се и тројцата архијереи од првата зона на јужниот ѕид: св. Атанасиј Александриски, св. Кирил Александриски и св. Спиридон Чудотворец. Најниската сликарска зона на северниот ѕид од олтарскиот простор ја заемаат претставата на Визијата на св. Петар Александриски и фигурата на св. Григориј Богослов.

Во највисоките сегменти на источниот и западниот ѕид, како и по целата должина на јужното и северното подножје на полуобличестиот свод течат сцените кои го сочинуваат Христолошкиот циклус. Нарацијата на евангелските настани започнува со претставата на Благовештението, сместено лево и десно од апсидалната конха. Во полукружниот фронтон на источниот ѕид, кој е формиран од закривувањето на сводот, прикажани се Раѓањето и Сретението. Сцените продолжуваат од јужната страна на сводот каде се претставени Крштевањето, Преображението, Лазаревото воскресение и Влегувањето во Ерусалим, а во повисоката зона на западниот ѕид прикажано е Успението на Богородица, кое го фланкираат фигурите на св. Јован Дамаскин, од јужната, и св. Косма Поет (Мајумски) од северната страна. На северното подножје на сводот, од исток кон запад, се редат претставите на Распетието, Оплакувањето и Симнувањето во Адот, а последната сцена од северната страна е Христовото поствоскресно јавување на Марија Магдалена.

Под сцените од Христолошкиот циклус на јужниот, западниот и на северниот ѕид се протега низа од светителски допојасја врзани во медалјони. Светителската низа започнува на јужниот ѕид со претставите на славните египетски монаси св. Антониј, св. Павле Тивејски, св. Макариј и св. Онуфриј, по кои следат допојасјата на три свети жени: св. Марија Египетска, св. Текла Првомаченичка и св. Екатерина. Во јужниот дел на западниот ѕид е насликана бистата на пророкот Авакум, по кого следеле претставите на Керамионот и Мандилионот, кои се (безмалку) целосно уништени. Меѓузоната на западниот ѕид завршувала со допојасјето на пророкот Даниил. Фризот од медалјони на северниот ѕид се состои исклучиво од портретите на старозаветни пророци. Почнувајќи од запад се редат претставите на пророците Елисеј, Илија, Јона, Језекил и Јеремија, а во олтарскиот простор се сместени полуфигурите на Варух,<sup>834</sup> Захарија и Мојсеј.

---

<sup>834</sup> Идентитетот на пророката претстава не бил идентификуван од постарите истражувачи.

Галеријата од стоечки светители во првата зона на наосот започнува со претставата на св. Никола, на јужниот ѕид непосредно до олтарската преграда, по кого следат светите војни св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат, а последна е прикажана римската маченичка св. Петка. Од светителските фигури во најниската зона на северниот ѕид сочувана е само претставата на св. Кузман, кој заедно со уништената фигура на неговиот брат Дамјан биле прикажани јужно од влезот. Светителските претстави од северната страна на западниот влез се целосно девастирани. Галеријата од стоечки светители во првата зона на северниот ѕид од наосот ја сочинуваат претставите на тројца свети војни – Меркуриј, Димитриј и Ѓорѓи, на западната страна на ѕидот, по кои следи композицијата Деисис сочинета од фигурите на Христос, придружен од Богородица и св. Јован Крстител.

\* \* \*

Над тесниот ентериер на зрзевската мирска црква доминира монументалната биста на на Христос Пантократор, Ι<ΣΟΥ>Σ Χ<ΡΙΣΤΟ>Σ Π(ΑΝ)ΤΟΚΡΑΤΩ<Ρ>, која го заема најголемиот дел од површината на сводот (IVf.2). Христовата претстава е вrameна во овална рамка, чија позадина е формирана во вид на концентрични кругови изведени со различни валери на црвена боја. Христос е облечен во црвен хитон, порабен со златна лента, и светлосив химатион. Неговата десна рака е подигната во благослов, додека во левата држи затворен кодекс чија корица е опточена со бисери и скапоцени камења.

Источно од Христос се поставени медалјони со бистите на евангелистите Јован Богослов, Ο (ΑΓ)Ι(ΟΣ) ΙΩ<ΑΝΝΗΣ> Ο ΘΕΟΛΟΓ(ΟΣ) (IVf.3), и Марко, Ο (ΑΓ)Ι(ΟΣ) Μ(ΑΡ)Κ(ΟΣ) (IVf.4). Јован е прикажан како старец со високо чело, кратка седа коса и долга брада, а облечен е во сив хитон и црвен химатион. Со десната рака благословува, а во левата држи отворена книга врз чии страници се испишани почетните зборови од неговото евангелие: ΕΝ (ΑΡ)ΧΗ ΗΝ Ο ΛΟΓΟΣ (ΚΑΙ) Ο ΛΟΓΟΣ (ΗΝ) ΠΡΟΣ ΤΟΝ Θ(ΕΟ)Ν (ΚΑΙ) Ο Θ(ΕΟ)Σ (ΗΝ) Ο ΛΟΓΟΣ (ΟΥ)ΤΟΣ (Јован 1:1).<sup>835</sup> Евангелистот Марко има проседена, црна коса и округла брада, а носи пурпурен хитон и сивосин химатион. Врз отворените страници на неговиот кодекс се испишани зборовите: (ΑΡ)ΧΗ ΤΟΥ ΕΥΑ(ΓΓ)ΕΛΙ(ΟΥ) Ι<ΗΣΟΥ> Χ<ΡΙΣΤΟ>Υ Υ<ΙΟΥ> ΤΟΥ Θ<ΕΟΥ> <ΚΑ>ΘΩΣ

<sup>835</sup> Натписите од кодексите во рацете на четворицата евангелисти, со разлики во читањето, ги донесува: Митревски, *Фрескоживописот*, 78.

ΓΕΓΡΑ<ΤΑΙ> (Марко 1:1-2). Северозападно од Христос е прикажан Матеј, Ο ΑΓΙ(ΟΣ) Μ(ΑΤ)ΘΑΙ(ΟΣ), со седа коса и брада, а облечен е во син хитон, над кој носи маслинест химатион (IVf.5), Содржината од книгата која ја држи во рацете гласи: ΒΙΒΛΟΣ ΓΕΝΕΣΕΩΣ Ι<ΗΣΟ>Υ Χ<ΡΙΣΤΟ>Υ Υ<Ι>(ΟΥ) ΔΑ<ΥΙ>Δ Υ<Ι>ΟΥ ΑΒΡ(ΑΜ). ΑΒΡΑ(ΑΜ) ΕΓΕ(ΝΝΗ)ΣΕ Τ(ΟΥ) (Ματ. 1:1-2). На југозападниот сегмент од сводот е прикажан апостолот Лука, Ο Α(ΓΙ)(ΟΣ) Λ(ΟΥ)Κ(ΑΣ), кој има тонзура во русата коса и кратка брада, а облечен е во син хитон и црвен химатион (IVf.6). Врз отворените страници од неговиот кодекс е испишано: ΕΠΕΙΔΗΠΕΡ ΠΟΛΛΟΙ ΕΠΕΧ(ΕΙ)ΡΙΣ(ΑΝ) Α<ΝΑ>ΤΑΞΑΣΤ<ΑΙ> ΔΗ(ΕΙ)ΓΗΣΙΝ ΠΕ<ΡΑΓΜΑΤΟΝ> (Лука 1:1).

Сликаната програма на сводот во зрзевската мирска црква претставува сублимирано решение во однос на поствизантиските стандардни решенија за декорирање на овој дел од црквата, чија идејна оска е претставата на Светото Тројство.<sup>836</sup> Сепак, покрај отстапката од современите трендови, зрзевскиот пример се темели врз постарите сфаќања за вообличувањето на декорацијата во највисоките партии на сакралните објекти. Прикажувањето на допојасјето на Христос Пантократор, придружен од четворицата евангелисти, е една од стожерните идеи во вообличувањето на куполната програма на средновизантиските и доцновизантиските цркви.<sup>837</sup> Позиционирањето на Христовата претстава во највисокиот сегмент од црквата, според толкувањата на византиските теолози, е визуелизација на сеприсутноста на Бог кој господари и бдее над светот.<sup>838</sup> Дополнувањето на Христовиот лик со бистите на четворицата евангелисти, кои, исто така, се врамени во медалјони, за прв пат во монументалната уметност се среќава во сликаната програма на кападокиските цркви од 11 век.<sup>839</sup> Ваквиот концепт својата најразвиена форма ја добил во доцновизантиските

<sup>836</sup> Како прототип за стандардната програма на сводот на поствизантиските цркви на територијата на Охридската архиепископија се смета примерот од капелата посветена на св. Григориј Богослов во охридската црква Богородица Перивлепта, чие сликарство датира околу 1364/5 година. Ваквото решение станува програмски стандард за црквите кои се припишуваат на т.н. Охридска сликарска школа, како и за сакралните објекти од 16 и 17 век, види Грозданов, *Охридско зидно*, 140-141, црт. 40.; Суботић, *Охридска сликарска*, 173-174, црт. 116.

<sup>837</sup> Претставата на Христос Пантократор се наметнала како задолжителен мотив за декорацијата на калотите на средновизантиските цркви во 11 век, заемајќи го местото на претставите на Христовото вознесение, Хетимасијата или Симнувањето на Светиот Дух, кои биле прикажувани на оваа позиција во постиконоборскиот период од 9 до 11 век, види Demus, *Byzantine Mosaic*, 17-22.; Dufrenne, “Les programmes,” 189-195.

<sup>838</sup> Цариградскиот патријарх Фотиј, осврнувајќи се на претставата на Христос Пантократор од куполата на црквата посветена на Богородица на островот Фар (9 век), во Десеттата омилија се осврнува на симболичното значење на Христовиот лик во куполната калота, сп. Romilly J. H. Jenkins and Cyril Mango, “The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius,” *DOP* 9-10 (1956): 123-140.

<sup>839</sup> Допојасните претстави на евангелистите се насликани на пандантифите на слепата купола со претставата на Христос Пантократор во црквата Елмали килисе (Elmalı Kilise) кај Гореме, Кападокија,



петкуполни цркви преку прикажувањето на Христос во централната купола и сместувањето на допојасјата на евангелистите во четирите странични куполи.<sup>840</sup> Теолошката основа за осмислувањето на ова програмско решение е пронајдена во поимањето на евангелистите како сведоци на Христовото овоплотување и жртва.<sup>841</sup> Програмата на сводот во зрзевската мирска црква претставува рудиментирана форма на развиениот концепт од петкуполните цркви, но несомнено, во неговата основна замисла можеме да ги препознаеме идентичните богословски премиси.

Сликарството во олтарниот простор на мирската црква Св. Никола со инвентивноста на програмските и иконографските решенија се истакнува меѓу останатите теми од фрескоживописот.<sup>842</sup> Скромните димензии на градбата условиле изборот на прикажаните теми да биде ограничен, но и покрај нивната малобројност во нив се застапени бројни мотиви и решенија, кои се во насока на визуелно интерпретирање на литургиските дејства и образложување на богословската симболика.

Монументалната претстава на Богородица Платитера (IVf.7), на чии гради е поставен медалјон со допојасната фигура на младенецот Христос, е означена со натписот [ΜΗ] ΘΥ / Η ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ ΤΩΝ (ΟΥ)ΡΑΝΟΝ.<sup>843</sup> Богородица е облечена во пурпурен мафорион, порабен со златен вез, а нејзините раце се подигнати во орантен став. Во медалјонот, врз пурпурна заднина, прикажан е Христос Емануил, Ο ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, кој благословува со обете раце. Младенецот Христос е облечен во бела облека, на која по целата должина од двете страни во линија на рамената, се спуштаат две жолти ленти, а под градите е препашан со широк појас во истата боја која имитира златна ткаенина. Претставата од мирската црква содржи идентични

---

чие сликарство е широко датирано во 11 век, види <https://pbase.com/dosseman/image/41536839>, посетено на 28.08.2019.

<sup>840</sup> Заокружената форма на програмското планирање на највисоките сегменти на црквата, која во својата полна форма се јавува во текот на 14 век, најпрво во Нагоричино (1317/8), а потоа и во Грачаница (1318-1321), види Тодић, *Грачаница*, 96.

<sup>841</sup> За значењето на портретите на евангелистите во страничните куполи, види Тодић, *Старо Нагоричино*, 96.

<sup>842</sup> Литургиските теми во олтарот на црквата Св. Никола во селото Зрзе биле основен предмет на проучување во рамките на трудовите на Никола Митревски и Александар Гулевски, “Вход со евангелие, Проскомидија, Голем вход и Раздробление во иконографијата на претставата Литургиска служба на светите отци во црквата Св. Никола во с. Зрзе, Прилепско,” *Културно наследство* 28-29 (2004): 153-162; Митревски, *Фрескоживописот*, 156-157.; Во наведените студии при анализата на дел од прикажаните теми во олтарната програма на зрзевската мирска црква особено внимание е посветено на паралелите помеѓу литургискиот обред и применетите иконографски и програмски решенија.

<sup>843</sup> Идентични иконографски карактеристики со илустрацијата на Богородица Платитера од црквата Св. Никола имаат и претставите на Богородица од апсидалните конхи во јужниот параклис на мирската црква и од манастирската црква св. Преображение.

иконографски решенија како и илустрациите на Богородица Платитера од манастриската црква Св. Преображение и од северниот параклис, а карактеристичната облека на Христос ги сврстува ваквите претставите во рамките на посебен иконографски тип кој ги сублимира најзанчајните богословски сфаќања за Христовото овоплотување.<sup>844</sup>

Илустрацијата на Жртвувањето на Христос Агнец, го зафаќа најнискиот регистер на олтарната апсида, а нејзиниот централен мотив го претставува чесната трпеза, врз која се положени дискос и путир покриени со покровец. Позади чесната трпеза самостојно се поставени две рипиди со кружна форма, кои биле декорирани со претставите на херувими, а од чии претстави се сочувни само контурите. Крај трpezата во тричетвртински став стојат истакнатите литургичари: св. Јован Златоуст, од левата страна, и св. Василиј Велики, од десно (IVf.8).

Претставата на Св. Јован Златоуст, чиј натпис е комплетно уништен, ги содржи вообичаените иконографски особености за прикажувањето на светителот во византиската уметност (IVf.9). Тој има кратка костенлива брада и високо чело, облечен е во бел фелон, а врз градите му е прекрстен омофорот декориран со црвени крстови. Содржината од свитокот во неговата рака е тешко читлива поради оштетувањата, но од почетните зборови може да се утврди дека претставува цитат од почетните стихови на Молитвата на протесисот со која започнува литургискиот обред: Ο Θ<ΕΟ>Σ Ο Θ<ΕΟ>Σ Η[Μ]ΩΝ Ο [ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΙΟΝ ΑΡΤΟΝ].<sup>845</sup> Бројните сочувани примери, кои датираат од крајот на 12 до крајот на 14 век, го истакнуваат токму овој текст како најфреквентен избор за содржината на свитокот на св. Јован Златоуст во византиските споменици.<sup>846</sup>

---

<sup>844</sup> Анализа на претставите на Христос од иконографскиот тип Архијереј кој го осветува храмот, со осврт на теолошката основа и постарите примери од територијата на Охридската архиепископија, види поглавје V.1.1.2.

<sup>845</sup> Текстот врз свитокот на св. Јован Златоуст е пренесен, со коментар на неговото значење во рамките на литургијата кај Митревски и Гулевски, “Вход со евангелие,” 154-155.; Митревски, *Фрескоживописот*, 156-157.; Овој текст првобитно не бил дел од Златоустовата литургија, за што сведочат сочувваните текстови од 9 век, види Charles Edward Hammond, *Liturgies eastern and western: being the texts original or translated of the principal liturgies of the church*, Vol. 1, ed. F. E. Brightman (Oxford: Clarendon Press, 1896), 309.

<sup>846</sup> Примерите во кои е испишан наведениот текст врз свитокот на св. Јован Златоуст се наброени кај Gordana Babić, and Christopher Walter, „The inscriptions over liturgical rolls in Byzantine apse decoration,” *Revue des études byzantines* 34, no.1 (1976): 269-280, 270, 279.; Χαρά Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό* (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 2008), 219-220.

Најзначајната иконографска особеност на зрзевската композиција е претставата на св. Василиј, [Ο ΑΓΙΟΣ] ΒΑΣΙΛΥΟΣ, кој наместо вообичаениот свиток со литургиска содржина во десната рака го држи младенецот Христос (IVf.10). Св. Василиј е претставен со долга црна брада, која му паѓа на градите, облечен во бел полиставрион со црвени крстови, а преку рамениците носи омофор декориран со црни крстови. Како дел од богослужбената одежда се претставени и епитрахилот и добедреникот, кои се гледаат под неговиот полиставрион. Тој во десната рака го држи телото на младенецот Христос, кој е означен со натписот Ο ΜΕΛΙΖ[Ο](ΜΕ)ΝΟΣ, а прикажан е со затворени очи и безживотен израз на лицето.<sup>847</sup> Партиципната форма на Христовата сигнатура μελιζόμενος (раздробуван), се разликува од вообичаените натписи кои со кои се сигнирани претставите на Жртвувањето на Агнецот, што се должи на директното преземање на текстот на Златоустовата литургија, односно од молитвата која се изговара при вознесувањето и раздробувањето на Агнецот.<sup>848</sup> Со воспоставувањето на иконографскиот стандард на ликовната претстава на Литургиската служба на светите отци, во крајот на 12 век, претставата на Христос Агнец положен врз чесната трпеза станува еден од најконзистентните елементи во олтарната декорација на византиските и поствизантиските храмови.<sup>849</sup> Реалистичниот пристап во ликовното претставување на Христовото жртвување е производ на иконографските иновации во уметноста од Палеологовската епоха, кои се должат на настојувањето за доследност при илустрирањето на текстуалните извори.<sup>850</sup> Ваквиот пристап е со цел да се акцентира еднозначноста на евхаристичните даровите (лебот и виното) со Христовата крв и тело. Најзначајните текстуални извори за восмислувањето на ваквите ликовни решенија се пронајдени во „визиите“ кои ги опишуваат драматичните виденија, доживевани

<sup>847</sup> Како иконографска особеност на Литургиската служба на Светите Отци, во претставите кои датираат од крајот на 13 и почетокот на 14 век е прикажувањето на мртвиот Агнец. Најрани примери се сочувани во критските цркви Св. Ѓорѓи во Лабини, Св. Димитриј во Ливада и Св. Преображение во Кефали, кои датираат во периодот од 1292/3 до 1319/20 година, види , *Ο Μελισμός*, 95.

<sup>848</sup> Целокупниот текст на молитвата гласи: „Μελίζεται καί διαμερίζεται ὁ ἄμνος τοῦ Θεοῦ ὁ μελιζόμενος καί καί μή διαιρούμενος ὁ πάντοτε ἐσθιόμενος καί μηδέποτε δεπνώμεος ἀλλά τοὺς μετέχοντας ἀγιάζων“, Hammond, *Liturgies eastern*, 393. Невообичаената граматичка форма на натписот во зрзевската претстава е забележана и интерпретирана кај Митревски и Гулевски, “Вход со евангелие,” 159-160.; Митревски, *Фрескоживописот*, 159-161.

<sup>849</sup> За теолошката база на модификациите во програмските решенија на олтарните апсиди во 12 и 13 век види Гордана Бабић, “Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава,” *ЗЛУМС* 2 (1966): 11-29.; Како најстар пример на ваквото решение се истакнува претставата од апсидата на црквата Св. Ѓорѓи во Курбиново, види Lydie Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIIe siècle* (Bruxelles : Editions de Byzantion, 1975), 67.

<sup>850</sup> Χαρά Κωνσταντινίδη, “Το δογματικό υπόβαθρο στην αγίδα του Αγίου Παντελεήμονα Βελανιδιών. Ο Ευαγγελισμός, ο Μελισμός, ο επώνυμος άγιος,” *Δελτίον ΧΑΕ* 20 (1998): 175.; Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 106.

личности кои се посомневале во мистеријата на преобразувањето на лебот и виното преку евхаристикиот обред.<sup>851</sup> Како најекспресивен елемент на овие текстови е описот на крвта и искапапеното тело на младенецот Христос, односно вистинската форма на Светата причест. Прикажувањето на моментот на жртвувањето/прободувањето на Агнецот со копјето, особена експлицитност добило во ликовните претстави на Службата на Проскомидијата кои се создадени кон средината на 14 век, меѓу кои со својот реализам се издвојуваат примерите од црквите Св. Никола во Љуботен (1344/5)<sup>852</sup> и Св. Јован во Аксос (Αξός) на Крит (прва половина на 14 век).<sup>853</sup> Илустрирањето на Службата на проскомидијата во суштина претставува мимеза на самиот литургиски чин, што директно се рефлектирало врз применетите иконографските решенија.<sup>854</sup> Ваквата поврзаност е евидентна со паралелите помеѓу начинот на вадењето на честици од просфората (симбол на Христовото тело) и претставата на прободувањето на телото на Агнецот со литургиското копје.<sup>855</sup> Евокацијата на евхаристичната жртва на Христос, која е вклучена во зрзевската претстава на Жртвувањето, значително отстапува од илустрациите на вадењето на честиците од Агнецот во претставите на Службата на проскомидијата. Раритетното иконографско решение за претставувањето на Христос во раката на св. Василиј, според достапниот компаративен материјал, го нотираме единствено во уште неколку примери од поствизантиската уметност, кои датираат од периодот на 15-16 век.<sup>856</sup> Најстарата сочувана претстава на Христос Агнец во раката на св. Василиј потекнува од црквата од Сармасикли (Sarmasikli) кај местото Мачка (Ματσα) во малоазиската област Понт,

---

<sup>851</sup> Еден од најекспресивните описи на ваквите видувања е содржан во житието на Георги Декаполит, во кое е опишана визијата на Сараценот, P.G. 100, 1202-1212.; За влијанијата на овие книжевни творби врз реалистичното прикажување на Христовата жртва во ликовната уметност, сп. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 101.; Митревски и Гулевски, „Вход со евангелие,” 158.

<sup>852</sup> За претставата од Љуботен види Јанко Радовановиќ, „Иконографија фресака протезиса цркве Светих Апостола у Пећи,” *ЗЛУМС* 4 (1968): 38-39.

<sup>853</sup> Опис и илустративен материјал за претставата од Аксос кај Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 99-100, еικ. ХЛП.

<sup>854</sup> За миметичкиот карактер на композицијата види Tomić Djurić, „To picture (I),“ 124-128.

<sup>855</sup> Осврнувајќи се на литургискиот чин на вадење на честиците од просфората, епископот Никола Кавасила се задржува на формата и значењето на ножот кој се користи во обредот, PG 150, 385.; Неговата форма на копје е условена од симболичкото значење, кое се однесува на прободувањето на Христос на крстот, опишано во евангелието по Јован (19 : 31-37).

<sup>856</sup> Блиско иконографско решение на наведените примери е применето во претставата од црквата Богородица Одигрија на Левкада, која е датирана околу средината на 15 век, а во која според описот на В. Ј. Ѓуриќ, Христос е прикажан во раката на св. Јован Златоуст. Илустрацијата од Левкада е објаснета со влијанијата од западноевропската готичка уметност, cf. Војислав Ј Ѓуриќ, „Готичко сликарство у Византији и код Срба уочи турских освајања,” *Зограф* 18 (1987): 49.; Митревски и Гулевски, „Вход со евангелие,” 161.

датирана во првите децении на 15 век.<sup>857</sup> Во истите хронолошки рамки е поместена и иконографски сличната композиција од олтарот на црквата Кокини Панагија кај Коница во Епир,<sup>858</sup> а географски и временски најблизок пример на зрзевскиот е претставата од црквата Св. Јован Теолог, во манастирот Богородица Мавриотиса крај Костур (1552 година).<sup>859</sup> Како и во зрзевската мирска црква, и останатите примери се насликани во најниската зона на централната олтарна апсида, а главните протагонисти во случувањето се истакнатите литургичари св. Јован Златоуст и св. Василиј Велики, кој во едната рака ја држи голата фигура на младенецот Христос, а во другата има нож. Разликите во иконографската схема помеѓу наведените примери<sup>860</sup> и зрзевскиот се состојат во тоа што во претставите во Кокини Панагија и црквата Св. Јован Златоуст, претставата на св. Василиј е поставена од левата страна на апсидалниот простор, додека илустрацијата на чесната трпеза со евхаристиските дарови комплетно отсуствува. Што се однесува на литургиските текстови испишани врз свитокот во рацете на св. Јован Златоуст, се разликуваат во сите три примери.<sup>861</sup>

Во науката е изнесено мислењето дека за појавата на ваквото иконографско решение во спомениците од средината на 15 век клучна улога имале теолошките расправи кои се воделе помеѓу претставниците на Источната и Западната црква, како дел од преговорите за унија на соборот во Фиренца одржани во периодот од 1438-1439

---

<sup>857</sup> Опис и цртеж од претставата од Сармасикли (Sarmasikli) донесува Jean-M. Spieser, "Variations dans les décors d'absides," in *Liturgy, Architecture and Art in Byzantine world. Papers of the XVIII International Byzantine Congress (Moscow 8-15 August 1991) and Other Essays Dedicated to the Memory of Fr. John Meyendorff*, ed. C. Akentiev (Saint Petersburg: Publications of the St. Petersburg Society for Byzantine and Slavic Studies, 1995), 107-113, 111-112.; Претставата ја обработува и Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 113-114.

<sup>858</sup> Невообичаената програма во апсидалниот простор на црквата Кокини Панагија во Коница се одликува со низа иконографски специфики во темите со евхаристична содржина. За претставата на Жртвувањето на Христос Агнец, види Χαρά Κωνσταντινίδη, "Η Θεοτόκος ως Σκηνή του Μαρτυρίου με τις προεικονίσεις και ο Μελισμός στην αψίδα της Κόκκινης Παναγιάς στην Κόνιτσα," *Δελτίον ΧΑΕ* 29 (2008): 97-99, εικ. 8. εικ. 10.; Особен осврт на иконографските особености и текстуалните извори на Жртвата на Агнецот од оваа црква, сп. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 103-107.

<sup>859</sup> За претставата од црквата св. Јован Теолог, во рамките на анализата на целокупното сликарство, види Γεώργιος Γούναρης, "Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννου Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά," *Μακεδονικά* 21 (1981): 9-11, Πιν. 3.; Garidis *La peinture*, 219, fig.212.

<sup>860</sup> Претставата од Сармасикли значително отстапува од иконографската схема применета во останатите примери, Христос е во рацете на св. Василиј Велики, но тој не држи литургиски нож, додека во чинот не учествува св. Јован Златоуст (како во трите останати примери) туку е прикажан ангел, види Spieser, "Variations," fig. 6.

<sup>861</sup> Единствено текстот од претставата во костурската црква е непосредно поврзан со значењето на илустрацијата и гласи: ΚΑΙ ΠΟΙΗΣΟΝ ΤΟΝ ΜΕΝ ΑΡΤΟΝ ΤΟΥΤΟΝ ΤΙΜΙΟΝ ΚΑΙ ΑΓΙΟΝ ΣΟΜΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΟΥ ΑΜΗΝ, сп. Γούναρης, "Οι τοιχογραφίες," 10.; Во илустрацијата од Коница е испишан извадок од првиот антифон: Κ(ΥΡΙ)Ε Ο Θ(ΕΟ)Σ [Η]Μ[ΩΝ] ΟΥ ΤΟ ΚΡΑΤΟΣ, сп. Κωνσταντινίδη, "Η Θεοτόκος," 96.

година.<sup>862</sup> Најжестоки дебати предизвикале токму прашањата околу обредот на евхаристијата, кој значително се разликува во литургиската практика на двете цркви.<sup>863</sup> Повторното преиспитување на сотериолошките и симболичките аспекти на евхаристијата, несомнено имале силно влијание и врз ликовните претстави на литургиските теми како визуелно толкување на теолошкото учење.

Зрзевскиот и костурскиот пример, во извесна мера претсавуваат анахрони решенија. Но, додека илустрацијата од црквата Св. Јован Теолог, која го носи потписот на зографот Евстатиј, се темели врз постарите иконографски схеми, зрзевскиот пример се одликува со нагласено индивидуален пристап при третирањето на темата. Интерпретирајќи ја теолошката идеја за причеста, сфатена *de facto* како Христови крв и тело, идејниот автор на зрзевската претстава се базирал врз веќе востановената иконографија на претставата на Литургиската служба на светите отци во која го имплементирал мотивот на Раздробувањето на Агнецот.<sup>864</sup> Ваквиот пристап е евидентен преку задржувањето на чесната трпеза врз која се поставени евхаристиските дарови. Притоа, основната поента не се состоела во миметичкото третирање на конкретни делови од литургискиот обред, туку во прикажувањето на симболиката на подготвувањето на причеста. Поврзаноста со чинот на раздробување на Агнецот единствено е реализирана преку натписот со кој е означен Христос, додека визуелните елементи на претставата не соодветствуваат на литургиското дејство.

Просторот во најнискиот регистер на источниот ѕид на ѓакониконот, непосредно до олтарната апсида, е резервирана за илустрацијата на Светиот Тетраморф, Η ΑΓΙΑ ΤΕ(ΤΡ)ΑΜΟΡΦΩΣ (IVf. 11).<sup>865</sup> Зрзевската претстава на тетраморфот се одликува со уникатна иконографија, која е реализирана преку специфичниот аранжман на елементите карактеристични за византиските и поствизантиските претстави на

---

<sup>862</sup> Примарната причина за појавувањето на ваквите иконографски решенија во византиската уметност во 15 век, е пронајдена во теолошките расправи кои се одржувале во рамките на преговорите на црковниот собор во Фиренца, види Κωνσταντίνιδη, *Ο Μελλισμός*, 114.

<sup>863</sup> Најжестоки дебати помеѓу претставниците на Источната и Западната црква биле водени околу догматските аспекти на евхаристискиот обред, кој значително се разликува во литургиската пракса на истокот и западот. Ставовите на Источната црква најдобро се изнесени во беседата на епископот св. Марко Евгеник, кој бил еден од најзначајните апологети на византиската литургиска практика на Соборот во Фиренца, види ΡΟ 17, 426-434.

<sup>864</sup> Специфичното иконографско решение за прикажување на Христос во раката на св. Василиј е протолкувано како илустрација на конкретниот литургиски чин на раздробувањето на Агнецот во студијата на Митревски и Гулевски, кои базирајќи се врз формата на натписот го поврзуваат ваквото иконографско решение со чинот на раздроблението, види Митревски и Гулевски, “Вход со евангелие,” 160.

<sup>865</sup> Илустрацијата на тетраморфот во првата зона од олтарскиот простор на зрзевската мирска црква, иако е регистрирана во постарите студии, не била предмет на иконографска анализа.

бестелесното битие. Централниот елемент на зрзевската илустрација на тетраморфот го претставува отворениот кодекс, врз чии страници со крупни букви, во два реда се испишани зборовите: ΑΔΟΝΤΑ ΒΟΩΝΤΑ / ΚΑΙ ΛΕΓΟΝΤΑ Κ[ΕΚΡΑ]ΓΟ[ΤΑ]. Од страните од отворената книга се поставени четирите животински ликови опишани во книгата на Језекил (1:5-11) и Откровението на светиот апостол Јован Богослов (4:7-8). На горната страна на книгата прикажан е ликот на орелот, лево го гледаме ангелскиот лик, десно е претставено телето, а од долната страна - лавот, чијашто претстава е фрагментарно сочувана. Секој од животинските ликови е претставен со ореол околу главата и пар раширени крила.

Примарниот извор за ликовното претставување на тетраморфот е пророчкиот текст на Језекиил, кој ја опишува неговата визија за четирите животни и четирите тркала кои го носат Божјиот престол (Језек. 1:5-18).<sup>866</sup> Секое од животните во видението на Језекиил има четири крилја и четири ликови: човечки, лавовски, телешки и орловски (Језек. 1:9-10). Мистериозната и силна манифестација на боженственото, опишана во старозаветниот текст, имала силно влијание врз христијанските замисли за бестелесните суштества и небесата како престојувалиште на Бог. Особено јасни се паралелите помеѓу пророштвото на Језекиил и апокалиптичката визија за Божјиот престол од четвртата глава на Откровението на светиот апостол Јован Богослов. При описот на Божјиот престол и четирите животни кои го придружуваат, авторот на Откровението во најголема мера го следел наративот на Језекиил, но композитните суштества опишани од старозаветниот пророк се расчленети, така што секое од четирите крилести животни има само по еден лик (Откр. 4:7). Опкружувајќи го Божјиот престол, четирите животни непрестано му воздаваат слава и чест на Бог восклицувајќи „Свет, свет, свет е Господ Бог Седржителот, Кој беше, Кој е и Кој ќе дојде!“ (Откр. 4:8).<sup>867</sup> Библиските описи на тетраморфот биле значаен предмет во теолошките контемплации на христијанските теоретичари, чии фокус бил насочен кон симболиката содржана во двата библиски текста. Најраното патристичко толкување на четирите „апокалиптични“ животни е изнесено во апологетското дело „Против ересите“ на св. Иринеј Лионски (са. 130 – са. 202), кој четирите животни ги

---

<sup>866</sup> Историско критичка анализа на првата глава од пророчката книја на Језекиил, види Joseph Blenkinsopp, *Ezekiel* (Louisville: John Knox Press, 1990), 17-23.; Wilfrid J. Harrington, *Uvod u stari zavjet – spomen obećanja* (Zagreb: Kršćanska sadašnjost 1977), 227-233.

<sup>867</sup> За влијанието на текстот од Откровението врз ликовните претстави на четирите животни, види Millet, *La Dalmatique*, 46-48.

протолкувал како на симбол четирите евангелија.<sup>868</sup> Директната поврзаност на секој од симболите со конкретно евангелие ја воспоставил св. Атанасиј Александриски, толкувајќи го човечкиот лик како симбол на Матеј, телето на Марко, лавот на Лука и орелот на Јован.<sup>869</sup>

Езотеричниот карактер на библиските извори е основната причина за комплексната симболика содржана во ликовниот мотив, а интерпретацијата на четирите животни како симболи на евангелијата дополнително придонела во и така нагласената повеќезначаност. За разлика од прецизната дефинираност на симболиката на поединечно прикажаните животни (како симбол на евангелските текстови), нивното заедничко вклучување во рамките на различни теми и ликовни мотиви најчесто е определено од карактерот на самата композиција. Најфреквентно решение за заедничко претставување е нивното вклучување во рамките на претставата на Христос во слава, кои се определени како илустрации на Теофанија.<sup>870</sup> Основните иконографски правила за претставувањето на оваа тема биле заокружени веќе во почетокот на 5 век, за што говори мозаичната декорација од конхата на апсидата во црквата Хосиос Давид во Солун датирана во втората четвртина на 5 век.<sup>871</sup> Поставеноста на композициите од овој тип во апсидалната конха на храмот имплицира литургиски значења врз сликата, но сепак нивната порака е определена како примарно есхатолошка.<sup>872</sup>

Религиската и културната трансформација на Византија во текот на иконоборечкиот период се одразил и на веќе востановените ликовни решенија, со што претставите на Христос придружен од четирите „апокалиптични“ животни добиле нагласено литургиски карактер. Алтерацијата во примарната порака на ваквите

---

<sup>868</sup> Образложувајќи ја теолошката оправданост на новозаветниот канон, кој содржи само четири евангелија, основните факти на св. Иринеј Лионски, покрај „домостројот“ на космосот се и пророштвото на Језекиил и текстот на Откровението, иако не се децидно наведени во текстот на лионскиот епископ, види PG 7, 888-890.

<sup>869</sup> Толкувањето на св. Атанасиј Александриски на секое од животните како конкретното евангелие/евангелист, претставува обид за потесно определување на нивната симболика, PG 28, 432.; Ваквата поврзаност е евидентна во неколку примери во уметноста, со стандардизацијата на значењето на симболичните претстави, со што човечкиот/ангелскиот и орелскиот лик останале симболи на Матеј и Јован, додека лавот поврзан со Марко, а телето со Лука во византиската уметност се случила дури во 13 век, види Nelson, *Iconography*, 112.; Бабић, *Краљева црква*, 67.

<sup>870</sup> За апсидалната декорација во ранохристијанските базилики, види Robin M. Jensen, *Understanding Early Christian Art* (London & New York: Routledge, 2000), 107-112.

<sup>871</sup> Претставата од црквата Хосиос Давид во Солун ја обработил Ralph F. Hoddinott, *Early Byzantine churches in Macedonia and southern Serbia; a study of the origins and the initial development of East Christian art* (London: Macmillan; New York: St. Martin's Press, 1963), 175-179.

<sup>872</sup> За есхатолошката димензија на мозаичната декорација во конхите на ранохристијанските базилики види M. E. Frazer, "Apse Themes," in *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Edited by K. Weitzmann (New York: Metropolitan Museum, 1979), 556-557.



претстави е изразена преку натписите со литургиска содржина кои ја проследуваат композицијата. Најраните примери на ваквата практика се сочувани во сликаната декорација на неколку сакрални објекти во Кападокија кои датираат од 10 и 11 век.<sup>873</sup> Во кападокиските претстави на Христос во конхата, покрај претставите на животните испишани се зборовите λέγοντα, βωόντα, κεκραγότα и ἄδοντα,<sup>874</sup> кои ги среќаваме и во зрзевската претстава на тетраморфот. Овие зборови всушност претставуваат извадок од възгласот на Победничката химна/Трисагионот, кој е дел од службата на Анафора.<sup>875</sup> Текстот на възгласот има идентична форма и во литургијата на св. Василиј Велики и на св. Јован Златоуст, но во Златоустовата литургија тој јасно е поврзан со бестелесните сили кои „пеејќи, извикувајќи, восклицувајќи и говорејќи“ го слават Бог. Врската меѓу четирите животни и литургиските стихови е образложена во „Толкувањето на Светата литургија“, дело на анонимен автор кој се потпишал како константинополскиот патријарх Герман (са. 634 – 733 или 740).<sup>876</sup> Осврнувајќи се на бестелесните сили кои го слават Бог, Псевдо-Герман зборот ἄδοντά го поврзува со орелот, βωόντά со телето, κεκραγότα со лавот и καὶ λέγοντα со човечкиот лик.<sup>877</sup> Конекцијата помеѓу текстот и сликата може да се проследи уште од првите децении на 10 век, а најраниот сочуван пример е во апсидата на црквата Ајвали Килисе (Ayvali Kilise), чие сликарство е датирано во периодот од 913-920 година.<sup>878</sup>

Со стандардизацијата на програмските решенија на византиските цркви и напуштањето на решението за прикажување на Христос во конхата на олтарната

<sup>873</sup> Испитувањето на зборовите со литургиско значење покрај претставите на четирите животни во кападокиските претсави на темата го нотира Millet, *La Dalmatique*, 58-60.

<sup>874</sup> Најдобро сочуваниот пример на поврзувањето на четирите „апокалиптични“ животни со текстот на литургијата во ликовната уметност, претставува композицијата од олтарната апсида на црквата Хачли Килисе во Кизил Чукур (Haçlı Kilise, Kızıl Çukur), види Michel Thierry, and Nicole Thierry, “Haçlı Kilise, l’Église à la croix, en Cappadoce,” *Journal des savants* 4, no.1 (1964): 251-252, fig. 6.; На теолошките аспекти на претставата се осврнува Anne Karahan, “The Image of God in Byzantine Cappadocia and the Issue of Supreme Transcendence,” *Studia Patristica* LIX/7 (2013): 104-105, fig. 3.

<sup>875</sup> Возгласот на Победничката химна гласи: „τον ἐπινίκον ὕμνον ἄδοντα, βωόντα κεκραγότα και λέγοντα“, на кој хорот одговара со стиховите на Трисветата химна: „Ἅγιος ἅγιος, ἅγιος Κύριος σαβαώθ πλήρης ο ουρανός και της γή της δόξης σου“, Hammond, *Liturgies eastern*, 323.; За значењето на Победничката химна во рамките на службата на анафора види Н. Д. Успенский, “Анафора (Опыт историко-литургического анализа),” *Богословские труды* 13 (1975), 97-98. Продлабочена студија за инкорпорирањето на Трисагионот во рамките на Службата на анафората направил: Robert F. Taft, *Liturgy in Byzantium and Beyond* (Oxfordshire: Routledge 1995), 83-121.

<sup>876</sup> Делото „Црковна историја“ кое му се припишува на константинополскиот патријарх Герман I, претставува едно од најраспространетите дела со мистагогична содржина; за содржинските карактеристики и авторството на ова дело види Рене Борнер, *Византискије толкованија VII-XV веков на божественују литургију* (Москва: Культурный центр „Духовная библиотека“, 2015), 152-222.

<sup>877</sup> PG 98, 429. Толкување на значењето и улогата на Победничката химна во рамките на литургијата кај: Венамин, *Новая Скрижаль*, 198-199.; Борнер, *Византискије*, 203.

<sup>878</sup> Опис и датација на претставата од Ајвали Килисе кај Nicole and Michel Thierry, “Ayvali Kilise,” 101, 116-117.

апсида,<sup>879</sup> претставите на четирите животни придружени со литургиските натписи не се повторуваат во монументалното сликарство. Зголемена фреквенција на претставите на тетраморфот бележиме во доцновизантискиот период, што се должи на интересот за комплексните теолошко-литургиски теми во ликовната уметност во времето на Палеолозите. Претставите на тетраморфот во литургиските теми од доцновизантискиот период се вообличени според описот на визијата на Језекиил, како композитни фигури кои ги содржат сите четири ликови. Поврзаноста со литургијата на претставите на тетраморфот од овој период е истакната преку нивното прикажување во рамките на олтарната програма,<sup>880</sup> односно во темите со литургиска содржина, како што е илустрацијата на Небесната литургија во куполата.<sup>881</sup>

Зрзевската претстава на тетраморфот се надоврзува на постарите традиции за поставувањето на овој ликовен мотив во литургиски контекст, но неговото иконографско вообличување претставува уникатно решение. Додека во византиските и поствизантиските примери, како обединувачки елемент на четирите животни вообичаено е искористен Божјиот ентитет, централниот елемент на зрзевската претстава е отворена книга која ги содржи зборовите од возгласот на Победничката химна. Ваквото решение, сосема директно и во прв план ја поставува литургиската симболика на мотивот, не оставајќи простор за нејзино толкување од есхатолошка перспектива. Поставувајќи ја во контекст на останатите теми во првата зона на олтарот на зрзевската црква, јасно е дека основната интенција со илустрацијата на тетраморфот била ликовно да се претстави апстрактниот текст на возгласот на Трисветата химна како конкретен елемент на литургискиот обред. Притоа, високите теолошко-литургиски познавања применети во вообличувањето на ликовниот мотив дополнително се акцентирани преку распоредот на зборовите, со што е поведено сметка секој збор да одговара на животното на кое му го припишува Псевдо-Герман.

---

<sup>879</sup> За програмското планирање на сликарството во апсидата на византиските цркви види Demus, *Byzantine Mosaic*, 20-21.

<sup>880</sup> Илустрацијата на тетраморфот во литургискиот контекст на олтарната програма на средновековните цркви на територијата на Српската средновековна држава, наведувајќи го примерот од црквата Св. Никола во Студеница, го нотира Бабић, *Краљева црква*, 68.; Покрај примерот од студеничката црква Св. Никола, тетраморфот е прикажан во литургиски контекст и во црквата Св. Спас во Призрен, види Оливер Томић, “Особености фресака из XIII века у студеничкој Никољачи,” *Ниш и Византија* 3 (2004): 269-270, сл. 9-10.

<sup>881</sup> За претставите на четирите „апокалиптични“ животни во рамките на куполната програма, со примери и литература, види Бабић, *Краљева црква*, 66-68.

Најблиските поствизантиски паралели со иконографските решенија и идејната основа на зрзевската претстава на тетраморфот можат да се пронајдат во неколку споменици чие сликарство е потпишано од зографот Онуфриј Аргитис, со чија работилница се поврзува и живописот на зрзевската мирска црква.<sup>882</sup> Иако зрзевското решение не е повторено во останатите фрескоансамбли поврзани со творештвото на Онуфриј, неколку мотиви кои ги содржат животинските симболи на евангелистите говорат за специфичниот пристап при нивното ликовно третирање. Додека во неговото најрано потпишано дело, фрескоживописот во црквата Св. Апостоли во Костур (1547 година),<sup>883</sup> допојасната претстава на Старецот на деновите која е опкружена со четирите животни се базира врз постарите ликовни традиции на Охридската архиепископија,<sup>884</sup> подоцнежните примери се карактеризираат со индивидуализиран ликовен и теолошки третман. Во рамките на претставата на св. Тројца од Св. Никола во Шелцан (1547-1554)<sup>885</sup>, „троликиот“ Христос повторно е придружен од евангелските симболи, но со позиционирањето во просторот на протесисот се отвора прашањето околу литургиската димензија на мотивот.<sup>886</sup> Во сликарското дело на Онуфриј како најјасен пример за врската помеѓу четирите животински симболи на евангелистите и текстот од возгласот на Победничката химна, е реализирана во претставата на царските двери на црквата Св. Благовештение од Берат, изложени во Националниот музеј на средновековна уметност во Корча, Р. Албанија.<sup>887</sup> На бератските двери покрај секој од евангелистите е прикажан и неговиот животински симбол, придружен со развиен

<sup>882</sup> Фрескоживописот во олтарот, наосот и северниот параклис на мирската црква Св. Никола во с. Зрзе, како и дел од сликарството во црквата Св. Преображение во Зрзевскиот манастир, му се припишани на сликарот Онуфриј Аргитис. За атрибуцијата на сликарството види Бабиќ, “Кон историјата,” 61-70.; Бабиќ, “Фреско-живопис,” 271-280.; Расолковска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 428-432.; Расолковска-Николовска, “Творештвото,” 126-142.; Николовски, “Царските двери,” 139-150.; Митревски, *Фрескоживописот*, 280-285.

<sup>883</sup> За анализа на илустрацијата на Старецот на деновите од црквата Св. Апостоли, Ιωάννης Σισίου, “Ο Παλιός των Ημέρων ως ξεχωριστή εικονογραφική σύλληψη του ζωγράφου Ονουφρίου στην Καστοριά,” *ЗРВИ* 44 (2007): 537-547.

<sup>884</sup> Претставите на Старецот на деновите, придружен од четирите животински симболи на евангелистите се појавуваат во втората половина на 14 век во рамките на програмата на полуобличетот свод во охридските споменици, а веќе во 15 век се дефинираат како конзистентен елемент во декорација на овој дел од црковните објекти, види, Суботиќ, *Свети Константин*, 71-76.; , црт. 6, црт.29; црт. 45, црт.52, црт.93, црт.116.

<sup>885</sup> Постарите автори живописот на црквата Св. Никола во Шелцан хронолошки го поместуваат после сликарството во костурските Св. Апостоли (1547), а пред осликувањето на црквата Св. Петка во Валеш (1547), види Пузанова and Дамо, “О творчество,” 281-290.

<sup>886</sup> Опис и илустративен материјал од претставата на св. Тројца во црквата Св. Никола во Шелцан донесуваат Пузанова and Дамо, “О творчество,” Фото 5.; Бабиќ, “Фреско-живопис,” сл. 20.

<sup>887</sup> Ликовните и иконографските особености на претставите од царските двери од црквата Св. Благовештение се анализирани кај: Drakopoulou, *Icons*, 58-64.

свиток врз кој е испишан коментар на зборот од возгласот на Победничката химна кој му се припишува на конкретното животно.<sup>888</sup>

Помеѓу ретките примери на испишувањето на литургискиот текст покрај претставите на симболите на евангелијата се вбројува уште едно сликарско дело од Зрзевскиот културен комплекс – Големиот иконостасен крст во манастирската црква Св. Преображение, кој датира од 1616/7 година.<sup>889</sup> На краците на крстот, покрај симболите на евангелистите на црковногрчки јазик се испишани зборовите од возгласот на Победничката химна. Сепак, за разлика од теолошката промисленост во делата на Онуфриј, испишувањето на зборовите од возгласот на иконостасниот крст има поформален карактер, што е изразено преку непочитувањето на врската помеѓу симболот и текстот пропишана од црковната традиција.

Во првата зона на јужниот ѕид од олтарниот простор прикажани се стоечките фигури на тројца архијереи, чии претстави содржат референци за уште еден елемент од богослужбениот обред – Великиот вход (IVf.12).<sup>890</sup> Поворката ја предводи св. Атанасиј Александриски Ο ΑΓ<I>(ΟΣ) ΑΘ(ΑΝ)ΑΣΙΟΣ ΑΛΕΞ(ΑΝ)ΔΡΕΙ(ΑΣ), прикажан во најисточниот дел на јужниот ѕид. Тој е прикажан со густа бела коса и широка брада, облечен во архијерејска одежда, омофор извезен со црвени крстови и полиставрион, под кој се гледаат епетрахилот и добедреникот со златен вез. Св. Атанасиј во рацете држи свиток врз кој е испишано: ΕΞΑΙΡΕΤΟΣ ΤΗΣ (ΠΑΝ)(ΑΓ)ΙΑΣ ΑΧΡ(ΑΝ)Τ(ΟΥ) <ΥΠΕΡΕΥΛΟΓΗΜΕΝΗΣ> ΔΕΣΠΟΙ(ΝΗ)Σ ΗΜ<ΩΝ> Θ<ΕΟΤΟ>ΚΟΥ (ΚΑΙ) ΑΕΙΠ(ΑΡ)ΘΕΝ(ΟΥ) Μ(ΑΡ)Ι<ΑΣ>.<sup>891</sup> Текстот испишан на свитокот во рацете на св. Атанасиј претставува цитат од првата интерцесија, односно возгласот на химната

---

<sup>888</sup> Транскрипција и превод на англиски јазик на текстовите од свитоците кои ги држат животинските симболи на евангелистите од бератските двери, е направена во рамките на студијата на Дракопулу, види Dragoroulou, *Icons*, 62-63.

<sup>889</sup> За иконостасниот крст од црквата Св. Преображение, види поглавје IV.1.2.г.

<sup>890</sup> Претставата на тројцата архијереи на јужниот ѕид во олтарот на зрзевската мирска црква е дефинирана како илустрација на литургиското дејство на Великиот вход во студијата на Митревски и Гулевски, “Вход со евангелие,” 159.; Митревски, *Фрескоживописот*, 158-159.

<sup>891</sup> Делимична транскрипција на натписот е направена кај: Митревски и Гулевски, “Вход со евангелие,” 159.; Покомплетно читање донесува Митревски, *Фрескоживописот*, 74.

Достојно ест.<sup>892</sup> Содржината на возгласот, која се однесува на Богородица, го објаснува ставот на светителот, чиј поглед е упатен кон претстасвата на Богородица.<sup>893</sup>

Вториот учесник во поворката, св. Кирил Александриски Ο (ΑΓ)Ι(ΟΣ) ΚΥΡΙ(ΑΛ)(ΟΣ) ΑΛΕΞ(ΑΝ)ΔΡΕΙΑΣ, кој како и св. Атанасиј припаѓа меѓу најистакнатите претставници на александриската црква. Александрискиот патријарх е прикажан како старец со долга побелена коса која му паѓа по рамото и права брада која му досега до градите. Тој на главата носи ленена митра декорирана со светло сини крстови, која се појавува како основна иконографска карактеристика на неговите претстави во византиската уметност. Неговата облека ги содржи сите елементи на архијерејската одежда: омофор со декоративно изведени крстови во сина и црвена боја, полиставрион со црни крстови, епетрахил и добедреник. Како иконографска особеност на претставата на св. Кирил Александриски од зрзевската мирска црква се истакнува тоа што наместо свиток, тој во рацете држи путир. Златниот путир делумно е прекриен со црвен покровец, а во него е поставена лажичка за причест чија дршка е оформена во вид на крст. Компензирањето на претставата на свитокот/кодексот (како задолжителен атрибут на архијерејските претстави во олтарот) со путир, претставува резултат на интенцијата да се илустрира конкретен елемент од литургискиот обред - пренесувањето на евхаристиските дарови во олтарот.<sup>894</sup>

Последен од тројцата архијереи е претставен св. Спиридон Чудотворец, Ο ΑΓΙ(ΟΣ) Σ(ΠΥ)ΡΙΔΩΝ Ο Θ(ΑΥ)ΜΑΤ(ΟΥ)ΡΓ(ΟΣ). Кипарскиот архиепископ св. Спиридон, како и останатите учесници во поворката е облечен во првосвештеничка облека, но неговиот полиставрион наместо со крстови е декориран со мотив во вид на шах-полиња. Специфичната плетена капа која ја носи светителот на главата,

---

<sup>892</sup> Содржината на возгласот на интерцесијата е скоро идентичен во литургискиот обред на св. Василиј и на св. Јован Златоуст, со исклучок на зборот *υπερευδόξου* кој недостасува во текстот од литургијата на св. Василиј, види Hammond, *Liturgies Eastern*, 330-331.

<sup>893</sup> Во анализите на претставата на св. Атанасиј во зрзевската мирска црква, изнесено е мислењето дека ваквата положба е карактеристична за претставите на св. Кирил Александриски, види, заб. 68. Иако во средновековните примери како доминантно решение се јавува испишувањето на овој текст врз свитокот на св. Кирил, сепак постојат отстапки во неговата примена, види Babić, and Walter, "The Inscriptions," 269-280, 272, 275-277. Испишувањето на овој текст врз свитокот на св. Атанасиј е пропишано во ерминијата на поп Данило, види Медић, *Стари сликарски*, 322-323. Ваквото решение е применето и во илустрацијата на Литургиската служба на светите отци во олтарот на црквата Св. Архангели во кучевишкиот манастир, види Серафимова, *Кучевишки манастир*, 45.

<sup>894</sup> Путирот со Светата причест е еден од најзначајните елементи во процесијата на Великиот вход. Додека правилото за учеството на свештениците во Великиот вход во рамките на архијерејската литургија била значително порано воспоставено, најстарите извори за ваквата пракса во рамките на јерејската литургија потекнуваат од 15 век, види Robert F. Taft, *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom* (Roma: Pont. institutum studiorum orientalium, 1975), 205-206.

претставува задолжителен атрибут на неговите ликовни претстави, што претставува потсетување на неговото скромно минато како пастир.<sup>895</sup> Св. Спиридон во десната рака држи „патријаршиски“ крст со седум крака, а левата му е подигната во гест на благослов.<sup>896</sup> Крстот во раката на Св. Спиридон претставува уште едно раритетно иконографско решение применето во олтарната програма во зрзевската црква. Единствената ликовна паралела на зрзевскиот пример од територијата на Македонија, е архијерејската фигура на северниот ѕид во протезисот на црквата Св. Димитрија, Марков манастир, каде светителот кој е идентификуван како римскиот папа Силвестер, во десната рака држи седмокрак крст, опточен со скапоцени камења и бисери.<sup>897</sup>

Литургиските предмети, кои ги држат св. Кирил Александриски и св. Спиридон Чудотворец, се основната причина за претставите на тројцата архијереи на јужниот ѕид да бидат окарактеризирани како илустрација на Великиот вход.<sup>898</sup> Сепак, претставувањето на Великиот вход, како заокружена тема во византиската и поствизантиската уметност, имало сопствен развоен пат и дефинирани иконографски начела, од кои само мал дел се применети во зрзевската претстава.

Генезата на ликовното вообличување на Великиот вход започнала во рамките на претставите на Небесната литургија, кои стануваат дел од сликаната програма во куполите на византиските цркви од првата половина на 14 век.<sup>899</sup> Ангелската поворка чии учесници носат различни литургиски предмети: путири, дискоси, аери, рипиди, свеќници и кадилници, протолкувана е како илустрација на Великиот вход во рамките на литургиски чин кој се одвива на небото.<sup>900</sup> Во втората половина на 14 век

---

<sup>895</sup> “Spyridon,” in: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 3, edited by A. Kazhdan (New York & Oxford: Oxford university press, 1991), 1940.

<sup>896</sup> Значењето на „патријаршискиот“ крст, со преглед на текстовите на светите отци кои се задржуваат на ваквиот тип на крст, го обработува Мирковиќ, *Православна литургија*, 229-231.

<sup>897</sup> Претставата на св. Силвестер во рамките на архијерејската група до протезисот на црквата Св. Димитрија ја идентификува и ја анализира Tomić Djurić, „To picture (I),” 132-133, fig. 11.; Присуството на крстот во рамките на илустрациите на Великиот вход е потврдено и во примерот од охридската црква Св. Константин и Елена (крај на 14 – почеток на 15 век), каде во рамките на композицијата е прикажан ангел со петокрак крст во рацете, види Суботиќ, *Свети Константин*, 52, црт. 3Б.

<sup>898</sup> Определувањето на тројцата архијереи на северниот ѕид од олтарот како илустрација на Великиот вход кај: Митревски и Гулевски, “Вход со евангелие,” 158-159.; Митревски, *Фрескоживописот*, 158-159.

<sup>899</sup> Како најстара илустрација на Небесната литургија во науката обично се истакнува претставата од куполата на црквата Богородица Олимпиотиса во Еласон, која е датирана во периодот од 1295 до 1300 година, види Бабиќ, *Краљева црква*, 69.; Тодиќ, *Грачиница*, 139.; Тодиќ, *Старо Нагоричино*, 95.; Татјана Стародубцев, “Представа Небеске литургије,” 383, заб. 11.

<sup>900</sup> Илустрирањето на литургиските предмети во рамките на претставите на Великиот вход претставува одликување на литургискиот обред врз поимањето за одвивањето на литургијата на небесните сили која се одвива на небото, види Бабиќ, *Краљева црква*, 68. За литургиските предмети кои ги носат учесниците во ликовните претстави на Великиот вход, со особен осврт на примерот од Марков манастир види Tomić Djurić, “To picture (II),” 138-146.

претставите на Небесната литургија започнуваат да се илустрираат во олтарскиот простор, што претставува одлучувачки чекор во дефинирањето на Великиот вход како посебна ликовна тема. Ваквото решение е применето во протесисот на црквата Богородица Перивлепта во Мистра (1350-1380),<sup>901</sup> каде во апсидата е прикажан Христос-архијереј како чинодејствува позади чесната трпеза, а околу него се одвива процесуалното пренесување на светите дарови, во кое главните протагонисти се ангелските сили.<sup>902</sup> Теолошката идеја за истоветноста на небесната и земната литургија своето најексплицитно ликовно вообличување го добила во претставата од црквата Св. Димитрија, Марков манастир, каде се прикажани светите отци и ангелите кои учествуваат во заедничка богослужба.<sup>903</sup> Решението за прикажување на Великиот вход во контекст на Службата на Светите отци се задржува и во подоцнежните примери, но најчесто двете групи не се меѓусебно координирани, а литургиските предмети остануваат карактеристични за претставите на ангелите.<sup>904</sup>

Претставите на тројцата архијереи од јужниот ѕид на зрзевската мирска црква, иако содржат референци од обредот на Великиот вход, значително отстапуваат од востановената иконографска схема за ликовно прикажување на оваа тема. Додека во претставите со стандардна иконографија преносот на литургиските предмети го вршат ангелите, а архијереите се прикажани како чинодејствуваат со свитоци во рацете, илустрацијата од олтарот на зрзевската црква претставува хибридно решение. Единствен пример преку кој можеме да го проследиме егзистирањето слични решенија во византиската уметност е претставата на Великиот вход во првата зона на протесисот во црквата Св. Димитрија, Марков манастир. Во двата примери изборот на литургиските предмети кои ги носат архијереите е идентичен, со единствена разлика што во Марков манастир прикажани се два путири кои ги носат св. Василиј Велики и св. Јован Златоут, а архијерејот кој носи седмокрак крст е идентификуван како

---

<sup>901</sup> За датирањето на сликарството во Богородица Перивлепта во Мистра види Гордана Бабић, “Литургијске теме на фрескама Богородичиној цркви у Пећи,” in Архиепископ Данило II и негово доба: Меѓународни научни скуп поводом 650 година од смрти (Децембар 1987), Edited by V. J. Ђурић (Београд: Српска академија наука и уметности, 1991), 379.

<sup>902</sup> За иконографските решенија применети во композицијата од протесисот на црквата Богородица Перивлепта во Мистра види кај Стародубцев, “Представа,” 388-389.

<sup>903</sup> Заедничките претстави на светите отци и ангелската процесија својата најзаокружена форма ја добила преку претставата на Великиот вход во протесисот на црквата Св. Димитрија во Марковиот манастир, каде од десната страна на Христос му приоѓа поворката од светите отци, а од левата страна ангелите, заеднички принесувајќи ги светите дарови на чесната трпеза. За претставата од Марков манастир, компарирана со бројни примери од втората половина на 14 и почетокот на 15 век види Tomić Djurić, “To picture (I),” 130-137.

<sup>904</sup> Tomić Djurić, “To picture (I),” 135-137.

римскиот папа Силвестер.<sup>905</sup> Сепак, најголемата разлика помеѓу двата примери е тоа што во претставата од Марков манастир архијереите се дел од тематски заокружена композиција, чиј централен елемент е Христос-архијереј кој раководи со литургиското дејство.

Додека во останатите претстави на Великиот вход евидентна е тенденцијата за прикажување на церемонијалната атмосфера на процесијата, што е инспирирано од замислата за „велелепноста“ на литургиското славење на небото, се чини дека во зрзевската претстава отсуствува ваквата димензија. Изборот за прикажување на литургиските предмети во рацете на архијереите, е резултат на желбата да се илустрира конкретен чин од реалниот/земниот литургиски обред. Теолошката идеја за сплотеноста на целиот космос во литургиското славење, кое се одвива и на небото и на земјата, во зрзевската црква е прикажано на суптилен начин, преку претставата на тетраморфот, позициониран непосредно до поворката од тројцата архијереи.

Од левата страна на олтарната апсида прикажана е фигурата на св. Стефан, кој е сместен врз тесниот појас кој во ѕидната маса го формирале владбувањата на апсидата и нишата на проскомидијата, во која бил претставен Мртвиот Христос. Првомаченикот Стефан, Ο ΠΡΟΤΟΜΑ[ΡΤΥΡΑΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ], е претставен како голобрадо младо момче, со тонзура во кадриците на русата коса, облечен е во ѓаконски стихар со декориран околувратник и орач префрлен врз левото рамо (IVf.13). Ликовните претстави на светителот во ѓаконска облека, како најчеста варијанта за неговото прикажување, се следат уште во ранохристијанските споменици од 5 век.<sup>906</sup> Прикажувањето на св. Стефан во рамките на олтарната програма на византиските и поствизантиските сакрални објекти претставува иконографски стандард кој е поврзан со ѓаконскиот чин кој му го доделила црковната традиција.<sup>907</sup> Литургиските предмети: дарохранилница и кадилница, кои светителот ги држи во зрзевската претстава се негови чести атрибути, но со оглед на тенденцијата за илустрирање на конкретни

<sup>905</sup> Tomić Djurić, “To picture (I),” 132.

<sup>906</sup> За развојот на иконографијата во претставувањето на св. Стефан види кај: Драган Војводић, “Прилог познавања иконографије и култа св. Стефана у Византије и Србији,” in *Зидно сликарство манастира Дечана. Граѓа и студије*, edited by В. Ј Ђурић (Београд: Српска академија науке и уметности, 1995), 539-540.; За политичката димензија на култот на првомаченикот Стефан во Српската средновековна држава, види Мирјана Ћоровић-Љубинковић, “Одраз култа св. Стефана у српској средњовековној уметности,” *Старинар* 12 (1961): 45-61.

<sup>907</sup> Сеопфатна студија за почитувањето на св. Стефан во традицијата на источната црква, кај: Πενελόπη Πάκα, “Ο πρωτόμάρτυρας Στέφανος στην ορθόδοξη παράδοση,” Докторска дисертација (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2001), *passim*.



елементи од литургијата во олтарното сликарство на зрзевската мирска црква, дополнително го нагласуваат неговото учество во богослужбениот обред.

Живописот во нишата на протесисот е скоро целосно девастиран, но се препознаваат контурите на претставата на Мртвиот Христос (IVf.14). Според скромните остатоци може да се претпостават основните обележја кои ги содржела овој ликовен мотив. Следејќи ги вообичаените поствизантиски иконографски решенија, бистата на Христос била поставена во отворениот гроб, а крај него биле исправени копјето и трската со сунгер како реминисценција на неговите маки на крстот.<sup>908</sup>

Во најисточниот дел од северниот ѕид прикажана е Визијата на св. Петар Александриски (IVf.15). Зрзевската претстава не отстапува од пропишаните стандарди за ликовното вообличување на видението на александрискиот епископ, а идентични иконографски решенија се применети и во претставата од зрзевската манастирска црква Св. Преображение.<sup>909</sup> На десната страна од сцената е прикажана чесната трпеза, над која лебди привидението на младенецот Христос, кој со левата рака држи дел од искинатиот хитон, покривајќи ја својата голотија. Под Христовите нозе врз чесната трпеза поставени се затворена книга и путир, чиј оттрнат покровец е оставен од неговата десна страна. Пред трpezата стои александрискиот епископ св. Петар, чија сигнатура е скоро комплетно уништена. Св. Петар е прикажан со побелена кадрова коса и округла брада, облечен во вообичаената архијерејска богослужбена одежда. Тој е свртен кон чесната трпеза, со подигнати раце кон Христос, кому му го поставува прашањето: ΤΙ<Σ> Σ(ΟΥ) ΤΟΝ ΧΕΙΤΩΝΑ Σ<ΩΤ>ΕΡ ΔΙ(ΕΙ)(ΛΕ)Ν. Текстот кој го соопштува Христовиот одговор е испишан веднаш до неговата претстава, (ΑΡ)ΙΟΣ ΑΦΡΩΝ Τ(ΗΣ) (ΠΑΝ)(ΑΓ)ΙΑΣ.<sup>910</sup> Во најниската зона на ѕидот, под правоаголната ниша во северниот ѕид, претсавена е персонификацијата на Адското ждрело кое го проголтува еретикот Ариј. Персонифицираното ждрело на Адот прикажано е како

<sup>908</sup> За иконографските особености на поствизантиските претстави на Мртвиот Христос, види V.1.1.2.

<sup>909</sup> Сп. поглавје V.1.1.2.

<sup>910</sup> Содржината на натписот во претставите на композицијата во зрзевската манастирска црква Св. Преображение и во мирската црква Св. Никола, претставува невообичаено решение. Додека прашањето на св. Петар е во согласност со препораките содржани во сликарскиот прирачник на Дионисиј од Фурна и Првиот ерусалимски ракопис, Христовиот одговор се разликува. Текстот кој го предвидуваат ермините како одговор на Христос во оваа сцена гласи: „Άρειος ο άφρων και λαυκάκιστος”, види Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 154-155.; Медиић, *Стари сликарски*, 190-191.; Содржината на текстот од зрзевската претстава, (иако ја оставаме отворена можноста и за поинакво читање) ја интерпретираме како Αριός αφρός της Παναγίας (Ариј безгрижен/безобзирен на Богородица).

гротескна чудовишна глава, прекриена со крлушти, а од широко отворената челюст штрчат остри заби.

Последниот сегмент од живописот на олтарскиот простор на зрзевската мирска црква го претставува фигурата на св. Григориј Богослов, [Ο ΑΓΓΙΟΣ (ΓΡ)ΗΓΟΡΙ[ΟΣ] Ο ΘΕΟΛΟΓ(ΟΣ)], кој е прикажан на северниот ѕид, непосредно до олтарната преграда. Истакнатиот архијереј е претставен со високо чело, бела коса и широка брада. Во рацете држи затворен кодекс, а неговото учество во литургискиот обред е назначена преку неговата поставеност во три-четвртински став.<sup>911</sup> Во истиот став и на истата позиција светителот е прикажан и во црквата Св. Преображение во зрзевскиот манастир.

Христорошскиот циклус во зрзевската мирска црква го сочинуваат дванесет сцени распоредени во највисоките зони на источниот и западниот ѕид, како и врз јужното и северното подножје на сводот.<sup>912</sup> Бројот на вклучените сцени одговара на концептот на Додекаортон (Δωδεκάορτο), но изборот на композициите не дозволува циклусот од зрзевската мирска црква да се биде определен како илустрација на Големите празници.<sup>913</sup> Имено, две од сцените кои традиционално се вклучени во Празничниот циклус – Вознесението и Симнувањето на Светиот Дух, се заменети со претставите на Оплакувањето, која припаѓа на циклусот на Христовите страдања, и Христовото јавување пред Марија Магдалена која е дел од претставите на Христовите поствоскресни јавувања.

Ликовното образложување на евангелските настани започнува со претставата на Благовештението, Ο ΕΒΑΝΓΕΛΙΣΜ(ΟΣ) Τ(ΙΣ) ΥΠ(ΕΡ)(ΑΓ)Ι<Α> Θ<ΕΟΤΟΚΟ>Υ,<sup>914</sup> кое според вообичаеното програмско решение за засведените цркви е расчленето од двете

---

<sup>911</sup> Претставата на св. Григориј Богослов во студијата на Митревски и Гулевски, “Вход со евангелие,” 155-156, интерпретирана е како илустрација на Вход со евангелие/Мал Вход, се чини недоволно аргументирано. Иако дел од претставите во олтарот на зрзевската мирска црква содржат елементи кои се во насока на миметичко подражавање на литургискиот обред, позиционирањето на светителот во делот на протесисот, како и честите претстави на архијереи со затворени книги во олтарната програма на византиските и поствизантиските споменици, не одат во прилог на ваквото толкување.

<sup>912</sup> Сцените од Христорошскиот циклус во мирската црква ги идентификуваат: Бабић, “Фреско-сликарство,” 273.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот,” 428.; Митревски, *Фрескоживописот*, 77, кој нуди и транскрипција на натписите со кои се означени композициите.

<sup>913</sup> За структурата на Празничниот циклус, види Millet, *Recherches*, 15-25.; Demus, *Byzantine mosaic*, 22-26.

<sup>914</sup> Нецелосна транскрипција на натписот кај: Митревски, *Фрескоживописот*, 77.

страни на олтарската апсида (IVf.16).<sup>915</sup> Иконографската схема според која е вообличена сцената не отстапува од стандардите решенија, кои претставуваат илустрација на библискиот опис на случувањето содржан во Евангелието по Лука (1:26-38).<sup>916</sup> Архангелот Гаврил Ο ΑΡ[ΧΑΓΓΕΛΟΣ] ΓΑΒ[ΡΙΗΛ], е прикажан од десната страна на олтарската апсида, како приоѓа кон Богородица со десната рака подигната во благослов. Облечен е во син хитон и црвен химатион, а во левата рака држи долг скиптар.<sup>917</sup> Од јужната страна на олтарната апсида е претставена Богородица, (ΜΗ)Τ<ΕΡΑ ΤΟΥ> Θ<ΕΟ>Υ, како стои пред низок стол без наслон, а нејзиното изненадување е изразено преку гестот со отворени дланки пред градите.<sup>918</sup> Од полукружниот сегмент небо кон Богородица се спушта Светиот Дух во вид на бел гулаб. Заднината на сцената ја затвораат архитектонски кулиси во вид на ѕид со бројни отвори, кој се протега во двата сегменти, а над него се издигнуваат градби во вид на кули. Меѓу објектите од заднината на сцената се издвојува градбата со базиликален изглед во најдесниот сегмент на композицијата, која веројатно ја претставува црквата посветена на Светиот дом (лат. *Sacra domus*) во Назарет.<sup>919</sup>

Иконографската схема на Раѓањето на Христос, Η Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ ΓΕΝΝΙΣΗΣ, во целост се придржува до евангелските описи на овој настан (IVf.17). Фокусната точка на композициското структурирање на сцената е претставата на Богородица, Μ<ΗΤΕ>Ρ<Α ΤΟΥ> Θ<ΕΟ>Υ, која во skutot го држи малиот Христос, Ι<ΣΟΥ>Σ Χ<ΡΙΣΤΟ>Σ. Над главата на Богомладенецот е прикажана ѕвездата која го означила неговото раѓање и им го покажала патот на тројцата мудреци, кои пак се прикажани од левата страна на композицијата како на Христос му ги принесуваат своите дарови –

---

<sup>915</sup> Како заедничка особина на претставите на Благовештението во куполните и засведените цркви е просторната поделба на Богородица и архангелот Гаврил, со тоа што во црквите од архитектонскиот тип на впишан крст композицијата е вообичаено сместена на источниот пар столбци. Ваквото програмско решение за прикажувањето на Благовештението е објаснето преку поимањето за раздвоеноста на материјалниот свет, кој го претставува Богородица, со духовниот/бестелесниот чиј претставник е архангелот Гаврил, сп. Demus, *Byzantine mosaic*, 23.

<sup>916</sup> Како една од најраните сочувани претстави на Благовештението во науката се истакнува фреската од римската катакомбата на Присцила, која е широко датирана во 3 век. Овој пример сведочи дека уште во ранохристијанскиот период композицијата ги добила своите препознатливи обележја, види Покровский, *Евангелие*, 3, црт. 20.

<sup>917</sup> Како иконографска алтернатива за претставата на архангелот се јавува неговото прикажување во царски оранс, каков што е примерот од зрзевската манастирска црква, види поглавје IV.1.1.2.

<sup>918</sup> Изразот на изненадување кој често го имаат претставите на Богородица се заснова на екстензивниот опис на случувањето кој е содржан во евангелскиот текст на Лука (1:28-35). Директна поврзаност на текстуалната предлошка со ликовната претстава е направена во примерот од варошката црква Св. Никола во Прилеп (1298), каде што во рамките на композицијата е испишан и цитат од Евангелието по Лука (1:38). Опис на варошката претстава кај: Костовска, “Програмата,” 50-75, 62.

<sup>919</sup> За претставите на сакралните градби во заднината на сцената, види Millet, *Recherches*, 88-89. За појавата и значењето на мотивот во западноевропската уметност, види Reau, *Iconographie Vol. II*, 187.

злато, ливан и смирна (Мат. 2:11). Мудреците се облечени во благороднички облеку и имаат фригиски капи на главите, а според вообичаеното решение прикажани се како старец, средовечен маж и голобрадо момче. Богородица седи врз гола карпа пред витлеемската пештера, во која позади празните јасли стојат муле и вол, уште еден задолжителен иконографски елемент на Раѓањето. Епизодата со тројцата мудреци задолжително е вклучена во претставите на Раѓањето со наративна иконографија, а во доцесредновековните примери најчесто се прикажани на коњи, како јаваат кон Витлеем.<sup>920</sup> За разлика од ваквите решенија, начинот на кој е конципирано поклонувањето на мудреците во мирската и манастирската црква во Зрзе претставува иконографски раритет.<sup>921</sup> Додека стандардната иконографска схема на Раѓањето во прв план ја поставува интимната врска на мајката со новороденчето, во зрзевската претстава младенецот Христос им се обраќа на тројцата мудреци, благословувајќи ги.<sup>922</sup> Ваквото иконографско решение е карактеристично за прикажување на Поклонувањето на мудреците како засебна сцена.<sup>923</sup> Идентичниот став на Христос го гледаме во илустрацијата на четвртиот кондак од Акатисот на Богородица од католикот на манастирот Филантропинон, како и во Поклонувањето на мудреците кое е прикажано во циклусот посветен на Животот на Богородица во манастирот Дилиу.<sup>924</sup> Останатите епизоди кои ги содржи зрзевската илустрација на Раѓањето се стандардни за поствизантиските претстави на оваа тема, а нивниот исход е од екстензивниот опис во Евангелието по Лука (2:1-20). Во долниот десен сегмент е прикажан загрижениот Јосиф во разговор со овчарот, чие стадо пасе во предниот план на сцената. Стариот овчар е облечен во бел кожув, на половината има врзано матарка, а во раката држи овчарски стап/крлук. Во горниот дел на композицијата е прикажан

---

<sup>920</sup> За поствизантиските претстави на тројцата мудреци во рамките на Раѓањето во спомениците во Северна Грција и Македонија, види *Αρχαίματος-Ποταμιάνου, Η Μονή, 56.*; Серафимова, *Кучевшики манастир, 63-64.*

<sup>921</sup> Додека во византиските примери Богородица задолжително се прикажува како лежи или седи крај малиот Христос, во поствизантиската уметност станува пофреквентно нејзиното претставување на колена, во молитва пред отелотворениот Бог, како што се примерите од светогорските манастири Дохијар (1568) и параклисот на Св. Никола во Лавра, сп. Millet, *Recherches, 95-96, fig. 38.*; Millet, *Monuments, 222.2.*

<sup>922</sup> Искрпна студија за ликовното изобразување на интимната врска помеѓу Богородица и Христос во византиските илустрации на Раѓањето, кај: Серафимова, “Пикторалната семиотика,” 263-276.

<sup>923</sup> Прикажувањето на Поклонувањето на мудреци во рамките на посебна сцена се јавува уште во ранохристијанската уметност, којашто во поствизантискиот период најчесто е илустрирана како засебна тема се јавуваат уште во ранохристијанската уметност од 4-5 век, но во овие примери Христос не е прикажуван во рацете на Богородица, туку како самостојно седи на престол сп. Покровский, *Евангелие, 50, црт. 38.*

<sup>924</sup> Во поствизантиската уметност оваа тема најчесто ја среќаваме во рамките на илустрациите на Акатистот на Богородица, како што е примерот од католикот на манастирот Филантропинон, види *Monuments of the Island, 90, fig. 137; 89, fig. 135; 258, fig. 428; 259, fig. 430.*

уште еден пастир кој свири на кавал додека ангелот му ја соопштува радосната вест за Христовото раѓање.<sup>925</sup> Композицијата е заокружена со хорот од ангелски допојасја кои се подаваат позади карпестите кулиси, свртени во молитва кон полукружниот сегмент од небо прикажан во највисокиот дел од сцената.

Сретението, Н УПАП(ΑΝ)Τ<ΗΣ>, е вообличено според старите ликовни образци за претставување на библискиот настан (Лука 2:22-39) (IVf.18).<sup>926</sup> Стариот Симеон, со раце покриени под ткаенината на хитонот, го држи малиот Христос исполнувајќи го пророштвото дека нема да види смрт додека не го види Христос (Лука 2:25). Од спротива стои Богородица очекувајќи го својот син со подадени раце, а крај неа е Јосиф кој ги носи жртвените гулаби. Од левата страна на сцената прикажана е пророчицата Ана, со свиток во раката врз кој е испишан пророчкиот текст вообичаен за нејзините претстави во рамките на оваа сцена: ΤΟΥΤΟ ΤΩ ΒΡΕΦ(ΟΣ) ΟΥΡΑΝΟΝ (ΚΑΙ) (ΓΗΝ) ΕΣΤΕΡΟΣΕ.<sup>927</sup> Во заднината е прикажан балдахин со карактеристични кобиличести арки, кој го претставува најсветиот дел од Ерусалимскиот храм. Процесот за ликовно вообличување на Христовото сретение започнал во предиконоборечкиот период, но најстарите претстави со заокружена иконографска схема датираат од 9 век.<sup>928</sup> По заокружувањето на иконографската матрица на композицијата, таа останува конзистентна рамка за прикажувањето на темата во која единствена варијабилна е распоредот на протагонистите. Како една од поретко применуваните варијанти е претставувањето на моментот кога св. Симеон го враќа Христос во рацете на

---

<sup>925</sup> Вклучувањето на овчарите во рамките на илустрациите на Раѓањето може да се проследи од средновизантискиот период, а карактеристичните облекувања и предметите кои ги држат ја збогатуваат сцената со битови елементи. Како еден од постарите примери во кој претставите на овчарите ги содржат ваквите елементи е композицијата од црквата Св. Ѓорѓи кај Курбиново (1191), сп. 194-195, Грозданов, *Курбиново*, 194-195.

<sup>926</sup> За значењето на ритуалот во римско-јудејскиот контекст и неговото претставување во христијанската уметност, види Dorothy C. Shorr, "The Iconographic Development of the Presentation in the Temple," *Art Bulletin* 28/1 (1946): 17-32.

<sup>927</sup> Во науката е забележана конзистентноста на содржината од свитокот на пророчицата Ана, но тешко е да се пронајдат неговите книжевни извори. Конкретните зборови од нејзиното пророштво не се наведени ниту во евангелскиот текст по Лука, ниту во апокрифното евангелие на Псевдо-Матеј (15: 3), поради што е истакнато неговото веројатно потекло од црковната поезија, види Миодраг Марковиќ, "Циклус великих празника," in *Зидно сликарство манастира Дечана. Граѓа и студии*, edited by В. Ј. Ѓуриќ (Београд: Одељење историских наука САНУ, 1995), 109.

<sup>928</sup> За најраните претстави на Христос во рацете на св. Симеон и за нивното богословско значење, види Henry Maguire, "The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art," *DOP* 34-35 (1981): 261-269.

Богородица, елемент кој го гледаме во зрзевската претстава, а најстарите примери на ваквото решение датираат од 10 век.<sup>929</sup>

Сцените од циклусот продолжуваат во источниот дел на јужното подножје на сводот со претставата на Крштевањето, Η ΒΑ(ΠΤΗ)ΣΙΣ (IVf.19). Како еден од најзначајните настани од Христовиот живот на земјата, крштевањето е опишано во сите четири евангелија (Мат. 3:13-18; Марко 1:9-11; Лука 3:21-22; Јован 1:29-34), а најраните ликовни претстави датираат уште од првите векови на христијанството.<sup>930</sup> Во согласност со востановената схема, централната оска на композицијата е Христовата фигура, којашто симболично ја прикажува мистичната обединетост на космосот во мигот на крштевањето, нагласена преку отворените небеса над Христовата глава и поразениот Ад под неговите нозе. Претставата на отворените небеса се задолжителен елемент на композицијата уште во средновизантиските претстави на композицијата, а змијоликото суштество под нозете на Христос, кое го симболизира Адот, за прв пат е прикажано во прилепската црква Св. Никола (1298).<sup>931</sup> Покрај претставата на Адот, во инвентарот на симболични претстави вклучени во композицијата се вбројува и голата машка фигура со стомна во раката од левата страна на Христовите нозе, преку која е пресонифицирана реката Јордан, додека речните извори се персонифицирани преку двата машки ликови на карпите во заднината, од чии усти бликаат млазови вода.<sup>932</sup> Крај десниот брег во водите на Јордан прикажана е допојасна женска фигура која го претставува морето.<sup>933</sup> На левиот брег на Јордан е прикажан св. Јован Претеча, ΙΩ<ANNΗΣ>, со подигната рака над Христовата глава, а крај коренот на дрвото пред

<sup>929</sup> Еден од најраните примери во византиската уметност на илустрирањето на предавањето на Христос по исполнетото пророштво е минијатурата од Менологот на Василиј II (Cod. Vat. Gr. 1613), која датира од 10 век, види Maguire, "The Iconography," 25, fig. 4.

<sup>930</sup> Најстарите ликовни претстави, кои се одликуваат со нестандардизирана иконографија, датират во периодот од 2-5 век, додека елементите кои ги содржат византиските илустрации на Крштевањето биле дефинирани во 10 век, сп. Покровский, *Евангелие*, 159-166.; Millet, *Recherches*, 170-186.

<sup>931</sup> Како инспирација за прикажувањето на Адот под нозете на Христос послужиле стиховите од Псалтирот (Псал. 73: 13-14), кои симболично биле сфатени како префигурација на Христовата победа над Адот. За најстарата претстава на овој мотив од црквата Св. Никола, види Петрула Костовска, "Симболично значење на претставата на Христовото крштевање во црквата Св. Никола во Варош кај Прилеп," *Balkanoslavica* 26-27 (2000): 38-53.; Костовска, "Програмата," 62-63.

<sup>932</sup> Ваквиот елемент е карактеристичен за претставите кои се сврстуваат во опусот на т.н. костурска школа од втората половина на 15 век, како и за делата на јанинските сликари, сп. Серафимова, *Кучевишки манастир*, 66.; *Monuments of the Island*, 80, fig 118; 267, fig. 447.

<sup>933</sup> Прикажувањето на персонификацијата на реката Јордан и морет во претставата на Крштевањето се инкорпорирани поради поетското споредување на излегувањето од Египет и Крштевањето, за што е најдена библиска поткрепа во 3 стих на 113 (114) псалм. За литургиските предлошки на вклучувањето на персонификациите во ликовните претстави на Крштевањето, види Mouriki, *The Mosaics*, 123-124.; Марковиќ, "Циклус," 109, заб. 18.

неговите нозе стои секира, референца на зборовите на Крстителот кои ги наведуваат евангелските текстови (Мат. 3:10; Лука 3:9). Небесната димензија на случувањето е илустрирана преку тројцата ангели кои го следат случувањето од спротивниот речен брег.

Како и претходните сцени, ниту претставата на Преображението, Η (ΜΕ)ΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ, не содржи впечатливи отстапувања од традиционалната иконографија (IVf.20).<sup>934</sup> Примарен извор за илустрирањето на случувањата на Таворската гора се текстовите од синоптичките евангелија (Мат. 17:1-13; Мар. 9:2-12; Лука 9:28-36), чии описи се разликуваат во извесни подробности.<sup>935</sup> Во централниот дел од горниот сегмент од композицијата е прикажан Христос, облечен во бел хитон и опкружен со овална мандорла од божествена светлина. Од десно на Христос стои пророкот Илија, Ο (ΠΡ)Ο(ΦΗΤ)<ΗΣ> ΗΛΙΑΣ, а од лево Мојсеј, Ο (ΠΡ)<Ο>(ΦΗΤ)<ΗΣ> ΜΩΥΣΙΣ, кој во рацете ги држи таблиците со десетте Божји заповеди. Во долниот дел на сцената прикажани се тројцата Христови ученици: Петар Π<Ε>Τ<ΡΟΣ>, со поглед упатен кон преобразениот Христос, а Јован, Ι<ΩΑΝΝΗΣ>, и Јаков, ΙΑ<ΚΩΒΟΣ>, заслепени од божествената светлина си ги штитат очите.

Лазаревото воскресение, Η ΕΓΕΡΣΙΣ Τ(ΟΥ) ΛΑΖ(ΑΡ)(ΟΥ), е сведено на основната иконографска схема за прикажување на Христовото најзначајно чудо (IVf.21). Во средишниот дел на сцената прикажан е Христос како го повикува мртвиот Лазар, Λ<ΑΖΑΡΟΣ>, да излезе од гробот кој е вертикално всечен во карпестите кулиси од десната страна на сцената. Пред нозете на Христос во проскинеза му се поклонуваат Лазаровите сестри - Марија и Марта, а од левата страна стојат десетмина од апостолите, групирани во низа која се развива по вертикала на композицијата. Од припадниците на апостолската поворка целосно се претставени само првите двајца, кои водат динамична полемика, епизода која е често вклучувана во византиските претстави, а чија основа се наоѓа во библискиот опис на случувањето (Јован 11:7-16).<sup>936</sup> Пред портите на Витинија поставени меѓу карпестите возвишенија од позадината, е

---

<sup>934</sup> Покрај основниот дел, кој го прикажува моментот на Христовото преображение, во византиските и поствизантиските илустрации често се вклучени уште две епизоди кои го прикажуваат качувањето и симнувањето на Христос и апостолите на Таворската Гора, кои претставуваат пролог и епилог на случувањето, види Millet, *Recherches*, 231.

<sup>935</sup> За иконографските специфики и теолошките учења кои влијаеле врз илустрациите на Христовото преображение, види поглавје V.1.1.1.б.

<sup>936</sup> Разговорот на апостолите е инспириран од текстот на Евангелието по Јован за стравот на Христовите следбеници дека ќе бидат каменувани во Витинија. За вклучувањето на оваа епизода во композициите од византискиот период, види Millet, *Recherches*, 238, fig. 215.

прикажана толпа луѓе кои го сведочат Христовото чудо, покривајќи ги лицата од трулежната миризба на отворената гробница.

Последна од сцените на јужното подножје на полуобличестиот свод е прикажано Влегувањето во Ерусалим, Η ΒΑΙΟΦΩΡ(ΟΣ), (IVf.22) настан опишан во сите четири евангелија (Мат. 21:1-11; Марко 11:1-10; Лука 19:29-40; Јован 12:12-18). Во средиштето на сцената е прикажан Христос, кој јавајќи на бело осле влегува во портите на Ерусалим. Доаѓањето на Месијата го поздравуваат бројните граѓани, меѓу кои се прикажани и неколку деца, од кои едно ја фрла својата кошула под копитата на магарето, а друго е качено во кршната на дрвото кое ја надвишува апостолската група.<sup>937</sup> Просторната ограниченост на зрзевската црква условило поворката од Христовите следбеници, како и во претходната сцена се претставени само десет апостоли, да биде поставена вертикално по левиот крај на композицијата. Меѓу прикажаните апостоли се препознаваат ликовите на Петар, Јаков, Јован, Андреј, додека присуството на останатите е назначено само преку нивните нимбови. Градот Ерусалим е симболизиран преку потковичесто свиените сидини во кои доминира претставата на Ерусалимскиот храм, прикажан во вид на базилика со околу над главниот влез и висока кула-камбанарија, налик на западноевропска катедрала, како и уште една кула.

На северното подножје на полуобличестиот свод ликовно се образложени случувањата поврзани со Христовата смрт, воскресението и поствоскресните јавувања, кои започнуваат со претставата на Распетието, Η (ΣΤ)(ΑΥ)ΡΩΣΙΣ, во западниот дел (IVf.23). Во зрзевската претстава на Распетието евидентна е тенденцијата за рестрикција на иконографските елементи кои се карактеристични за современите примери.<sup>938</sup> Редуцираноста на иконографијата во зрзевската претстава е компензирана преку емотивната набиеност на сцената, која е исполнета со атмосфера на интензивна, достоинствена тага. Главата на Христос е благо навалена на десното рамо како единствен знак на безживотноста на неговото тело. Емотивната драма на Богородица,

---

<sup>937</sup> За прикажувањето на децата кои го пречекуваат Христос на ерусалимската капија, види Mouriki, *The Mosaics*, 178-179.

<sup>938</sup> Најголемиот дел од претставите на Распетието кои датираат од 16 век се одликуваат со наративна иконографија која ги вклучува претставите на двајцата разбојници кои биле распнати крај Христос, стотникот Лонгин и поголем број на војнички фигури. Со ваквата екстензивна иконографија покрај претставите од светогорските и јанинските манастири се карактеризираат и примерите од територијата на Охридската архиепископија, меѓу кои и од делата на работилницата на Онуфриј Аргитис, каков што е примерот од црквата Св. Апостоли во Костур (1547), сп. Millet, *Monuments*, pl. 129.2, 162.1.; Στρατή, *Ο ναός*, 23, fig. 33; *Monuments of the Island*, 58, fig. 70-72; 236, fig. 394.; Јехона Спахиу, “Празничните сцени во Топличкиот манастир,” *Патримониум МК*. 3 (2010): 343-344, сл. 8.



која стои од левата страна на распнатиот Христос, е прикажана преку изразот на лицето и распуштените коси, но гестикулација е смирена. Придружбата на Богородица се состои од три свети жени, од кои првата (веројатно Марија Магдалена) ја прегрнува, а присуството на останатите е назначено преку нивните нимбови. Од спротивната страна на сцената е прикажан апостолот Јован во препознатливиот гест на тага со десната дланка на неговото лице. Позади Јован стои стотникот Лонгин, прикажан со подигната рака во моментот кога во Христос го препознал распнатиот Бог (Мат. 27:54; Марко 15:39; Лука 23:47).<sup>939</sup> Единствена драматичност на сцената даваат двајцата ангели претставени од двете страни на крстот, додека пресонификациите на помраченото сонце и месечина ги илустрираат катаклизматичните настани кои проследиле по смртта на Христос, а кои најопширно ги опишува Евангелието по Лука (23:44-45).<sup>940</sup> Сотериолошката димензија на Распетието е симболизирана преку претставата на черепот на Адам во подножјето на крстот, по кој се слива Христовата крв, миејќи го прародителскиот грев.

Христовото оплакување, Ο ΕΠΕΙΤΑ ΦΪ(ΟΣ) Θ(ΡΗ)Ν(ΟΣ), тематски припаѓа на циклусот на Христовите страдања, но е поместена меѓу празничните сцени, како во мирската така и во манастирската црква во Зрзе (IVf.24).<sup>941</sup> Во левиот дел на композицијата е прикажана Богородица која седи на отворен, мермерен саркофаг, а во прегратка го држи безживотното тело на Христос завиено во погребен покров. Христовите нозе ги придржува Јосиф од Ариматеја, прикажан со долга седа коса и брада, позади кого стои Никодим препознатлив по високото, проќелавено чело и округлата брада, што е невообичаено решение за неговите претстави во византиската и поствизантиската уметност. Зад отворениот гроб е наведнат голобрадиот Јован, а крај него се прикажани три свети жени, едната седи крај гробот до Јован, а останатите две

<sup>939</sup> На проблематика за идентификацијата на стотникот/центурионот кој се споменува во евангелските описи како Лонгин, како што е именуван во апокривното Евангелие по Никодим, се осврнува: Марковић, “Циклус,” 111, заб. 31.

<sup>940</sup> Генезата ликовните претстави на персонифицираните претстави на сонцето и месечината може да се проследи до антиката, од каде е преземена во христијанската уметност. За текстуалните и ликовните извори на претставите на сонцето и месечината кај Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie de la Bible II*, Vol. III \*Paris: Presses Universitaires de France, 1957), 486-487. Толкувањето на персонификациите на сонцето и месечината во рамките на Распетието од проучувачите на византиската уметност се движи од нивното препознавање како илустрација на евангелските пасуси за „помрачувањето на небесните светила“, до нивно третирање како симбол за тагата на целиот космос по мртвиот Богочовек, види Марковић, “Циклус,” 112. Во рамките на Христовото распетие еден од најраните примери на претставувањето на персонифицираните “небесни светила“ се среќава во минијатурата од Рабула Евангелието кое датира од 586 година, (Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. plut. 1.56, Rabbula Gospels, fol.13a), види M. Bernabò, “The Miniatures in the Rabbula Gospels. Postscripta to a Recent Book” *DOP* 68 (2014): 343-358.

<sup>941</sup> Опис на претставата од црквата Св. Преображение од манастирот Зрзе, види поглавје V.1.1.2.

се исправени со подигнати раце. Сцената ја врамуваат два карпести ридови помеѓу кои е претставен голготскиот крст со потпрена дрвена скала. Од двете страни на крстот се поставени пресонификациите на сонцето и месечината. За разлика од претходните композиции од Христорошкиот циклус, претставата на Оплакувањето не се базира на конкретен библиски извор, туку основа за неговото прикажување била пронајдена во апокрифните текстови и литургиските химни кои го опеваат Христовото погребување, а се дел од литургијата на Велика сабота.<sup>942</sup> Основните иконографски одлики на композицијата биле заокружени во средновизантискиот период кога станала задолжителен дел од претставите на Страсниот циклус.<sup>943</sup> Композициите од мирската и манастриската црква во Зрзе типолошки припаѓаат во рамките на групата примери од Северна Грција и Македонија, кои датираат околу средината на 16 век, а се поврзани со активноста на критските мајстори и претставниците на т.н. „Епирска провинциска школа“.<sup>944</sup>

За илустрацијата на Христовото воскресение, од двете вообичаени теми, избрана е претставата на Христовото симнување во адот, Η Χ<ΡΙΣΤΟ>Υ ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ (IVf.25).<sup>945</sup> Централната позиција во сцената ја зазема Христос, облечен во жолт хитон и бел химатион, зрачи со снопови од божествена светлина и е впишан во мандорла. Тој од отворените гробови ги подига Адам и Ева, а позади прародителскиот пар се прикажани две групи од старозаветни праведници. Според индивидуалните карактеристики од припадниците во левата поворка може да се препознаат Давид и Соломон, облечени во царски облеки и со отворени круни на главата, додека во позадината насираат ликовите на св. Јован Крстител и на белобрад пророк со фригиска

---

<sup>942</sup> Преглед на теолошките трактати и химнографските дела кои влијаеле на иконографското вообличување на Оплакувањето на Христос, сп. Millet, *Recherches*, 489-491.; Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst: Die Passion Jesu Christi*. Vol. 2 (Gütersloh: Gerd Mohn, 1983), 188-189.

<sup>943</sup> Најраните примери за вклучувањето на сцената во рамките на циклусот на Христовите страдања се елаборирани кај: Millet, *Recherches*, 489.; Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst: Die Passion Jesu Christi*, vol. 2 (Gütersloh: Gerd Mohn, 1983), 187-192.; Henry Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium* (Princeton: Princeton University Press, 1981), 91.

<sup>944</sup> Примерите од Северна Грција кои датираат од 16 век, во рамките на анализата на претставата од Филантропинон, ги наведува: Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή*, 90.; За активноста на епирските сликарски работилници на пошироката територија на Балканот, види Μυρτάλη Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, “Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα. Η τοπική ηπειρωτική σχολή,” *Δελτίον ΧΑΕ* 16 (1992): 13-32.; Aneta Serafimova, “The Naos Wall-Painting of the Kuceviste Monastery ( 1591 ) near Skopje and the provincial epigote school,” in *Δέκατο Όγδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Αθήνα 8, 9 και 10 Μαΐου 1998* (Αθήνα: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 1998), 59-60.

<sup>945</sup> Како илустрација на Христовото воскресение во византиската уметност вообичаено биле прикажувани Мироносиците пред празниот Христов гроб и/или Христовото симнување во адот. За византиските претстави на воскресението, види Sirarpie Der Nersessian, “Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion,” in *Kariye Djami*, Vol. 4, Edited by P. A. Underwood (Princeton: Princeton University Press, 1975), 308-309, 320-322.

капа на главата. Во групата од десната страна со сигурност може да се идентификува единствено Мојсеј, кој е препознатлив по округлата брада и фригиската капа. Под Христовите нозе лежи окованиот Ад, прикажан како космат старец со опаш врз кој се срушени адски порти, а наоколу се расфрлени катанци, резиња и клинци. Христовото симнување во Адот се сврстува меѓу ликовните теми чија иконографија не се темели врз библиските текстови, туку е вообличена според апокрифните и химнографските извори. Покрај апокрифното Евангелие по Никодим,<sup>946</sup> како примарни предлошки за вообличувањето на оваа композиција во науката се наведуваат канонот на Псевдо-Епифаниј Кипарски и бројните химнографски дела кои се дел од богослужбениот обред на саботата пред Христовото воскресение.<sup>947</sup> Иконографското конципирање на темата започнало уште во периодот од 9-10 век во минијатурите од илуминираните ракописи,<sup>948</sup> а веќе од 11 век композицијата станала дел од ѕидната декорација на византиските цркви.<sup>949</sup> Покрај проширувањето на иконографијата со елементи кои темата ја дополнуваат со теолошки референци кои се однесуваат на сотериолошката димензија на Христовото воскресение,<sup>950</sup> најзначајна варијабилна во нејзината иконографија е поставеноста на Христос во однос на прародителскиот пар. Како архитип на композициите со симетрична поставеност на Христос, какви што се зрзевските, во науката се посочува цариградски пример од крајот на 13 или почетокот на 14 век, кој извршил влијание врз провинциската уметност.<sup>951</sup> Симетричното решение било применето и кај дел од поствизантиските илустрации на темата, а се чини дека клучна улога за неговата дисперзија на Балканот имале претставите од католиконот на светогорската Голема Лавра,<sup>952</sup> како и од манастирите

<sup>946</sup> За текстот на Евангелието по Никодим, види Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 302-311.

<sup>947</sup> Химнографските дела кои имале најголемо влијание врз иконографијата на оваа композиција ги наведуваат: Јанко Радовановиќ, “Јединствене претставе Васкрсења Христовог у српском сликарству XIV века,” *Зограф* 8 (1977): 34-46.; Марковиќ, “Циклус,” 113.

<sup>948</sup> Илустративен материјал од претставите на композицијата во илуминираните ракописи донесува: Schiller, *Ikonographie*, fig. 99, fig. 101, fig. 105-107, fig. 109-110, fig. 113.

<sup>949</sup> Најстарите претстави на Симнувањето во Адот во монументалната уметност е од црквите Хосиос Лукас во Фокида, Неа Мони на Хиос и во Дафни, сп. Νανώ Χατζηδάκη, *Βυζαντινά ψηφιδωτά* (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1996), 63, 78, 119.

<sup>950</sup> Како најзначајно иконографско надополнување на композицијата се јавуваат ангелските претстави кои го носат Христовиот крст, кој има за цел да го истакне Христовиот триумф над Адот и Смртта преку неговата крсна смрт. Во науката се нотира уникатноста на дечанската претстрада на Симнувањето во Адот, коешто содржи дополнителни елементи инспирирани од химнографските дела, коишто ја акцентираат сотериолошката димензија на симнувањето во Адот, види Марковиќ, “Циклус,” 112-118.; Радовановиќ, “Јединствене претставе,” 34-46.

<sup>951</sup> На ликовните предлошки за симетричното решение на композицијата се осврнува: Бабиќ, *Краљева црква*, 158-159.

<sup>952</sup> Сп. Millet, *Monuments*, 129/1.

Филантропинон<sup>953</sup> и Дилиу.<sup>954</sup> За применувањето на овој модел од сликарот Онуфриј, покрај фреските од Зрзе, говорат и претставата од костурската црква Св. Апостоли, како и иконата од црквата Св. Благовештение во Берат.<sup>955</sup>

Последната сцена на северниот ѕид го илустрира поствоскресното јавување на Христос пред Марија Магдалена, која е означена со цитат од Евангелието по Јован (20:25), ΕΩΡΑΚΑΜΕΝ ΤΩΝ Κ<ΥΡΙΟ>Ν (IVf.26). Во предниот план на композицијата е прикажана средбата на Христос, Ι<ΣΟΥ>Σ Χ<ΡΙΣΤΟ>Σ, и Марија Магдалена, која е опишана во дваесеттата глава од Евангелието по Јован (20:1-28). Пред воскреснатиот Христос, облечен во светлоцрвен хитон и бел химатион, а на колена е клекната Марија Магдалена, подавајќи ја десната рака кон него. Избледениот натпис кој бил испишан меѓу двајцата протагонисти, судејќи според натписот од композицијата од манастирската црква, претставувал извадок од библискиот опис на случката (Јован 20:17), а го објаснува Христовиот гест на одбивање.<sup>956</sup> Помеѓу карпестите кулиси од заднината е сместена епизодата која ја прикажува Марија Магдалена во разговор со Петар и Јован (Јован 20:1-3). Илустрацијата на поствоскресната средба на Христос со Марија Магдалена во науката најчесто се именува со латинската или грчката форма на Христовите зборови „Noli me Tangere“, односно „Μή μου ἅπτου“. Нејзината заокружена ликовна форма е производ на подолг еволутивен пат, а за вообличувањето на иконографијата на најстарите претстави во минијатурите од 10-11 век најзначајно влијание имала порано осмислената сцена со Христовото јавување на двете Марији.<sup>957</sup> Како најстари примери на прикажувањето на јавувањето на Марија Магдалена во монументалното сликарство се претставите од Старо Нагоричино<sup>958</sup> и Грачаница,<sup>959</sup> а најголемата популарност темата ја бележи во поствизантискиот период, за што

<sup>953</sup> Αχεϊμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή*, 91-93, πιν.12, 58β.

<sup>954</sup> *Monuments of the Island*, 238, fig. 396.

<sup>955</sup> Репродукција на претставата од костурските Св. Апостоли кај: Στρατή, *Ο ναός*, 31, πιν. 56.; За иконата со претставата на Христовото симнување во адот, која е дел од колекцијата на Националниот музеј на средновековна уметност во Корча (inv. no. BR 59), види Drakopoulou, *Icons*, 72-73.

<sup>956</sup> Натписот кој е испишан на истата позиција од сцената во манастирската црква е целосно сочуван и гласи: ΜΗ ΜΟΥ ΑΠΤΟΥ, види поглавје IV.1.1.2.

<sup>957</sup> Најстарите претстави на композицијата кои се одликуваат со нестандардизирана иконографска схема се јавуваат во доцновизантиската уметност, види Αμιλία Καλλιγά-Γερούλάνου, “Η σκηνή του «Μη μου ἅπτου», όπως εμφανίζεται σε βυζαντινά μνημεία και η μορφή που παίρνει στον 16ο αιώνα,” *Δελτίον ΧΑΕ* 3 (1964): 203-230.

<sup>958</sup> Тодић, *Старо Нагоричино*, 110.

<sup>959</sup> Тодић, *Грачаница*, 86, 97.

придонеле делата на сликарите од Критската школа.<sup>960</sup> За прифаќањето на композицијата во уметноста на Балканот говорат примерите од светогорските манастири Дионисиј (1546/7)<sup>961</sup> и Дохијар (1568)<sup>962</sup>, како и од манастирот Св. Преображение на Метеори (1552).<sup>963</sup> Иконографски именител на поствизантиските примери е прикажувањето на отворениот Христов гроб во заднината, елемент кој недостасува во зрзевските претстави. Уште една специфика на композициите од зрзевските цркви е илустрирањето на прологот на случувањето, бидејќи во достапниот компаративен материјал не бележиме вклучување на епизодата која го прикажува разговорот на Марија Магдалена со апостолите.<sup>964</sup>

Последната сцена од циклусот, Успението на Богородица, Η ΚΟΙΜΙΣ(ΙΣ) ΤΗΣ Θ<ΕΟΤΟ>Κ(ΟΥ), традиционално е прикажано над западниот влез во црквата (IVf.27). Зрзевската претстава на Успението се одликува со едноставна иконографска схема. Богородица, (ΜΗ<ΤΕ>Ρ)<Α ΤΟΥ> Θ<ΕΟ>Υ, е положена на одар, крај чие зглавје стои апостолот Петар со кадилница во раката, а св. Павле се наведнува за да и ги целива стапалата. Евангелистите Јован и Лука се прикажани позади одарот, а останатите апостоли во заднината поделени се во две групи. Покрај Христовите ученици во заднината на десната поворка се гледа женски лик, веројатно Марија Магдалена, а двајцата архијереи, распоредени по еден во секоја поворка, може да се идентификуваат како св. Јаков брат Божји, од левата страна, и св. Дионисиј Ареопагит, од десно.<sup>965</sup> Христос, Ι<ΣΟΥ>Σ Χ<ΡΙΣΤΟ>Σ, стои над одарот, облечен во хитон и химатион од златна ткаенина, а во рацете ја држи душата на Богородица, прикажана како повиено новороденче. Христовата фигура е впишана во двојна мандорла, внатрешната исполнета со концентрични кругови од различни тонски валери на црвена боја, а во

---

<sup>960</sup> За претставите на композицијата во делото на критските мајстори, види Καλλιγά-Γερουλιάνου, “Η σκηνή,” 212-216.; Χρυσάνθη Σακελλάκου, “Η εικόνα Μη μου Άπτου από την Αγία Κυριακή Χώρας Μυκόνου,” *Εώα και Εσπέρια* 8 (2012): 391-408.

<sup>961</sup> Millet, *Monuments*, 203.2

<sup>962</sup> Millet, *Monuments*, 230, 232.

<sup>963</sup> Κωνσταντίνος Βαφειάδης, “Ο ζωγράφος Τζώρτζης και οι τοιχογραφίες του νέου καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου (1552),” in: *Ανταπόδοση : μελέτες βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δεληγιάννη-Δωρή* (Αθήνα: Βιβλιοτεχνία, 2010), 110-111, εικ. 3, εικ.4.

<sup>964</sup> Оваа епизода отсуствува и од најнаративните претстави на темата, каква што е онаа од иконата на Михаил Дамаскин (крај на 16 век), а во која е прикажано и Христовото поствоскресно јавување на двете Марији, како и Мирносиците пред празниот гроб, сп. Σακελλάκου, “Η εικόνα,” 397, еικ. 5.; Άνετα Σεραφимова, “Чуда и поуке Христове у шишевском манастиру Светог Николе,” *Саопштења* 40 (2008): 136, со литература.

<sup>965</sup> Покрај Оваа епизода двајца архијереи во рамките на Успението од редот на архијереите во рамките на Успението се прикажуваат св. Тимотеј и св. Јеротеј види, Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 144.; За индивидуалните особености кои ги препорачуваат сликарските прирачници за прикажувањето на св. Јаков брат Божји и св. Дионисиј Ареопагит, сп. Медиић, *Стари сликарски*, 191, 193.

надворешната, којашто има сина заднина, се назначени контурите од нимбовите на припадниците од Христовата ангелска свита. Од небесните придружници на Христос прикажани се само двајца ангели, кои стојат крај него, а неговата мандорла ја надвишува огнен херувим, иконографска специфика која станува фреквентен елемент на претставите на Успението уште од првата половина на 14 век.<sup>966</sup> Во предниот план на сцената, помеѓу двата високи свеќници, илустрирана е епизодата која го прикажува архангел Михаил како му ги отсекува двете раце на евреин Еуфониј. Зрзевската композиција преку испуштањето на популарните мотиви за прикажување на чудесното пристигнување на апостолите и телесното вознесението на Богородица, се сврстува меѓу поствизантиските претстави со збиена иконографија. Следејќи ги промените во иконографијата на Успението на Богородица, која била стандардизирана во 11 век,<sup>967</sup> воочлива е наративноста која ги карактеризира претставите од Палеологовско време, кога случувањата поврзани со телесното упокојување на Богородица добиваат форма на циклус.<sup>968</sup> За разлика од иконографската екстензивност карактеристична за постарите претстави, поствизантиските примери се одликуваат со збиени решенија. Сепак, и покрај рестриktivноста на поствизантиската иконографија, мотивот кој го претставува чудото на архангел Михаил останува задолжителен елемент.<sup>969</sup>

Во контекст на Успението на Богородица се и претставите на двајцата славни химнографи, св. Јован Дамаскин, Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ, и неговиот прибрат, св. Козма Поет (Мајумски), Ο ΑΓΙΟΣ ΚΟΣΜΑΣ Ο ΠΟΙΗΤΗΣ, кои ја фланкираат композицијата. Двајцата палестински поети и монаси, кои особено се прославени по делата посветени на Богородица, почнувајќи 13 век речиси редовно се

---

<sup>966</sup> Претставата на херувимот во рамките на Успението се јавува уште во мозаиците на цариградската Хора, за подоцна да биде прифатено како дел од иконографијата на византиските и поствизантиските споменици. Paul Underwood, *Karye djami. The Mosaics*, vol. 2 (New York : Bollingen Foundation, 1966), pl. 185.; Габелјић, *Манастир Лесново*, 83, сл. 28.; Во поствизантиската уметност претставата на херувимот е дел од илустрациите на композицијата во светогорските манастири Лавра, Кутмулуш и Дионисиј, како и во капелата на св. Ѓорѓи во манастирот Св. Павле, види Millet, *Monuments*, 132.1, 180, 189.2, 197.2.

<sup>967</sup> Најстарите ликовни претстави на Успението биле предмет на анализа во трудот на: Ludmila Wratishlaw-Mitrovic and Nikolaj Okounev, "La dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe," *Byzantinoslavica* 3 (1931): 134-176.

<sup>968</sup> Науката го истакнува засилувањето на култот кон Богородица во времето на владеењето на првите цареви од династијата на Палеолозите, што имало изразени рефлексии и врз ликовната уметност, види Venance Grumel, "Le mois de Marie des Byzantins," *Echos d'Orient* 31/167 (1932): 257-269. Тодић, *Старо Нагоричино*, 103-107. Александра Давидов Темерински, "Циклус Успења Богородица," in *Зидно сликарство манастира Дечана. Граѓа и студии*, edited by В. Ј Ѓурић (Београд: Српска академија науке и уметности, 1995), 181-189, со литература.

<sup>969</sup> На популарноста на прикажувањето на чудото во кое архангел Михаил му ги отсекол рацете на Еуфониј се осврнал: Петковић, *Зидно сликарство*, 70.

вклучувани во илустрациите на Успението.<sup>970</sup> Во зрзевската црква светителите се облечени во монашка облека, сочинета од расо, мандија и аналав, а на главите носат карактеристични турбани, со кои е означено нивното потекло од истокот. Врз свитокот кој го држи св. Јован Дамаскин е испишано: ΔΗΜΟΣ ΘΕΟΛΟΓΟΝ ΕΚ ΠΕΡΑΤΩΝ ΕΞ ΨΟ(ΥΣ) ΑΓΓΕΛΩΝ ΔΕ ΠΛΥΘΙΣ ΠΡΟΣ, цитат од вториот канон, кој е дел од службата за Успението на Богородица.<sup>971</sup> Иако овој текст не е дел од препораките на сликарските прирачници, го среќаваме кај идентично позиционираната претстава на св. Козма Мајумски во црквата Св. Апостоли во Костур.<sup>972</sup> Истиот текстуален извор е искористен и за натписот во рацете на св. Козма Мајумски од зрзевската мирска црква, кој е извадок од еримосот на седмата ода: ΕΞΙΣ(ΑΝ)ΤΟ Α(ΓΓ)ΕΛΩΝ ΑΙ ΔΥΝΑΜΟΙΣ ΕΝ (ΤΗ) ΣΙΩΝ ΣΚΟΠ(ΟΥ)ΜΕΝΑΙ.<sup>973</sup>

Под сцените кои го сочинуваат Христорошскиот циклус, на јужниот, западниот и северниот ѕид, се протега низа од седумнаесет медалјони со светителски портрети, меѓу кои со својата бројност доминираат претставите на десет старозаветни пророци. При распоредот на светителските фигури евидентна е нивната класификација според редот на кој припаѓаат. Како резултат на стриктната поделба групата од светителски допојасја на јужниот ѕид е сочинета од свети монаси и анахорети, преподобни монахињи и маченички, додека на северниот и на западниот ѕид се прикажани исклучително пророчки полуфигури.

Светителската поворка на јужниот ѕид започнува со претставите на четворица египетски монаси, кои се сметаат за основоположници на општожителската и анахоретската монашка практика: св. Антониј Велики, Ο (ΑΓ)Ι(ΟΣ) (ΑΝ)ΤΩΝΙΟΣ (IVf.28), св. Павле Тивејски, Ο ΑΓ<ΙΟΣ> Π(ΑΥ)ΛΟΣ Ο ΘΥΒΑΙΟΣ (IVf.29),<sup>974</sup> св. Макариј Египетски Ο (ΑΓ)ΙΟΣ Μ(ΑΚ)(ΑΡ)ΙΟΣ Ο [ΑΙΓΥ]Π<Τ>Ι(ΟΣ) (IVf.30) и св. Онуфриј, Ο (ΑΓ)ΙΟΣ ΟΝ(ΟΥ)(ΦΡ)ΙΟΣ (IVf.31).<sup>975</sup> Нивните претстави се вообличени во согласност со иконографските начела за нивното прикажување. Св. Антониј има седа брада и бел вел на главата; св. Павле Тивејски ја носи препознатливата риза и капа

<sup>970</sup> За претставите на св. Јован Дамаскин и св. Козма Мајумски во рамките на Успението на Богородица, види Andre Grabar, "Les images des poètes et des illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive," *Зограф* 10 (1974): 13-14.

<sup>971</sup> Види *Μηναίων του Αυγούστου* (Βενετία: Εκ του Ελληνικού Τυπογραφείου Ο Φοίνιξ, 1845), 83.

<sup>972</sup> Стратј, *Ο ναός*, 27, πλ. 49.

<sup>973</sup> *Μηναίων του Αυγούστου*, 87.

<sup>974</sup> Митревски погрешно го именува светителот како св. Павле Тивериополски, сп. 77.

<sup>975</sup> Житијните текстови, иконографските начела и претставите на овие светители во византиската уметност, види поглавје IV.1.1.

ткаени од палмини лисја; телото на св. Макариј е прекриено со бели косми; а св. Онуфриј е гол, со долга бела коса и брада. Во редот на анахоретите може да се сврсти и преподобната Марија Египетска, Η <X>ΟΣΙΑ Μ(ΑΡ)ΙΑ Η ΑΙΓΥ(ΠΤ)ΙΑ, (IVf.32) завиткана во бел плашт под кој се гледа нејзиното слабо, збрчкано тело, а во левата рака држи крст.

Светителската поворка продолжува со претставата на св. Текла Првомаченичка, Η ΑΓΙΑ ΘΕΚΛΑ Η (ΠΡ)ΟΤΟΜ(ΑΡ)Τ(ΥΣ), облечена во пурпурен мафорион и со книга во десната рака (IVf.33). Верната следбеничка на апостолот Павле, маченичка и рамноапостол Текла (24 септември), црковната традиција ја слави како првата жена која била подложена на маки поради верата во Христос.<sup>976</sup> Како следбеничка на апостолот Павле икониската светителка добила статус на рамноапостол, поради што во ликовните претстави таа е прикажана со книга во раката, што вообичаено е атрибут на претставите на апостолите.<sup>977</sup> Најстарите портрети на светителката потекнуваат од Египет, а датираат во 6-7 век.<sup>978</sup> На територијата на Охридската архиепископија нејзината претстава за прв пат ја бележиме во рамките на групата од свети жени прикажана западниот ѕид на црквата св. Ѓорѓи во Курбиново (1191).<sup>979</sup> Покрај повеќе вековните традиции на претставите на св. Текла, во поствизантискиот период нејзините портрети се значително поретки.<sup>980</sup> Во медалјонот поставен најзападно на јужниот ѕид прикажана е св. Екатерина, Η ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙ(ΝΗ) (IVf.34). Светителката пострадала во времето на царот Максентиј (306-312) во Александрија, а е прикажана со стандардните иконографски одлики.<sup>981</sup> Облечена е во царска одежда која се состои од пурпурна далматика и лорос над кои има црвена наметка порабена со бисери, а на главата носи отворена круна и бела марама. Најраните претстави на светителката се јавуваат во илустрациите на Менологот во илуминираните ракописи од 10 и 11 век,<sup>982</sup> а

<sup>976</sup> Види Delehaeye, *Synaxarium*, col. 75-79.

<sup>977</sup> “Thekla,” in: *The Oxford Dictionary* 3, 2033-2034.

<sup>978</sup> Најстарата сочувана претстава на св. Текла е изобразена врз ткаенина со коптско потекло, види Александр Ј. Каковкин, “Коптский тканый медальон с изображением мученичества св. Феклы,” *Византийский временник* 42 (1981): 138-142.

<sup>979</sup> Грозданов, *Курбиново*, 175.

<sup>980</sup> Меѓу ретките сочувани претстави на светителката на територијата на Р Македонија се од оние од пештерните цркви во Радожда и Калишта, чие сликарство датира од првите децении на 15 век, види Суботић, *Охридска сликарска*, 22, 24.

<sup>981</sup> Споменот на светителката се слави на 24 ноември, види Delehaeye, *Synaxarium*, col. 253-254.

<sup>982</sup> Во науката меѓу најстарите примери за прикажувањето на светителката се наведуваат претставите од Менологот на Василиј II (р. 207) и Теодоровиот псалтир (fol. 167r), види “Catherine of Alexandria,” in *The Oxford Dictionary* 1, 392-393.



во видното сликарство и иконописот започнува да се прикажува од преиодот на 12-13 век.<sup>983</sup>

Галеријата од светителски ликови продолжува на западниот ѕид со претставата на пророкот Авакум, (ΠΡΟΦΙΤΗΣ) (ΑΒ)ΒΑΚ(ΟΥ)Μ, застанат во препознатливата поза како покажува со десната рака кон увото (IVf.35).<sup>984</sup> Пророкот е прикажан како млад маж, а на свитокот во неговата десна рака е испишано пророштвото: Κ<ΥΡΙ>Ε (ΕΙ)Σ(ΑΚ)ΗΚΟΑ Τ(ΗΝ) ΑΚΟΗΝ Σ(ΟΥ) ΚΑΙ ΕΦΟΒΗΘ(ΗΝ) · Κ<ΥΡΙ>Ε Κ<ΑΤ>ΕΝΟΣΑ ΤΑ (ΕΡ)ΓΑ ΣΟΥ (Αвак. 3:2).<sup>985</sup> Претставите кои следеле по бистата на Авакум речиси целосно се уништени, но според фрагментите кои преостанале може да се заклучи дека над западниот влез биле прикажани двата неракотворените ликови на Христос.<sup>986</sup> Светата Керамида, ΤΟ ΑΓΙΟΝ [ΚΕΡΑΜΙΟΝ], била претставена од јужната страна, а сочуван е дел од аголот со правилна геометриска форма и темноцрвена боја, како и фрагмент од ореолот на Христос. По претставата на Керамионот следела Светата Риза, [ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΜΑΝΔΙ]ΛΙΟΝ, од која единствено преостанале декоративните јазли на нејзините краеве.<sup>987</sup> Последен од северната страна на западниот ѕид е прикажан пророкот Даниил, (ΠΡΟΦΙΤΗΣ) Δ(ΑΝ)ΙΗΛ, чијашто претстава претрпела извесни оштетувања (IVf.36). Ликот на пророкот ги содржи вообичаените иконографски особености. Прикажан е без брада и со руса, кадрава коса, а носи црвена наметка и фригиска капа на главата. Во десната рака држи развиен свиток на кој е испишан цитат од пророчкото толкување на сонот на Навуходоносор : ΚΑΙ Ο ΛΙΘΟΣ Ο ΠΑΤΑΞΑΣ Τ(ΗΝ) ΟΙΚΟΝΑ ΕΓΕ(ΝΝ)ΕΤ[Η ΤΟ] ΟΡΟΣ ΜΕ[ΓΑ] (Дан. 2:35).

Низата од светителски бисти на северниот ѕид се состои од претставите на старозаветни пророци, а прв од западната страна е претставен Јелисеј, (ΠΡΟΦΙΤΗΣ) ΕΛΙΣΕΑΙΟΣ (IVf.37). Пророкот е облечен во кафеав хитон и химатион со светломаслинеста боја, а прикажан е како возрасен маж, ќелав и со долга проседена брада. Свитокот на кој бил испишан неговиот пророчки текст го држи со двете раце пред градите, но неговата содржина, како и текстовите од свитоците на трите пророчки

---

<sup>983</sup> Меѓу најстарите претстави на светителката се вбројува и претставата од Курбиново како и синајската икона од средината на 13 век, види Грозданов, *Курбиново*, 177.; Kurt Weitzman, "Icons Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai," *Δελτίον ΧΑΕ* 12 (1984): 95-96.

<sup>984</sup> За иконографијата на претставите на Авакум, види Walter, "The Iconography," 251-260.

<sup>985</sup> Транскрипција на текстот од свитокот на Авакум направил: Митревски, *Фрескоживописот*, 77.

<sup>986</sup> Постарите истражувачи го изнеле мислењето дека над западниот влез била прикажана единствено Светата Риза, види Расолкоска-Николовска, "Манастирот Зрзе," 427.

<sup>987</sup> За иконографските особености на поствизантиските претстави на Светата Риза, види поглавје IV.1.1.2.

претстави кои следат, е целосно избледена. Следна е допојасната фигура на пророкот Илија, (ΠΡΟΦΙΤΗΣ) ΗΛΙΑΣ, кој има седа брада, а долгата коса му се спушта по рамената. Неговиот кафеав плашт е порабен со крзно, а под него носи жолт хитон (IVf.38). Тој е застанат во профетски став, со двете подигнати раце, а во десната држи развиен свиток. Во идентична поза е претставен и пророкот Јона, (ΠΡΟΦΙΤΗΣ) ΙΩΝΑΣ, кој има ќелавата глава и округла брада, а облечен е во бел хитон и маслинестозелен химатион (IVf.39). Пророкот Језекиил, (ΠΡΟΦΙΤΗΣ) ΗΕΖΕΚΙΗΛ, е облечен во бледоцрвен хитон и пурпурен химатион, со седа долга коса и брада (IVf.40). Левата рака му е подигната, а свитокот на кој било испишано неговото пророштво го држи во десната. Десно од Језекиил е прикажан пророкот Јеремија, (ΠΡΟΦΙΤΗΣ) ΗΕΡΕΜΙ (sic!), со долга бела коса и раздвоена брада, облечен во бледоцрвен хитон и бел химатион (IVf.41). Тој со десната рака покажува на содржината на свитокот во неговата левица: ΠΑΙΔΙΟΝ ΕΓΕ(ΝΗ)ΘΗ Η(ΜΗ)Ν Υ<Ι>Ο<Σ> ΚΕ (Иса. 9:6).<sup>988</sup> Испишувањето на пророчки цитати врз свитоците на пророци кои не се автори на библиската книга од која произлегува текстот претставува фреквентна практика во византиската уметност.<sup>989</sup> Најчест пример за испишувањето на туѓ пророчки текст во византиското монументално сликарство е токму пророкот Јеремија, а како извор за неговите текстови најчесто се јавува старозаветната книга на Варух.<sup>990</sup> Меѓу примерите за инверзијата на текстовите од пророчките книги на Јеремија и Варух се сврстува и пророкот кој е прикажан десно од Јеремија. Имено, натписот со неговото име целосно е уништен, но според текстот на неговиот свиток: ΟΥΤΟΣ Ο Θ<ΕΟ>Σ ΗΜ(ΟΥ) ΛΟΓΙΣΤΕΤΑΙ ΕΤΕΡΟΣ (ΠΡ)ΟΣ (ΑΥ)ΤΩΝ, со сигурност може да се идентификува како претстава на Варух (IVf.42).<sup>991</sup> Пророкот е прикажан со бела кадрава коса и брада, а облечен е во бел хитон и црвен химатион. Следен е пророкот Захарија (ΠΡΟΦΙΤΗΣ) ΖΑ[ΧΑΡΙ](ΑΣ), со долга шилеста брада која му паѓа на градите и седа коса, а облечен е во син хитон и првосвештенички плашт, а на главата носи фригиска капа (IVf.43). Неговиот идентитет дополнително го дефинира содржината на неговиот свиток:

<sup>988</sup> Ерминијата на Дионисиј од Фурна го предвидува испишувањето на овој текст во рамките на претставата на Христовото раѓање, види Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 274. Текстот го расчитал и го идентификувал: Митревски, *Фрескоживописот*, 77.

<sup>989</sup> Практиката за испишување на туѓи текстови врз пророчките свитови ја анализира: Ljubica D. Popovich, "Prophets Carrying Texts by Other Authors in Byzantine Painting: Mistakes or Intentional Substitutions?," *ЗРВИ* 44 (2007): 229-244.

<sup>990</sup> Popovich, "Prophets," 234-235.

<sup>991</sup> Сликарите прирачници го предвидуваат овој текст за претставите на Варух, притоа нагласувајќи дека се работи за пророштво на Јеремија, види Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 274.; Медић, *Стари сликарски*, 308-309.; Неговата претстава не е идентификувана од постарите истражувачи на фрескоживописот во мирската црква.

ΕΝΛΟΓΙΤΟΣ ΚΥΡΙΟΣ Ο ΘΕΟΣ Τ(ΟΥ) ΗΣΡΑΗΛ (Лука 1:68), текст кој прирачникот на Дионисиј од Фурна го предвидува за таткото на св. Јован Крстител.<sup>992</sup> Последен од источната страна е прикажан Мојсеј, чие име целосно е избледено. Мојсеј има кратка проседена коса и ретка костенлива брада, а на главата носи фригиска капа (IVf.44). Облечен е во хитон со светломаслинеста боја, на градите има пекторал, а преку рамената бела наметка, која веројатно била декорирана со куфско писмо. Неговата десна рака е подигната во благослов, а во левата држи свиток врз кој се испишани почетните зборови од првата книга од петокнижието - Битие: ΕΝ (ΑΡ)ΧΗ ΕΠΟΙΗΣΕΝ Ο Θ<ΕΟ>Σ ΤΩΝ (ΟΥ)ΡΑΝΩΝ ΚΑΙ (ΤΗΝ) Γ(ΗΝ) (1.Мој 1:1). Со прикажувањето на пророчките допојасја на западниот и северниот ѕид од зрзевската мирска црква бил задоволен стандардот за прикажување на старозаветните личности, во византиските цркви задолжително прикажувани во куполата, а во поствизантиските на подножјето на сводот. Како заеднички именител на пророчките претстави во доцновизантиските цркви во науката се истакнува содржината на нивните свитоци, кои претставуваат дел од паримиите кои се читаат на службата на Велика сабота или се однесуваат на Христовото овоплотување.<sup>993</sup> Анализата на сочуваните пророчки текстови од зрзевската мирска црква укажува дека нивниот избор не се засновал на следење на конкретна литургиска предлошка.

Во најниската сликарска зона прикажани се светителски фигури чиј избор и распоред е идентичен со сочуваните светители во првата зона на манастирскиот црква Св. Преображение.<sup>994</sup> За разлика од посериозните оштетувања на сликарството во манастирската црква, светителската галерија во мирската црква е речиси целосно сочувана, со исклучок на фигурата на св. Дамјан и светителските претстави на северниот дел од западниот ѕид, веројатно св. Константин и Елена. Изборот и распоредот на светителите е во рамките на стандардните решенија за поствизантиските цркви.

---

<sup>992</sup> Διονύσιος εκ Φουρνά, *Εριτηρεία*, 79.

<sup>993</sup> Поврзаноста на пророчките текстови со паримиите од службата на Велика сабота е забележана во повеќе доцновизантиски споменици кои се дела на сликари со теолошка ерудиција, види Бабиќ, *Краљева црква*, 69-76.; Тодић, *Старо Нагоричино*, 94-100.; Миодрaг Марковиќ, "Програм живописа у куполи," in *Зидно сликарство манастира Дечана. Граѓа и студије*, edited by В. Ј. Ђурић (Београд: Одељење историских наука САНУ, 1995), 103.; Ivan Zarov, "On the Iconography of the Dome of the Theotokos Peribleptos Church in Ohrid (XIIIth Century)," *Проблеми на изкуството* 1 (2007): 16-24.; Анђела Гавриловиќ, "Идејни смисао текстовима на свицима пророка у тамбуру Богородичине цркве у Пећкој патријаршији," *Патримониум МК*. 4 (2011): 105-114.

<sup>994</sup> Види, поглавје IV.1.1.2.

На јужниот ѕид, непосредно до иконостасот, прикажан е патронот на црквата – св. Никола, Ο ΑΓΙ(ΟΣ) ΝΙΚΟΛΑ(ΟΣ) Ο Θ(ΕΡ)ΜΟ(ΠΡ)Ο(ΣΤ)ΑΤ(ΗΣ) (IVf.45).<sup>995</sup> Епископот седи на црвена перница врз дрвен стол без наслон, а стапалата му се поставени на супеданеум. Облечен е во бел стихар над кој има полиставрион со сини крстови и омофор, а богослужбената одежа е дополнета со раскошно украсениот епетрахил и надбедреникот врз кој е прикажан серафим. Неговата десна рака е подигната пред градите во благослов, а во левата држи отворен кодекс врз кој на црковногрчки јазик е испишан цитат од Евангелието по Јован (10:9): ΕΙΠΕΝ Ο ΚΥΡΙΟΣ ΕΓΩ ΕΙΜΙ Η ΘΥΡΑ ΔΙ ΕΜΟΥ Ε(ΑΝ) ΤΙΣ (ΕΙ)ΣΕΛΘΗ ΣΟΘ[Η]ΣΕΤΑΙ (ΚΑΙ) ΕΙΣΑΙΛΕΥΣΕΤΑΙ (ΚΑΙ). Библискиот текст не се среќава во сликарските прирачници во препораките за прикажувањето на св. Никола,<sup>996</sup> туку претставува продолжение на евангелскиот цитат кој е испишан на црковнословенски јазик во рамките на фрагментарно сочуваната претстава на светителот во наосот на манастирската црква.<sup>997</sup> Претставата на патронот е заокружена со полуфигурите на Христос, ΙΣ ΧΣ, и Богородица, (ΜΗΡ) ΘΥ, прикажани од двете страни на светителот како му принесуваат омофор и евангелие. Иконографскиот модел за илустрирање на симболичната инвестира на св. Никола во науката е забележана како најфреквентен иконографски образец за неговите претстави во иконописот.<sup>998</sup> Ваквиот модел не останал ексклузивен само за штафелајното сликарство, а во ѕидното сликарство го среќаваме кај фрескоиконите, какви што се претставите од живописот на костурските цркви од 12 век.<sup>999</sup>

По претставата на патронот на црквата, на јужниот ѕид прикажани се фигурите на св. Теодор Тирон, Ο ΑΓ<Ι>ΟΣ ΘΕΟΔΩΡ(ΟΣ) Ο ΤΥΡΩΝ, и св. Теодор Стратилат, Ο ΑΓ<Ι>ΟΣ ΘΕΟΔΩΡ(ΟΣ) Ο (ΣΤ)Ρ(ΑΤΗ)ΛΑΤ(ΗΣ), кои се држат за рака (IVf.46). Светителите се облечени во богато украсени, полихромни панцири, а преку рамениците имаат наметки. Наоружани се со копја, а св. Теодор Стратилат во левата

<sup>995</sup> Епитетот со кој е означена претставата на св. Никола, чиј превод на македонски јазик гласи „топол помошник“ е невообичаен за претставите на светителот во византиската и поствизантиската уметност.

<sup>996</sup> Текстовите кои ермините ги предвидуваат за претставите на св. Никола немаат библиско потекло и претставуваат поуки упатени до клирот и мирјаните, види Медиић, *Стари сликарски*, 191, 359.; Διονύσιος εκ Φοορνά, *Ερμηνεία*, 168, 268.

<sup>997</sup> Види, поглавје IV.1.1.2.

<sup>998</sup> На текстуралните извори кои влијаеле врз вообличувањето на ликовниот модел за прикажувањето на светителот, види Walter, *Art and Ritual*, 103-104.; Фреквенцијата на претставите од овој тип во иконописот ја истакнува: Серафимова, “Свети Никола,” 187.

<sup>999</sup> Претставата на св. Никола, придружен од Богородица и Христос во спомениците на територијата на Охридската архиепископија ја среќаваме во живописот на црквата Св. Никола на Касниси во Костур (1160-1190), види Πελεκανίδης, *Καστοριά.*, πιν. 57.

рака држи правоаголен штит чиј умбус е оформен во вид на човечки лик. Во согласност со иконографските начела за нивното прикажување, св. Теодор Тирон има права костенлива коса и брада, додека косата на св. Теодор Стратилат е кадрава, а неговата брада е подолга.

Последна од западната страна на јужниот ѕид е насликана римската маченичка св. Петка, Η ΑΓΙΑ Π(ΑΡ)ΑΣΚΕΥΗ, чиј лик е целосно уништен од оштетувањата на малтерниот слој (IVf.47). Светителката е прикажана како ја држи својата отсечена глава во левата рака, а десната отворена дланка и е подигната пред градите. Облечена е во црвен мафорион, под кој назира грчка капа со жолта боја, а останатата облека се состои од монашко расо и аналав. Идентичните иконографски обележја на светителката ги гледаме и во нејзината претстава од тремот на зрзевскиот католикон, којашто е речиси еден век помлада од нејзиниот портрет во мирската црква.<sup>1000</sup>

Од претставата на светите Бесребреници, ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΑΝ(ΑΡ)ΓΥ(ΡΟΙ), на западниот ѕид сочувана е единствено фигурата на св. Кузман, ΚΟΣΜ[ΑΣ] (IVf.48).<sup>1001</sup> Младиот светител има кратка костенлива коса и брада, а облечен е во пурпурна туника со раскошно украсен околувратник, опточен со бисери и скапоцени камења, а преку рамото има префрлено наметка од сина свила. Светителот во левата рака држи кутија со лекови, а во десната има лекарска сонда.<sup>1002</sup>

По девастираните светителски претстави на западниот ѕид, низата од светителски фигури продолжува на северниот ѕид со претставите на тројца свети војници: св. Меркуриј, св. Димитриј и св. Ѓорѓи (IVf.49). Прв од западната страна прикажан е св. Меркуриј, Ο (ΑΓ)Ι(ΟΣ) Μ(ΕΡ)Κ(ΟΥ)ΡΙ(ΟΣ), застанат во вообичаениот став како одмерува стрела принесувајќи ја кон окото. Цезарискиот воин и маченик носи шлем и плочест панцир, пурпурната наметка му е обвиткана околу телото, а лакот му е префрлен преку рамото. Десно од св. Меркуриј стои солунскиот великомаченик Димитриј, Ο ΑΓ<ΙΟΣ> (ΔΗ)(ΜΗ)(ΤΡ)Ι(ΟΣ), фронтално свртен, со копје во десната рака,

<sup>1000</sup> За житието, иконографските особености и хронолошки блиските примери на претставата од манастирската црква, види поглавје IV.1.1.3.б.

<sup>1001</sup> Постарите истражувачи нотираат дека на западниот ѕид биле прикажани двајцата светители, а претставата на св. Дамјан била уништена со проширувањето на западниот влез, сп. Бабић, “Фреско-сликарство,” 273.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот,” 427.; Н. Митревски погрешно го расчитува натписот кој се однесувал на светите Врачи, притоа наведувајќи ја единствено претставата на св. Козма, види Митревски, *Фрескоживописот*, 76.

<sup>1002</sup> За медицинските инструменти кои се прикажувани во сликарството на византиските цркви, види Сања Пајић, “Представе медицинских инструмената и опреме у српском средњовековном сликарству,” *Зограф* 38 (2014): 59-76.

а во левата држи правоаголен штит позади кој се гледа црн балчак од краток меч. Тој е облечен во црн, ламеларен панцир и наметка со маслинеста боја, која му е префрлена преку левото рамо. Најисточно од тројцата војни е прикажан св. Ѓорѓи, кој, како и во манастирската црква, го носи епитетот Победоносец, Ο ΑΓ<I>(ΟΣ) ΓΕΩΡΓΙ(ΟΣ) Ο (ΤΡ)ΟΠΑΙΟΦΩΡ(ΟΣ). Ниту св. Ѓорѓи не отстапува од стандардите за негово ликовно прикажување. Облечен е во панцир и наметка, а вооружен е со копје во десната рака и меч во левата, а преку рамото има префрлено кружен штит. Маченичкиот подвиг на светителот е назначен со дијадемата која ја носи на главата.

Непосредно до олтарската преграда, на северниот ѕид прикажана е композицијата Деисис, која ја сочинуваат претставата на Христос Спас, ΙΣ ΧΣ Ο ΣΩ(ΤΗΡ), кој седи на престол со висок наслон, покрај кој стојат Богородица, (ΜΗΤΕΡΑ) <ΤΟΥ> Θ<ΕΟ>Υ, и св. Јован Крстител, Ο ΑΓ<ΙΟΣ> ΙΩ<ΑΝΝΗΣ> Ο (ΠΡΟΔΡΟΜ)ΟΣ (IVf.50). Христос е облечен во пурпурен хитон и светлосин химатион, благословува со десната рака, а во левата држи отворен кодекс врз кој е испишано: ΔΕΥΤΕ (ΠΡ)ΟΣ ΜΕ Π(ΑΝ)Τ(ΕΣ) ΟΙ ΚΟΠΙΩΝΤ(ΕΣ) ΚΑΙ ΠΕΡΦΩΡΤΥΣΜΕΝΟΙ ΚΑΓΩ ΑΝΑΠ(ΑΥ)ΣΟ ΥΜ(ΑΣ) (ΑΡ)ΑΤΕ ΤΩΝ ΖΥΓΩΝ Μ(ΟΥ) (Mat. 11:28-29).<sup>1003</sup> Престолот е раскошно декориран со резба и токарени столбчиња, а стапалата на Христос се поставени на супеданеум врз кој е положена пурпурна перница. Богородица стои од неговата десна страна, облечена во пурпурен мафорион декориран со орнаменти во вид на ѕвезди поставени на челото и на рамената, а под мафорионот се гледа светлосината грчка капа и фустан. Левата рака и е положена на градите, а во десната држи свиток чија содржина целосно е избледена. Од спротивната страна на престолот стои св. Јован Крстител, кој ја носи карактеристичната облека од камилски влакна врз која има зелен плашт, а врз свитокот во неговата лева рака е испишана молитвата до Христос за милост кон човечкиот род: (ΑΚ)(ΟΥ)ΣΟΝ ΚΑ<Ι>Μ(ΟΥ) Τ(ΟΥ) Β(ΑΠΤ)Ι ΤΟΥ ΣΟΥ Σ<ΟΤ>ΕΡ.

Изборот на светителските фигури и нивниот распоред во првата зона на зрзевската мирска црква соодветствува на вообичаените програмски стандарди за декорација на мирските цркви од поствизантискиот период. Примарен услов во конципирањето на светителската галерија била популарноста на светителите и

<sup>1003</sup> Со извесни разлики во читањето текстот од кодексот на Христос го транскрибирал: Митревски, *Фрескоживописот*, 76.

верувањето во нивната помош и закрила во различни сегменти од животот на верниците.

#### *б. Живописот во северниот параклис*

Сликаството во северниот параклис, со исклучок на фрескоиконата на Богородица Одигитрија, настанало во рамките на зафатот за живописување на олтарскиот простор и наосот на мирската и манастирската црква. Со овие сликарски активности била осликана олтарската апсида, нишата на проскомидијата и површините на источниот ѕид, додека на страничните ѕидови не се сочувани остатоци од фрескосликаство (црт.22). Прикажаните теми соодветствуваат на вообичаените решенија за декорирање на олтарскиот простор на поствизантиските цркви. Во конхата на апсидата сместена е претставата на Богородица Платитера, а во пониската зона прикажана е Литургиската служба на Светите Отци, во која учествуваат само двајца архијереи. Полукружната ниша на протесисот ја зазема полуфигурата на свет Ѓакон, а на тесниот простор кој ја разделува од апсидата прикажан е припадник на светите столбници. Во повисоката зона на јужниот дел од ѕидот во кружен медалјон е вrameна бистата на св. Лаврентиј, а просторот од пониската зона е резервиран за фронтално свртената фигура на неидентификуван архијереј.

\* \* \*

Претставата на Богородица Платитера, (H Π)ΛΑΤΥΤ<E>ΡΑ [ΤΩΝ] ΟΥΡΑΝΩΝ, во апсидалната конха на северниот параклис содржи идентични иконографски обележја како и претставите на Богородица од манастирската и мирската црква (IVf.51).<sup>1004</sup> Богородица е прикажана допојасно со подигнати раце во орантен став, а облечена во пурпурен мафорион под кој носи бел фустан и светлосина грчка капа. На нејзините гради е поставен медалјон во кој е претставен Христос Емануел, [Ο ΕΜ]ΑΝΟ[ΥΗΛ], облечен во бел хитон со златни клавици, а половината му е препашана со широк појас.

Службата на Светите Отци ја зафаќа пониската зона од апсидалниот простор, а во нејзиниот средишен дел е прикажана чесната трпеза, Η ΑΓΙΑ (ΤΡ)(ΑΠΕ)Ζ<Α>, која монофората ја разделува на два дела (IVf.52). Од левата страна на литургиската маса поставени се дискос и затворено евангелие, а од десно стои путир покриен со покровец

<sup>1004</sup> За иконографските специфики и теолошката основа за решенијата применети во претставите на Богородица Платитера во мирската и манастирската црква, види поглавје IV.1.1.2 и поглавје IV. 3.1.2.a.

од пурпурна ткаенина. Позади чесната трпеза прикажан е седмокрак голготски крст, на кој се потпрени симболите на Христовите маки – копјето, трската со сунѓер и трновиот венец, а на пречките прикажани се и клинците со кои Христос бил закован на крстот. Над горната пречка е прицврстен отворен свиток на кој се препознаваат избледените букви INBI, а од двете страни на крстот е разложен натписот со познатата кратенка на Христовото име, ΙΣ ΧΣ.<sup>1005</sup> Од двете страни на крстот стојат архангелите Михаил, Ο (ΑΡ)Χ<ΑΓΓΕΛΟΣ>, [ΜΗ]ΧΑ[ΗΛ], и Гаврил, Ο (ΑΡ)Χ<ΑΓΓΕΛΟΣ> ΓΑΒΡΙΗΛ, во бели ѓаконски стихари декорирани со стилизирани флорални орнаменти и со дијадеми на главите.

Од левата страна на чесната трпеза е прикажан св. Јован Милостив, [ΑΓΙΟΣ] ΙΩ<ΑΝΝΗΣ> Ο ΕΛΕ[ΗΜΩΝ], со високо проќелавено чело и широка седа брада, облечен во богослужбена одежда (Vf.53). Светителот пред себе со двете раце држи отворен свиток врз кој се испишани почетните стихови од Молитвата на катихумените која е дел од Златоустовата литургија: Ο Θ<ΕΟ>Σ Ο ΑΓΙΟΣ Ο Ε(ΝΗ)[ΨΥ]ΛΟΙΣ ΚΑ[ΤΟΙ]ΚΩΝ ΚΑΙ ΤΑΠ<ΕΙ>ΝΑ.<sup>1006</sup> На јужната страна од апсидата претставен е св. Ахил Лариски, Ο ΑΓΙ(ΟΣ) ΑΧΕΙΛΙ(ΟΣ), кој има седа кадрава коса и долга брада која му паѓа на градите, а на свитокот во неговите раце е испишан извадок од вториот антифон кој е дел од литургијата на св. Василиј Велики: Ο Θ<ΕΟ>Σ ΗΜΩΝ ΣΩΣΟΝ ΤΟΝ ΛΑΩΝ Σ(ΟΥ) ΚΑΙ ΕΥΛΟ(ΓΗ)ΣΟΝ (ΤΗΝ) ΚΛΥΡΟΝΟΜΙ(ΑΝ) ΣΟΥ (Vf.54).<sup>1007</sup> Изборот за прикажување на св. Јован Милостив и св. Ахил Лариски како вршители на литургискиот обред во северниот параклис претставува невообичаено решение, кое не соодветствува на иконографскиот стандард за прикажување на св. Василиј Велики и св. Јован Златоуст на оваа позиција. Двајцата архијереи кои богослужат во олтарскат апсида на северниот параклис како учесници во Литургиската служба на Светите Отци се јавуваат од претставите кои датираат во 12 и 13 век, а притоа науката ја нотира фреквентноста на претставите на св. Ахил Лариски во спомениците од дијецезата на

<sup>1005</sup> Идентично решение е применето и во илустрацијата на чесната трпеза во манастирската црква, види поглавје IV.1.1.2.

<sup>1006</sup> Текстот од свитокот на св. Јован Милостив претставува парафразирање на стиховите на Молитвата кои гласат: Κύριε ο Θεός ημών ο εν υψηλοίς κατοικών και τα ταλεινά εφορών, сп. Hammond, *Liturgies Eastern*, 315.; Babić and Walter, “The Inscriptions,” 271. Транскрипција на натписот кај: Митревски, *Фрескоживописот*, 78.

<sup>1007</sup> Сп. Hammond, *Liturgies Eastern*, 311; Babić and Walter, “The Inscriptions,” 311. Бројните примери на испишување на овој текст во византиската уметност ги наведува: Κωνσταντινίδη, *Ο Μελλισμός*, 220.; Со извесни разлики во читањето натписот го донесува: Митревски, *Фрескоживописот*, 78.



Охридската архиепископија.<sup>1008</sup> Отстапувањето од иконографскиот стандард во претставата на литургискиот чин во севернит параклис сметаме дека се должи на желбата да се избегне удвојувањето на претставите на св. Василиј Велики и св. Јован Златоуст на оваа позиција, бидејќи еднаш веќе биле прикажани како чинодејствуваат во главната олтарска апсида на мирската црква. Додека изборот за прикажувањето на св. Ахил се должи на култот негуван од Охридската црковна организација, претставата на св. Јован Милостив веројатно била вклучена како резултат на личниот избор на сликарот или ктиторите на живописот од северниот параклис.<sup>1009</sup>

Лево од олтарската апсида, на тесниот простор кој го формираат вдлабнувањето на олтарската апсида и нишата на протесисот, прикажан е светител од редот на столбниците, но натписот кој го соопштувал неговиот идентитет е целосно избледен (IVf.55). Светителот е прикажан допојасно врз капителот на мермерен столб кој е вдлабнат во вид на чашка и заграден со ограда. Светителот има кратка, побелена брада, облечен е во кафеаво расо, а на главата носи сива кулавка. Според иконографските особености и истакнатата позиција која е отстапена за неговата претстава се чини сосема оправдана идентификацијата на светителот како св. Симеон Столбник.<sup>1010</sup> Впрочем, иконографските особености и просторниот распоред на претставата од северниот параклис се карактеристични за портретите на светителот уште од 12 век,<sup>1011</sup> а идентичните решенија ги среќаваме и во поствизантиските примери кои настанале во тесни хронолошки рамки со зрзевскиот.<sup>1012</sup>

---

<sup>1008</sup> Додека претставите на св. Јован Милостив се распространети на широка географска територија на Балканот, св. Ахил Лариски бил прикажуван во спомениците кои гравитираат околу јадрото на Охридската архиепископија, каде што се наоѓало и жариштето на неговиот култ. За византиските претстави на светителите во рамките на Литургиската служба на Светите Отци, види Κωνσταντίνιδη, *Ο Μελλισμός*, 230, 234.; За претставите на св. Ахил Лариски, сп. Петар Миљковиќ-Пепек и Биљана Видоеска, “Некои иконографски проблеми за претставувањето на св. Ахил Лариски,” in *Тематски зборник на трудови I: икони, иконопис, иконостас, иконографија*, Edited by П. Миљковиќ-Пепек (Скопје: Музеј на Македонија, 1996), 104-116.; Грозданов, *Курбиново*, 142; Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 195.; Pelekanidis and Chatzidakis, *Kastoria*, 108.; Суботић, *Свети Константин*, 51.

<sup>1009</sup> На идејната основа за прикажувањето на св. Ахил Лариски во зрзевската мирска црква се осврнал: Митревски, *Фрескоживописот*, 167-169.; За култот на светителот на териториите на Охридската архиепископија, види Цветан Грозданов, *Портрети на Светителите од Македонија од IX-XVIII век* (Скопје: РЗЗСК – Скопје, 1983), 145-159.

<sup>1010</sup> Идентификацијата на светителот како св. Симеон Столбник ја понудила: Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 428.; Ваквата идентификација ја прифатиле и помладите истражувачи, сп. Митревски, *Фрескоживописот*, 79.

<sup>1011</sup> Како еден од пораните примери од територијата на Македонија ја издвојуваме претставата на светителот од црквата Св. Бесребреници во Костур, каде исто така е прикажан непосредно до главната олтарска апсида, сп. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, 11α.

<sup>1012</sup> Од претставите на светителот во поствизантиските споменици на Балканот, како хронолошки и типолошки најблиски на зрзевската ги издвојуваме примерите од главниот олтарски простор и

Сликаството во нишата на протесисот во најголема мера е уништено, но според сочуваните фрагменти од облеката на светителската претстава со сигурност може да се утврди дека прикажаниот светител припаѓал во редот на светите ѓакон (IVf.56).<sup>1013</sup> Допојасно прикажаниот ѓакон бил облечен во бел стихар, декориран со ситни, стилизирани флорални орнаменти, а сочуван е и крајот од розавиот орар кој го носел преку левото рамо. Во десната рака држи дарохранилница со конусен поклопеца, а во левата има кадилница.

Уште еден светител кој припаѓа на ѓаконскиот ред, св. Лаврентиј, Λ(ΑΥ)ΡΕΝΤ<Ι>(ΟΣ), е прикажан во повисокиот сегмент од јужната страна на источниот ѕид (IVf.57). Оштетувањата на сликарството во овој дел од црквата резултирале со целосна непрепознатливост на неговиот лик, а облека која ја носи римскиот ѓакон и маченик ги карактеризираат и останатите светители од редот на ѓаконите во зрзевските сакрални објекти. Најзначајната карактеристика која го истакнува нелитургискиот карактер на неговиот портрет, покрај фронталниот став, се и предметите во неговите раце. Имено, додека останатите ѓакони чии престапи се дел од претставите на богослужбените дејствија во првата зона на олтарот држат кадилници и дарохранилници, св. Лаврентиј во левата рака држи затворено евангелие, додека во десната има крст, симбол на неговата маченичка смрт.<sup>1014</sup>

Десно од олтарската апсида, во пониската сликарска зона, фронтално е прикажана фигура на архијереј, чиј идентитет не може со сигурност да се определи (IVf.58).<sup>1015</sup> Непознатиот епископ има високо, проќелавено чело и кафеава брада која во густе прамени му паѓа на градите. Облечен е во вообичаената богослужбена одежда која се состои од полиставрион, под кој носи стихар со црни реки од страните, а долгиот омофор со црвени крстови го придржува со левата рака во која држи затворено евангелие. Како задолжителни делови од литургиската облека прикажани се и

---

северниот параклис на црквата Св. Никола, Топлички манастир, сп. Јехона Спахиу, “Сликаската програма во олтарниот простор на црквата Св. Никола Топлички,” *Културно наследство* 35-37 (2011): 48-63, 50-51.; Јехона Спахиу, “Сликаството во наосот на северниот параклис на Топличкиот манастир,” *Патримониум МК*. 5 (2012): 219-220.

<sup>1013</sup> Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 428, не понудила идентификација на полуфигурата од нишата на протесисот.; Според мислењето на Митревски, *Фрескоживописот*, 79, уништената претстава го прикажувала Мртвиот Христос.

<sup>1014</sup> За култот на св. Лаврентиј, кој особено бил развиен на Западот, види Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie des saints II*, Vol. III (Paris: Presses universitaires de France, 1958), 787-792.

<sup>1015</sup> Митревски, *Фрескоживописот*, 79, ја определува претставата како портрет на св. Власиј. Според нашето мислење за ваквата идентификација на прикажаниот светител не постојат доволно аргументи.

епетрахилот, украсен со бисерни мониста и скапоцени камења, и добедреникот кој му се спушта крај десното колено.

### 3.1.3. Сликаство од 17 век – Страшен суд

Сидната декорација на зрзевската мирска црква била заокружена со претставата на Страшниот суд, која, веројатно, настанала во втората четвртина на 17 век (црт.23; IVf.59). Илустрацијата на Второто Христово доаѓање ја заземало целата површина на западната фасада, но со градежните активности за поврзување на наосот на црквата со доградениот трем значителен дел од композицијата бил неповратно уништен, поради што преостанале единствено ликовните мотиви на горните сегменти од видното платно и дел од претставите на праведничките хорovi.<sup>1016</sup>

Во средишниот дел на развиорениот свиток, кој го собираат двајца ангели, е претставен Христос, ls ls, со раширени раце, облечен во сив хитон и химатион со окер боја. Христовата кружна мандорла ја носат двајца ангели, а под неговите нозе е прикажан е огнен херувим. Од двете страни на Христос, во молитвен став, стојат Богородица и св. Јован Крстител кои ја формираат композицијата Деисис како идејно јадро на Страшниот суд. Заднината на која е прикажан Деисисот е исполнета со ѕвезди, а на двата краеве на свитокот се сместени персонификациите на Сонцето и Месечината, што визуелно го дефинира овој сегмент од композицијата како илустрација на собирањето на небесата.<sup>1017</sup>

Во пониската зона, над нишата во која бил претставен патронот, е насликана претставата на Приготвениот престол врамен во кружна рамка од боженствена светлина. Врз престолот се поставени неговите вообичаени атрибути – Христовиот хитон, затворената книга, гулабот и крстот крај кој стои натпис, лика. Престолот е придружуван од поголема ангелска гарда, од која ги гледаме само првите двајца претставници, додека оние од заднината се назначени со копјата. Од двете страни на тронот се претставени Адам и Ева кои клечат со подадени раце во молитвен став. Позади прародителскиот пар биле претставени двете групи апостоли кои го сочинувале Апостолскиот трибунал, кој е само делумно сочуван. Апостолите од трибуналот кои се сочувани седат на високи престоли со триаголно завршени наслони, а во рацете држат

---

<sup>1016</sup> Дескрипција и анализа на сочуваните фрагменти од претставата на Страшниот суд од мирската црква, кај: Митревски, *Студии*, 67-88 (= Митревски, *Фрескоживописот*, 244-254)

<sup>1017</sup> За текстуалните извори и ликовните паралели на сочуваните мотиви од претставата на Страшниот суд во зрзевската мирска црква, види поглавје IV.1.1.3.a.

затворени книги. Позади нив се поредени ангелски сили на кои им се гледаат само главите и подигнатите скиптри.

На северната страна од сидот, под претставите на апостолите, се гледаат сликаните рамки на три праведнички хорови, од кои архијерејската група е комплетно сочувана. Хорот на архијереи е сочинет од торзата на светите отци облечени во полиставриони и омофори, а покрај нив се гледа дел од натпис. На спротивната страна на сидот, во истата зона е сочуван уште еден фрагмент од светителски хор чии претставници се облечени во раскошни благороднички облеку, кои се вообичаени за претставите на христијанските маченици.

Во најниската сликарска зона, од десната страна на влезот, бил прикажан Рајот од чијашто претстава преостанале единствено дел од бедемите со кои бил заграден и фрагменти од нимбовите на двајца светители, веројатно старозаветните патријарси кои во рацете ги држеле душите на починатите праведници. Парцијалната сочуваност на мотивите не дозволува нивна поконкретна иконографска анализа, ниту пак овозможува да се согледа целосната композициска схема на претставата на Страшниот суд.

### 3.2. Иконостас

Конструкцијата на олтарската преграда во зрзевската мирска црква и сликарските дела кои ги содржела денес не се наоѓаат на својата првобитна положба, а повредните иконописни дела се изложени во рамките на музејските поставки.<sup>1018</sup> Поради непостоењето на документација за изгледот на иконостасот и парцијалната сочуваност на сликарските дела, не може да се донесат поконкретни заклучоци за неговиот изглед и за точната хронологија на создавањето. Посредни податоци за датацијата можат да се извлечат врз основа на анализата на натписот од епистилот, како и од архитектурата и сидното сликарство во ентериерот на црквата. Врз основа на годината 1534/5, која ја содржи ктиторскиот натпис од деисисниот чин, може да се заклучи дека во првите децении на 16 век црквата веќе поседувала олтарска преграда. Потврда на ваквата хронолошка детерминација се и неживописаните сегменти на јужниот и северниот сид, како и разликата во висината на фигурите во олтарот и

---

<sup>1018</sup> Деисисниот чин и царските двери од Св. Никола во Зрзе се единствените иконописни дела од црквата кои се водат во евиденцијата на надлежните институции за заштита на културното наследство, а се денес се дел од збирката на Завод за заштита на спомениците и музеј Прилеп.

наосот, кои укажуваат дека во периодот кога се изведувало ѕидното сликарство (во шестата или седмата деценија на 16 век), олтарската преграда веќе била поставена. Дополнителен податок за планирањето на иконостасот уште во пораните фази од уредувањето на ентериерот, е дрвената греда вградена во камениот под која имала функција како основа на конструкцијата. Единствените преостанати сликарски дела од олтарската преграда на мирската црква се деисисниот чин и царските двери, од кои само чинот оригинално припаѓал на иконостасот во мирската црква, додека ниту една од старите престолни икони, чие постоење е неоспорно, не е сочувана.

### 3.2.1 Деисисен чин

Деисисниот чин (рег. бр.16 95; дим. 240 x 47 см) е единственото сочувано иконописно дело, за кое со голема сигурност може да се тврди дека било изработено за иконостасот на зрзевската мирска црква (IVg.1). Ктиторскиот натпис, испишан помеѓу претставите на Богородица и апостолот Петар, соопштува дека Чинот бил насликан во 1534/5 година со средствата на јеромонахот Јаков и неговиот син, ѓаконот Јове.<sup>1019</sup> Епистилот од мирската црква, без уверлива аргументација, од постарите истржувачи бил припишан на авторот на ѕидното сликарство – зографот Онуфриј Аргитис, а притоа бил искористен како хронолошки репер за настанувањето на фрескоансамблот.<sup>1020</sup> Сепак, врз основа на продлабочените анализи на делото на сликарот Јован од Грамоста утврдени се силни стилски и иконографски паралели меѓу неговите потпишани дела и светителските претстави од зрзевскиот чин, со што е определен како негово дело.<sup>1021</sup>

Деисисот со апостолите од зрзевската мирска црква е насликан врз монолитна дрвена штица, во чиј средишен дел е прикажан Христос, придружен од Богородица и св. Јован Продром, а од двете страни се прикажани апостолски групи со по шестмина учесници. Христос, означен со епитетот Праведен судија, Ι<ΣΟΥ>Σ Χ<ΡΙΣΤΟ>Σ Ο ΔΙΚΣΟΣ ΚΡΗΤ(ΗΣ), облечен е во црвен хитон и син химатион. Неговата десна рака е подигната во благослов, а во левата држи отворен кодекс врз чии страници е

<sup>1019</sup> Транскрипција и анализа на натписот, со постара литература, види поглавје IV. 3.

<sup>1020</sup> Тезата за авторството на Онуфриј на деисисниот чин од мирската црква ја пласирал Б. Бабиќ, според чие мислење и фрескоживописот настанал во истата година, види Бошко Бабиќ, “Кон историјата на манастирот Зрзе,” *Стремеж* 3 (1966): 65.; Бабиќ, “Фреско-сликарство,” 276.

<sup>1021</sup> Атрибуцијата на деисисниот чин од мирската црква како дело на сликарот Јован од Грамоста прва ја понудила: Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 429-430.; Ваквото мислење го прифатиле и помладите истражувачи, сп. Мирјана М. Машниќ, “Јован Зограф и неговата уметничка активност – досегашни и најнови сознанија,” *Културно наследство* 22-23 (1996): 76-77.

испишано: ΔΕΥΤΕ ΟΙ ΕΥΛΟΓ(ΗΜ)ΕΝΟΙ Τ(ΟΥ) Π<ΑΤΕΡΑ>Σ Μ(ΟΥ) ΚΛΙΡΟΝΟΜΙΣΑΤΕ (Ματ. 25:34) (IVg.2). Текстот од кодексот во Христовите раце е еден од најчесто испишуваниите евангелски цитати во средновековните пишани споменици.<sup>1022</sup> Содржината на натписот претставува директна референца на Страшниот суд и е во согласност со именувањето на Христос како Праведен судија пред кого ќе застане човечкиот род на судниот ден.<sup>1023</sup> Од левата страна крај Христос стои Богородица, Μ<ΗΤΕΡΑ ΤΟΥ> Θ<ΕΟΥ>, со пурпурен мафорион под кој носи темносин фустан, а нејзините раце се подадени во молитва кон Христос. Св. Јован Претеча, Ο ΑΓ<Ι>ΟΣ ΙΩ<ΑΝΝΗΣ> Ο (ΠΡΟΔΡΟΜ)ΟΣ, е прикажан од десната страна, а облечен е во кафеав хитон и химатион со маслинеста боја. Апостолската поворка од левата страна ја предводи Петар, Ο ΑΓ<Ι>ΟΣ ΠΕ(ΤΡ)ΟΣ, кој држи свиток во левата рака, со делумно видлив текст. Во групата следат евангелистите св. Јован Богослов, Ο ΑΓ<Ι>ΟΣ ΙΩ<ΑΝΝΗΣ> Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ, и Лука, Ο ΑΓ<Ι>ΟΣ ΛΟΥΚ<ΑΣ>, со раскошно украсени кодекси во рацете. Поворката од левата страна е заокружена со претставите на св. Андреј, Ο ΑΓ<Ι>ΟΣ (ΑΝ)(ΔΡ)Ε<Α>Σ, Вартоломеј, ΑΓ<Ι>ΟΣ Β<ΑΡ>ΘΟΛΟΜΕΟΣ, и голобрадиот Тома, Ο ΑΓ<Ι>ΟΣ ΘΟ<Α>Σ, кои држат затворени свитоци. Прв во групата од десната страна, според вообичаената практика, прикажан е св. Павле, Ο ΑΓ<Ι>ΟΣ Π(ΑΥ)ΛΟΣ, позади кого стојат Матеј, Ο ΑΓ<Ι>ΟΣ ΜΑΤΘΕ<ΙΟΥ>ΟΣ, и Марко, Ο ΑΓ<Ι>ΟΣ (ΜΑΡ)ΚΟΣ, а нивната улога на автори на новозаветните текстови е истакната преку кодексите кои ги држат. Останатите тројца учесници во поворката, св. Симон, Ο ΑΓ<Ι>ΟΣ ΣΥΜΩ<Ν>, Јаков брат Божји, Ο ΑΓ<Ι>ΟΣ Ι(ΑΚ)ΟΒΟΣ, Филип, Ο ΑΓ<Ι>ΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΣ, во рацете имаат затворени свитоци. Апостолите се прикажан во цел раст, облечени во хитони и химатиони, а нивните ликови се вообличени во сооднос со правилата за нивното прикажување во византиската уметност. Секој од учесниците во поворките е прикажан врз поле со црвена или темнозелена боја, поставени наизменично, додека единствено Христос е поставен на златен фон. Како најблиски паралели на зрзевскиот чин, според иконографските и стилските особености, се истакнуваат деисисните плочи насликани

<sup>1022</sup> За примерите на испишувањето на евангелскиот цитат на Матеј во средновековните ракописи, записи и натписи, види Станоје Станојевиќ и Душан Глумац, *Св. писмо у нашим старим споменицима* (Београд, 1932), 615-617.

<sup>1023</sup> Ова решение го среќаваме и кај претставата од припратата на католиконот на Лесновскиот манастир, каде што Христос е означен как Страшен судија, ΙΣ ΧΣ Ο ΦΟΒΕΡΟΣ ΚΡΙΤΗΣ. За значењето на евангелскиот цитат во рамките на Христовите претстави од композицијата Деисис, сп. Đorđević and Marković, "On the Dialog," 40.; За примерот од Лесново, Габелић, *Манастир Лесново*, 199.

за иконостасите на католикот на Топличкиот манастир и мирската црква во селото Бучин, кои, исто така, се дела на сликарот Јован од Грамоста.<sup>1024</sup>

### 3.2.1. Царски двери

Вистинските ликовни вредности на царските двери од мирската црква (СК 16996/I, 122,5 x 32,5; СК 16996/II, дим. 115,5x32,6) кои до скоро останале скриени за науката, што пред сè се должи на подоцнежните невешти преслики врз оригиналното сликарство (IVg.3).<sup>1025</sup> Со отстранувањето на ретушот од 19 век, откриена е нивната првобитна декорација, која врз основа на стилските карактеристики е припишана на сликарот Онуфриј Аргитис.<sup>1026</sup> Се чини сосема основана хипотезата за нивната провениенција од иконостасот на црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе, а околу средината на 19 век дверите биле пресликани и пренаменети за иконостасот во мирската црква.<sup>1027</sup> Во прилог на ваквата претпоставка е изгледот на постојните двери на иконостасот од црквата Св. Преображение, кои, се чини, биле изработени по примерот на постарите оштетени врати.<sup>1028</sup>

Царските двери од зрзевската мирска црква не содржат копаничарска обработка, а единствената релјефност на дрвените површини е плиткиот кофчежец во кој е вrameна сликаната декорација. Најголемиот дел од површината на крилата ги заземаат претставите на Богородица, десно, и архангелот Гаврил, *arhagg<e>lq gavrillq*, на левото крило, кои ја сочинуваат композицијата Благовештени, *bl<a>g%ove{enie&*. Богородица е прикажана пред зелена заднина, како стои пред низок престол без наслон украсен со позлата и скапоцени камења. Таа е облечена е во пурпурен мафорион, под кој носи син фустан и светлосина грчка капа. Нејзината десна рака е подигната во гест кој го илустрира изненадувањето од вестите кои и ги донел небесниот гласник, а во левата има клопче од црвено предиво, што укажува дека за вообличувањето на нејзината

<sup>1024</sup> Сепак, за разлика од зрзевскиот Чин, примерите од Топличкиот манастир и Бучин се состојат од допојасни фигури, сп. Машник, “Јован Зограф,” 76-77.

<sup>1025</sup> Опис на конзерваторската постапка и резултатите од отстранувањето на секундарно нанесеното сликарство на царските двери од мирската црква во Зрзе, кај: Николовски, “Царските двери,” 139-150.; Величковска, “Конзерваторско-реставраторските,” 151-154.

<sup>1026</sup> Врз основа на композициското решение на пресликаните двери, З. Расолкоска-Николовска ја изнела претпоставката дека се работи за преслика на старите двери кои се дело на Онуфриј, сп. Расолкоска-Николовска, “Творештвото,” 135-136.; По отстранувањето на секундарно нанесеното сликарство и откривањето на првобитната декорација утврдена е точноста на ваквата претпоставка, види Дарко Николовски, “Царските двери,” 142-143.;

<sup>1027</sup> Николовски, “Царските двери,” 146.

<sup>1028</sup> За иконографските особености на сликарството на царските двери од иконостасот на манастирската црква, види поглавје V.1.2.

претстава како предлошка било искористено апокрифното Протоевангелие по Јаков.<sup>1029</sup> Сегментот од небо, прикажан непосредно до нимбот на Богородица, е задолжителен иконографски елемент на византиските и поствизантиските претстави на Благовештението, како и белиот гулаб – Светиот Дух. Ниту претставата на архангелот Гаврил, поставен на црвена позадина, не отстапува од вообичаените решенија за неговото прикажување. Облечен е во портокалов хитон и зелен химатион, со десната рака благословува, а во левата држи долг скиптар.

Сликаната декорација во погорните сегменти на дверите, над илустрацијата на Благовештението, е речиси целосно уништена. Единствено врз основа на незначителните фрагменти од натписот и облеката на светителската претстава на десното крило може да се заклучи дека се работело за претставата на пророкот Давид, пророкот Давид. Имајќи ги предвид традиционалните решенија, несомнено, како негов пандан на левото крило бил насликан пророкот Соломон.<sup>1030</sup>

#### 4. Монашката населба во бигорната карпа

Со систематските археолошки истражувања на објектите во бигорната карпа, спроведени во 2008/9 година, покрај бројните артефакти пронајдени се и повеќе од 500 фрагменти од фрескоживопис кои се остатоци од сликаната декорација на пештерната црква и на параклисот.<sup>1031</sup> Фрагментите од сликарството на овие сакрални објекти не овозможуваат да се извлечат продлабочени сознанија за програмските и стилските особености на фреско декорацијата на којашто првобитно и припаѓале, но претставуваат значаен извор на податоци за хронологијата на функционирањето и врските на монашката населба со манастирот на горното плато. Покрај сликарството во објектите со литургиска функција, во две од монашките ќелии се оформени плитки засведени ниши во кои биле насликани фрескоикони, чија функција била поврзана со индивидуалната молитвена практика на монасите.<sup>1032</sup>

---

<sup>1029</sup> За влијанијата на апокрифното Протоевангелие врз иконографијата на Благовештението, види поглавје V.1.1.2.

<sup>1030</sup> Идентификацијата на пророчките претстави, сп. Николовски, “Царските двери,” 142.

<sup>1031</sup> Резултатите од хемиската и стилско-ликовната анализа на фрескофрагментите од пештерната црква и параклисот се публикувани во трудовите: Vasileski, “Analyzes,” 39-55.; Василески, “Обид за реконструкција,” 167-174.

<sup>1032</sup> Поради целосната девестираност на фрескоиконите од испосниците тие нема да бидат предмет на научна анализа, иако мора да се истакне дека нивното присуство е од особено значење за разбирањето на молитвената практика на зрзевските монаси.



### 3.1. Пештерна црква

Процесот на руинирање на градбата и долгиот период на изложеност на неповолни услови имале разорно влијание врз сликаната декорација на пештерната црква, што резултирало со сериозна фрагментираност на живописот и оштетувања на сликаниот слој. Поголемиот дел од двестотините пронајдени фрагменти се неподатни за иконографска и стилско-ликовна анализа, но проучувањето на 156, кои се подобро сочувани, овозможува делумен увид во одредени ликовни аспекти на девастираното сликарство. Ваквата состојба условува истражувањето на сликарството примарно да биде насочено кон негово хронолошко детерминирање, поради што се преземени и хемиски анализи на малтерите и сликарските материјали.<sup>1033</sup>

Најголемиот дел од пронајдените фрагменти од сликарството на пештерната црква претставуваат сегменти од орнаментални мотиви, додека остатоци од светителските ликови комплетно отсутствуваат. Според сочуваните ликовни елементи можат да се определат два мотиви од орнаментиката во пештерната црква.

Дел од фрескофрагментите содржат мотив со преплет на стилизирани разлистени ластари, кои разгранувајќи се формираат спирални завршетоци. По целата должина на декоративно свиените ластари се претставени ситни листови со симплифициран облик. Истиот вегетативен мотив е насликан и со црвена и со светлозелена боја врз бела заднина расчленета со жолти линии. Флоралните елементи се изведени со значителна слобода на потегот, а извесна минуциозност е применета во сликањето на претставените цветни пупки (IVh.1.1-2). Во рамките на истата орнаментална композиција биле вклучени и неколку паралелни брановидни линии изведени со сина, црвена и зелена боја (IVh.1.3). Според овие елементи може да биде реконструиран целиот мотив, кој го претставувал сликаното цокле на црквата. Декоративното цокле било изведено во вид на завеса, украсена со вез од флорален преплет. Претставената ткаенина е прикачена на корниз со метални алки (IVh.1.4), порабена со полихромна лента од горната страна и паѓа во правилни набори претставени со жолти линии. Флоралните мотиви со црвена и зелена боја биле наизменично поставени, придонесувајќи во декоративноста на мотивот.

---

<sup>1033</sup> Сп. Vasileski, "Analysis," 48-51.

Сликаната завеса се јавува уште во ранохристијанските базилики како орнаментален мотив поставен во најниската зона на сликаната декорација,<sup>1034</sup> а продолжува да се користи и во сликарството на средновековните црковни објекти.<sup>1035</sup> Најголема фреквенција во претставувањето на овој мотив бележиме во црковните споменици од поствизантискиот период, кога преку апликација на дополнителни елементи, мотивот добива понагласен декоративен карактер.<sup>1036</sup> Воедно, додека флоралните елементи во пораните примероци се одликуваат со нагласена стилизација на формите и графичистичкиот пристап во изведбата, во подоцнежните примери има обиди за „рудиментарен реализам“ и нагласена декоративност, што претставува непосредно влијание од исламската уметност (IVh.1.5).<sup>1037</sup>

Сочуваните фрагменти од вториот мотив од орнаментиката на пештерната црква претставуваат полиња со правилна геометриска форма, обоени со зелена боја во две различни тонски валери и поставени врз темносива заднина. Мотивот е дополнет со декоративни елементи во вид на стилизирани растителни гранки изведени со жолта боја, и бил врамен со широка лента со црвена боја (IVh.2.1). Основен елемент на овој орнаментален мотив претставувала прекршена лента, чија пластичност е постигната со наизменично аранжирање на сегменти со потемни и посветли тонски вредности (IVh.2.2). Прекршената лента е надополнета со стилизирани флорални гранки кои се поставени под прав агол, формирајќи ромбоидни форми (IVh.2.3). Мотивот на прекршена „цик-цак“ лента, чија пластичност е постигната со бојење на наизменичните сегменти со различни бои или тонски градации на истата боја, се јавува често како декорација на црковните споменици. Преку комбинација на две или повеќе ленти, дополнети со декоративни линии кои се меѓусебно аранжирани, но воедно ја следат и логиката на основните елементи, добиена е широка палета на орнаментални мотиви со исти типолошки карактеристики. Мотивот станува популарен во периодот од 16 и

---

<sup>1034</sup> Драпирана завеса била претставена во најниската зона на фрескоживописот во Епископската базилика во Стоби, кој датира од VI век види: Балдуин Сариа, “Нови наласци у епископској цркви у Стобима,” *Гласник скопског научног друштва* 12 (1933): 16-17.

<sup>1035</sup> Илустрации на неколку примероци од овој мотив претставен во ѕидното сликарство на спомениците кои датираат од 13 до 17 век кај: Светислав Страла, *Орнаменти на средновековном ѕидном сликарству у Србији, Црној Гори и Македонији*, (Београд: Графомаркет, 2006), сл.71, сл. 122, сл. 140, сл. 273, сл. 274.

<sup>1036</sup> Преглед и анализа на претставите на драпирана завеса како орнаментален мотив во фрескоживописот на црковните споменици на територијата на Преспанско-Пелагониската епархија кај: Атанас Атанасоски, *Историско-уметничките аспекти на орнаменталните мотиви во ѕидното сликарство на спомениците во Пелагониската епархија од XII до XVII век*, Докторска дисертација (Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Институт за национална историја, 2010), 170-173, Т. X-XVI.

<sup>1037</sup> За исламските влијанија врз орнаменталните мотиви во фрескоживописот на поствизантиските споменици на територијата на Р Македонија, види Серафимова и Спахиу, “Нова власт,” 174-176.

особено во 17 век, за што говорат бројните примери лоцирани во широки географски рамки.<sup>1038</sup> Како најблиска типолошка и географска аналогија на зрзевскиот пример би ја истакнале претставата од наосот на црквата Св. Никола во Топличкиот манастир.<sup>1039</sup>

Меѓу пронајдените фрагменти од фрескоживописот на пештерната црква само неколку се припаѓале на фигурални претстави, што оневозможува изнесување на заклучоци за стилските и програмските карактеристики на ова сликарство. Сочуваните фрагменти припаѓаат на облеката и нимбот од светителска фигура, која веројатно припаѓала на галеријата со стоечки светители во првата зона. Облеката не светителот е во кафеава боја, а пластичноста на драпираната ткаенина која паѓа во правилни набори, е постигната преку тонско нијансирање (IVh.3). Отсуството на конкретни сликовни елементи го оневозможува идентификувањето на претставениот светител. Покрај отсуството на елементи од фигуралните претстави, комплетно биле девастирани и фресконатписите кои се однесувале на светителските фигури.

Единствен пишан материјал кој е сочуван врз пронајдените фрагменти се секундарно врежаните натписи врз сликаниот слој. Делови од записи т.н. „графити“ врежани со остар предмет врз сликаниот слој на фрескоживописот, се сочувани врз четири од пронајдените фрагменти. Три од записите се невешто испишани со кирилични букви со неправилна форма, а нивната содржина може да биде само делумно расчитана. Еден од записите, врежан врз сината заднина од фрескосликарството, бил со молитвена содржина: %p&rimi %molenie na&|iomN(Vg.4.1). Дел од натписите содржат лични имиња и титули на потпишаните. На еден од фрагментите врежано е името ΙΑΚΩ[B], со грчко писмо (Vh.4.2), додека на друг може да се прочита: pop mis%ailq&, што наведува на претпоставката дека потпишаната личност имала свештеничка титула (Vh.4.3). Последниот запис е фрагментарно сочуван, а од неговата содржина единствено можат да се прочитаат буквите imnq re%...& (Vh.4.4). Праксата на врежување на натписи и цртежи врз фрескоживописот во црковните споменици во форма на графити е честа.<sup>1040</sup> Бројните записи врз живописот на Зрзевскиот католикон, кои нудат податоци не само за манастирскиот живот туку и за историјата на целиот

<sup>1038</sup> Бројни примери на орнаментика од овој тип се јавуваат во спомениците од XVII век на пошироката територија на Балканот кај: Страла, *Орнаменти*, сл. 252, сл. 260, сл. 267.; Аника Сковран, “Црква св. Николе у Подврху код Бијелог Поља,” *Старинар* 9-10 (1959): сл.11.

<sup>1039</sup> За орнаментиката во фрескодекорацијата на Топличкиот манастир, сп. Атанасоски, *Историско-уметничките*, 185, Т. XXVIII, сл. 75.

<sup>1040</sup> Дел од бројните графити врежани врз фрескоживописот на средновековните споменици ги забележал Николай Димитров Овчаров, *Проучвания върху средновековието и по-новата историја на Вардарска Македонија* (София: Универзитетско издателство „Св. Климент Охридски”, 1994), достапно на <http://www.promacedonia.org/no/index.htm>, посетено на 22.04.2017.

регион, говорат дека запишувањето на значајни настани на овој начин било честа практика во Зрзевскиот манастир.<sup>1041</sup> Записите врз живописот на пештерната црква говорат дека ниту овој сакрален објект не бил исклучок од ваквата пракса.

Врз основа на компартивната анализа со истородните орнаментални мотиви, како и врз основа на хемискиот состав на пигментите, настанувањето на ѕидното сликарство од пештерната црква може хронолошки да се помести во периодот од крајот на 16 и првата половина на 17 век.<sup>1042</sup> Имајќи ја предвид сликарска активност за декорирање на тремот на манастирскиот католикон, која се случила во два наврати во 1624/5 и 1635/6, се чини сосема веројатна претпоставката дека пештерната црква била живописана во третата четвртина на 17 век.<sup>1043</sup>

### 3.1. Параклис

При екстрадирањето на археолошките слоеви во непосредната околина на параклисот, од надворешната страна на јужниот влез пронајдени се 336 фрагменти од фрескоживопис. Местоположбата на нивното пронаоѓање како и елементите кои ги содржат упатуваат дека припаѓале на претставата на патронот, која позиционирана во засведената ниша над јужниот влез (црт.23).

Според анализата на остатоците од светителскиот лик, патронот на параклисот бил прикажан допојасно, фронтално свртен, а имал високо чело, и побелена коса и брада (IVh.6.1). Облеката со маслинеста боја која ја носел укажува дека светителот припаѓал на редот на светите монаси или апостолите. Од неговата десна страна била прикажана биста на Христос, од чијашто претстава се сочувале делови од лицето, нимбот со впишан крст и химатионот со окер боја (IVh.6.2). Патронскиот портрет бил поставен на позадина чиј горен дел бил обоен со сина, а долниот со темнозелена боја, а од десната страна на светителот бил испишан ктиторски натпис (IVh.6.3). Надворешната страна на нишата била врамена со декоративна лента составена од полупалмети, наизменично изведени со црна, црвена и жолта боја и разделени со срцевиден орнамент (IVh.6.5), а на просторот формиран со вдлабнувањето во ѕидната маса била

---

<sup>1041</sup> За записите од тремот на манастирскиот католикони, види Расолкоска-Николовска, "Манастирот Зрзе," 448, 449, 452-457, 459.

<sup>1042</sup> Vasileski, "Analysis," 51.; Василески, "Обид за реконструкција," 171.

<sup>1043</sup> За сликарската активност во 17 век во Зрзевскиот манастир, види поглавје V.1.1.3.

изведена декорација во вид две зелени линии, кои наизменично се спојуваат во јазли (IVh.6.4).

Отсуството на делови од сигнатура и неможноста за иконографска анализа на фацијалните карактеристики на ликот, ја оневозможуваат прецизната идентификација на патронот. Сепак, врз основа на сочуваните фрагментите од ктиторскиот натпис може да се извлечат значајни податоци за авторот, ктиторот и хронологијата на фрескоиконата. Натписот е испишан со кафеава боја, на црковнословенски јазик со кирилско писмо. Покрај слабата сочуваност, карактеристичната формула која е искористена при неговото составување го овозможува неговото расчитување: %molenie r&(ab)a %ko&nst%antina sina& g}r%gi:e&va (a v)n%uka& [(ag)%manova& (црт.24). Ктиторскиот натпис, кој има форма на молитва, го соопштува името на Константин Ѓургичев, внук Шагманов, кој, несомнено, го финансирал осликувањето на патронската ниша на параклисот. Формулата искористена за означувањето на ктиторството на Константин е идентична со натписот од Деисисниот чин од иконостасот на манастирскиот католикон, определен како дело на јеромонахот Макариј Зограф.<sup>1044</sup> Покрај еднаквоста на содржината на натписот и идентичните морфолошки карактеристики на буквите, во прилог на атрибуирањето на патронската претстава како дело на Макариј се и стилските особености на деловите од светителскиот лик. Ликовните паралели помеѓу претставата на патронот на параклисот и апостолските портрети под Чинот се јасно воочливи во третманот на косите на светителите и графичкото третирање на драпериите. Дополнителен аргумент кој го поврзува фасадното сликарство од параклисот со делото на Макариј е и декоративната лента од полупалмети. Имено, речиси идентично решение било применето за врамување на претставата на Богородица од патронската ниша на варошката црква Св. Богородица Пречиста во Прилеп, којашто, исто така, му е припишана на јеромонахот Макариј.<sup>1045</sup>

Врз основа на пишаните податоци и ликовната активност во првите децении од 15 век во Зрзевскиот манастир, со голема сигурност настанувањето на декорацијата од патронската ниша на параклисот може хронолошки да се определи во периодот околу 1421/2 година, кога од страна на новите ктитори биле преземени поголеми активности

<sup>1044</sup> Види поглавје V.1.2.v. со постара литература.

<sup>1045</sup> Реконструкција на уништената претстава од прилепската црква кај: Суботић, *Охридска сликарска* 49-50, црт. 26.

за обнова и украсување на манастирот.<sup>1046</sup> Живописувањето на патронската ниша во рамките на обновата на манастирот укажува дека објектите во бигорната карпа во овој период биле интегрален дел на манастирот и не биле исклучени од уметничките збиднувања, кои првенствено биле насочени кон декорирањето на манастирската црква Св. Преображение.

---

<sup>1046</sup> За преземањето на управата и обновата на манастирот од страна на новите ктитори, види поглавје IV.2.

## VI. Стилско-ликовни особености и сликарски работилници

Стилскиот диверзитет на сликарските целини од сакралните објекти во Зрзевскиот културен комплекс се должи на хронолошката дискрепанца во нивното создавање и различните ликовни сфаќања на авторите. Сепак, континуитетот на ликовната активност овозможува да се направи пресек во стратиграфијата на уметничките текови во Северна Пелагонија од втората половина на 14 до средината на 19 век. Додека ктиторските натписи редовно ја содржат годината на настанувањето на сликарските дела, имињата на авторите на фрескоживописот и иконите не се наведени/сочувани, со исклучок на потписот на јеромонахот Макариј Зограф на иконата Богородица Пелагонитиса. Во недостаток на пишани податоци, анализата на стилско-ликовните особености е единствениот начин за утврдување на идентитетот на авторите. Постарите истражувачи врз основа на стилските карактеристики и/или парцијално сочуваните натписи се обиделе зрзевското сликарство да го поврзат со конкретни сликарски имиња. Сепак, поголемиот дел од сликаните целини не добиле целовита и продлабочена анализа на сликарскиот јазик, што претставува примарен предуслов за разрешување на одредени прашања околу нивното авторство и хронологија.

### 1. Работилницата од 14 век

Ликовните особености на најстарото сликарство од зрзевскиот католикон се нашле во фокусот на науката примарно во рамките на студиите за животниот и творечкиот пат на истакнатите сликари митрополитот Јован Зограф и неговиот брат јеромонахот Макариј.<sup>1047</sup> Првите истражувачи на зрзевскиот живопис го истакнале „експресивниот карактер“ на сликарството во западниот дел од наосот, притоа имајќи ги предвид светителските портрети од првата зона. Ваквата квалификација е прифатена и во подоцнежните студии, со тоа што дел од помладите истражувачи ги истакнуваат разликите во ликовниот израз помеѓу сликарството од повисоките зони и од

---

<sup>1047</sup> Првите студии кои се осврнуваат на стилските карактеристики на сликарството од 14 век ги направиле: Светозар Радојчиќ, *Старо српско сликарство* (Београд: Нолит, 1966), 166.; Војислав Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије* (Београд: Научно дело, 1961), 97-98.; Војислав Ј. Ђурић, “Радионица митрополита Јована,” *Зограф* 3 (1969): 24.; Петар Миљковиќ-Пепек, “О сликарима митрополиту Јовану и јеромонаху Макарију,” in *Моравска школа и њено доба (Научни скуп у Ресави 1968)*, edited by В. Ј. Ђурић (Београд: Филозофски факултет – Катедра за историју уметности, 1972), 240-242.

најнискиот регистар.<sup>1048</sup> И покрај стилските динстинкции во науката се востановило мислењето дека ова сликарство е дело на еден автор, што во најголема мера е поткрепено со фрагментарно сочуваниот натпис на црковногрчки јазик испишан врз цоклето на северниот ѕид, а кој бил протолкуван како сликарски потпис.<sup>1049</sup> Поради слабата сочуваност на натписот биле понудени различни реконструкции на содржината, но и на името на претпоставениот сликар.<sup>1050</sup> Според В. Ј. Ѓуриќ неговото име гласело Димитриј, а го поврзува со авторот на уништеното ѕидно сликарство од црквата во Дреново кај Кавадарци.<sup>1051</sup> З. Расолкоска-Николовска во сочуваната буква Δ (делта) го препознала името Драгослав, за кој смета дека треба да се идентификува со една од личностите споменати во фресконатписот од пештерната црква во бигорната карпа.<sup>1052</sup> Хипотетичкиот карактер на искажаните мислења не дозволува да бидат искористени како солиден аргумент во определувањето на бројот на сликарите ангажирани за изведбата на сликаниот ансамбл во некогашната припрата, ниту пак во определувањето на нивниот идентитет и потекло. Впрочем, врз основа на првата буква тешко би можело да се претпостави името на авторот. Анализите на фресконатписот и фрагментите од сликарството на пештерната црква укажуваат дека тие настанале во првата половина на 17 век, што ја исклучува можноста дека истата личност со името Драгослав била потпишана во двата сакрални објекти.<sup>1053</sup>

Едноставното архитектонско решение на зрзевскиот католикон претставувало значително олеснување во просторното планирање на распоредот на композициите, кои се подредени во хоризонтални зони по должината на ѕидните платна и се разделени со црвени бордури и/или ленти од стилизирани флорални орнаменти. Сцените имаат релативно мали димензии, со исклучок на претставите на Старозаветна

---

<sup>1048</sup> Поопсежни студии на ликовниот јазик на фрескоживописот во некогашната припрата кај: Зорица Ивковиќ, “Живопис из XIV века у манастиру Зрзе,” *Зограф* 11 (1980): 80-81.; Загорка Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе со црквите Св. Преображение и Св. Никола,” in *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, edited by В. Мошин (Скопје: Институт за истражување на старословенската култура – Прилеп), 414-415.; Иван М. Ђорђевиќ, *Ѕидно сликарство српске властеле у доба Немањића* (Београд: Филозофски факултет & Просвета, 1994), 62-63.

<sup>1049</sup> Натписот бил откриен при конзерваторските зафати над живописот во црквата, види Димитар Ќорнаков, “Манастирот Зрзе,” *Културно наследство* 4 (1971):15-19.

<sup>1050</sup> Со оштетувањата на сликаниот слој најголемиот дел од натписот бил неповратно уништен, поради што постарите истражувачи понудиле различни реконструкции на неговата содржина. За различните читања на натписот, види поглавје IV.2., со постара литература.

<sup>1051</sup> Ѓуриќ, “Радионица,” 22-23, заб. 21.; Војислав Ј. Ѓуриќ, *Византиске фреске у Југославији* (Београд: Југославија, 1974), 85.

<sup>1052</sup> Расолкоска-Николовска, „Манастирот Зрзе,” 410-413.

<sup>1053</sup> За стилско-ликовните и хемиските анализи со кои се датирани фрагментите од живописот на пештерната црква како и фресконатписот испишан крај нишата на протесисот, види Aleksandar Vasileski, “Analyzes of the Fragments from the Fresco Painting of the Cave Church in the Cultural Complex Zrze and their Dating,” *Balkanoslavica* 46 (2016): 39-55.



Тројца и Причестувањето на апостолите кои ја заземаат целата ширина на западниот ѕид (IVa.3; IVa.4). Композициската структура во најголема мера се темели врз традиционалните решенија, при што симетријата се наметнала како примарен принцип во нивното вообличување. Визуелната рамнотежа е обезбедена преку распоредот на учесниците кои најчесто се поделени во две групи.

Протагонистите во приказите на библиските случувања се одликуваат со динамични гестови и складни пропорции. Додека ликовите на Христос и апостолите се вообличени според востановените иконографски стандарди во византиската уметност, епизодните учесници имаат нагласено индивидуални физиономии. Секој од гардистите на Пилат во претставите на Судањето на Христос (IVa.8) и Јосиф од Ариматеја го бара Христовото тело (IVa.10) се одликува со различни фацијални карактеристики. За разлика од протагонистите во сцените од Страсниот циклус, прикажувањето на светителите од фризот со допојасја врамени во медалјони се заснова на типизација на ликовите. Динстинкцијата на нивниот идентитет е реализирана преку изгледот и бојата на нивната коса и брада, што всушност е и единствената препорака која ја даваат сликарските прирачници за прикажувањето на мачениците, сврстувајќи ги во три основни типови според нивната животна доба: старец, средовечен и младич.<sup>1054</sup> Анатомијата на прикажаните фигури е нагласена преку третманот на облеките кои ги следат контурите на човековото тело. Волуменот на формите е постигнат преку тонско градирање на површините, при што испакнатите делови се оформени во вид на полиња обоени во посветли валери од основната боја. Ваквата постапка со голема умешност е применета кај облеките со посветла боја, додека во неможност да се справи со интензитетот на сините и црвените тонови зрзевскиот сликар прибегнал кон графичка обработка, што подразбира секундарно нанесување на бели, тенки линии кои го означуваат прекршувањето на ткаенината. Значително поголема минуциозност е применета во прикажувањето на војничката опрема и оружјето. За претставата на карактеристичните шлемови и штитови кои ги носат војниците во претставата на Ругањето на Христос (IVa.6), се чини дека инспирацијата била пронајдена во реалната војничка опрема од седмата деценија на 14 век.

Архитектонските кулиси кои ја затвораат заднината на сцените се предадени во вид на едноставни, кубични форми, без тенденција за внесување на реализам во

---

<sup>1054</sup> Во сликарскиот прирачник на Дионисиј од Фурна единствените препораки со кои се определува идентитетот на мачениците е нивната возраст, како и должината и обликот на нивната коса и брада, види Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, ed. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς (Πετρούπολι: Τυπογραφείον Β. Kirchbaum, 1909), 195-197.

илустрирањето на градбите. Прикажувањето на фасадите е ослободено од деталзирање, при што површините се расчленети со едноставни, широки линии од бела боја нанесена во тенок слој, преку кои е сугерирана архитектонската структура. Единствениот обид за внесување на покарактеристичен архитектонски елемент го бележиме во рамките на претставата на Око недремано/Анапесон, каде во заднината е насликана кула на која се прикажани два човечки ликови во профил (IVa.9). Меѓу градбите во заднината зрзевскиот сликар поставил велум со црвена боја, со кој го затвора просторот меѓу посебните сегменти од кулисите. Симплифицираниот пристап во прикажување на архитектурата е применет и во вообличувањето на мобилијарот прикажан во рамките на композициите. Масата позади која седат еврејските првосвештеници целосно е покриена со црвена прекривка (Va.5), а столовите се прикажани едноставно, без наклон и со целосно отсуство на декоративни елементи.

Сликарската постапка на авторот на живописот во повисоките зони може да се определи примарно како колористичка. Линијата како основно изразно средство најчесто е употребена при вообличувањето на косите и брадите на светителите или за извлекување на деталите на нивните ликови, како и во прикажувањето на драпериите. Понагласен графичизам е применет во прикажувањето на маченичките бисти, кај кои при изведбата на контурите и наборите на облеката е применета подебела линија со темнокафеава боја. Палетата на сликарот на повисоките зони ја сочинуваат пастелни бои со светли валери, а нивната неутралност е разбиена со фреквентната примена на црвената боја, што внесува дополнителна топла нота во сцените. Инкарнатот на прикажаните светители е кафеав, а во осветлените делови преминува во окер. Најчестиот избор за бојата на облеката се светлите нијанси на сива, сина и зелена боја, кои преку тонско нијансирање му овозможиле на зрзевскиот сликар успешно да ги прикаже наборите на ткаенината и контурите на телата.

Галеријата од светителски фигури во најнискиот регистер се состои од вешто изведените фигури на најистакнатите архијереи, монаси и анахорети, прикажани во цел раст. Најголемиот дел од фигурите стојат фронтално (IVa.20; IVa.21; IVa.24; IVa.25; IVa.26), додека светителските парови на западниот ѕид, кои се прикажани во меѓусебна интеракција, се во профил или тричетвртински став (IVa.22; IVa.23). Тие имаат складни пропорции, при што главата се состои седум пати во висината на телото.<sup>1055</sup>

---

<sup>1055</sup> За пропорциите на светителските фигури во доцновизантиската уметност, види Гордана Бабић, *Краљева црква у Студеници* (Београд: Просвета & Републички завод за заштиту споменика културе, 1987), заб. 63.

Нивните ликови изразуваат силно нагласена психологизација, која е истакната преку стилизацијата и нагласувањето на поединечните елементи од физиономијата. Отстапувањето од стандардите за прикажување на човечкиот лик, востановени во византиската уметност, се чини дека е резултат на желбата да се истакне конкретна карактерна особина на прикажаните личности. Во неприродната ширина на главата и напрегнатоста на високото чело можеме да ја препознаеме мудроста и мисловноста на преподобните старци, а набрчканите лица и истакнатите јаболчници говорат за годините минати во аскеза и телесен пост. Упорноста и истрајноста која е потребна за монашкиот подвиг е изразена преку нивниот прониклив поглед. Секој од прикажаните светители се одликува со нагласена индивидуалност постигната со различниот облик на очите, носевите и формата на челата и главите. Морфолошките елементи се изведени со тенка, кафеава линија, додека брчките на образите и челата се назначени со тенка, бела линија која го следи закривувањето на челото и јаболчниците. Нивните лица се врамени во густы бради и коси формирани од густы, бели прамени, извиени во правилни кадрици, формирајќи правилна, речиси орнаментални форми. Судејќи според претставата на телото на св. Онуфриј (Va.21), прикажан со широки рамена и силни бедра, авторот на светителите од првата зона се истакнува како солиден познавач на анатомијата на човечкото тело.

За разлика од сликарството во повисоките зони, при вообличувањето на портретите на светителите во најнискиот регистер линијата има позначајна улога. Покрај тонското градирање на инкарнатот, за постигнување на пластичноста на лицата е применет и минуциозно нанесениот цртеж. Воедно, евидентен е графичкиот пристап при изведбата на драпериите на облеките и брадите и косите на светителите. Колоритот на сликарството од првата зона е ограничен на окер, кафеава, портокалова, виолетова и темносина боја. Инкарнатот на ликовите е кафеав, преминувајќи кон окерасти тонови на осветлените сегменти, а единствен исклучок се св. Пимен и св. Теодосиј, чиј инкарнат добил зелена нијанса. Иако колоритот на сликарството од првата зона не се одликува со „живи“ бои, се чини дека впечатокот на „сериозност и самрачност“, често истакнуван од постарите истражувачи, се должи на позадината која е обоена во нечисти нијанси на маслинеста и темносина, речиси црна, боја.<sup>1056</sup>

Со оглед на големите стилски разлики помеѓу сликарството од најнискиот регистер и живописот во повисоките зони, евидентно е дека за живописувањето на

---

<sup>1056</sup> Ваквата квалификација на зрзевското сликарство ја нагласуваат: Ђурић, *Византиске фреске*, 85.; Ивковић, „Живопис,” 81.

западната припрата од зрзевскиот католикон биле ангажирани двајца мајстори. Впрочем, врз основа на разликите во сликарски јазик говорат за нивната припадност во различните уметнички текови во византиската уметност од средината на 14 век.<sup>1057</sup>

Највпечатлива карактеристика на авторот на сликарството од првата зона е неговиот третман на човечката физиономија како изразно средство за духовните квалитети на прикажаните ликови. Отстапувајќи од традиционалните начела за вообличувањето на човечкиот лик во византиската уметност, преку невообичаено широките глави, впечатливите набрчкани лица со нагласени чела и јаболчници, тој гради експресивни ликови со нагласена психологизација. Според начинот на кој ги прикажува светителските ликови тој може да се сврсти меѓу сликарите кои во извесна мера остануваат врзани за постарите традиции востановени кон крајот на 13 век.<sup>1058</sup> Како репрезенти на ваквите сфаќања можеме да ги издвоиме авторите на монашките портрети на западниот ѕид од катот на нартексот на охридската Св. Софија (1346-1350),<sup>1059</sup> сликарството од северниот параклис на Богородица Перивлепта (1364/5),<sup>1060</sup> и црквата Св. Петар и Павле на преспанскиот остров Голем Град (околу 1360),<sup>1061</sup> сликарството во пониските зони на католиконот на Марков манастир (1376-1381)<sup>1062</sup> како и претставата на патронот на јужниот ѕид од црквата Св. Атанасиј на Музаки во Костур (1383/4) (Va.1).<sup>1063</sup> Како заеднички именител на наведените сликани ансамбли се истакнува цртежот, чии основни карактеристики е расчленувањето на светителските ликови со тенки, бели линии кои ги истакнуваат јаболчниците, правилниот распоред на јасно дефинираните прамени, пренагласувањето на челата, носевите и ситните очи. Покрај наведените споменици во науката како директни паралели на зрзевскиот живопис се истакнати и фреските од Заум, Конче, Липљан и Св. Никола Шишевски, а дел од наведените фрескоансамбли биле атрибуирани на атељето кое работело во

<sup>1057</sup> Различните стилски начела во зрзевскиот живопис ги истакнува: Ѓорђевиќ, *Зидно сликарство*, 63.

<sup>1058</sup> За различните стилски начела кои владееле во византиската уметност во 14 век, види Otto Demus, "Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei," in: *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinischen-Kongress* (München: In Kommission bei Beck, 1958), 1–63.; X, 125–154.

<sup>1059</sup> Ликовната постапка на авторот на монашките фигури од катот на нартексот на охридската Св. Софија била предмет на анализа кај: Цветан Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века* (Београд: Филозофски факултет; Охрид: Завод за заштита на спомениците на културата и Народен музеј Охрид, 1980), 79-80.; Милан Радујко, „Ауторски рукопис и историја уметности: живопис спратних одаја нартекса и трема Свете Софије охридске и зидно сликарство Охрида и суседних области,“ *Зограф* 35 (2011): 160.

<sup>1060</sup> Грозданов, *Охридско зидно*, 137-141.

<sup>1061</sup> Ѓурић, *Византиске фреске*, 73.

<sup>1062</sup> Сличноста на сликарството од зрзевскиот католикон со ликовниот израз на мајсторите кои го извеле живописот во пониските зони во црквата Св. Димитрија, Марков манастир, ја елаборирал: Војислав Ј. Ѓурић, "Марков манастир – Охрид," *ЗЛУМС* 8 (1972): 139-140.

<sup>1063</sup> Στυλιανός Πελεκανίδης, *Καστοριά. Βυζαντινά Τοιχογραφίες*, vol. 1 (Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονίων Σπουδών, 1956), πιν. 145β.

зрзевскиот католикон.<sup>1064</sup> Врз основа на поновите студии за сликарството од овие споменици, со кои е уточнета хронологијата, а воедно е направена и продлабочена анализа на стилските особености, хипотезите за стилската блискост и заедничкото авторство со зрзевскиот фрескоансамбл стануваат нерелевантни.<sup>1065</sup> Како најблиско решение на зрзевските светителски претстави го посочуваме живописот од првата зона на црквата Св. Петар и Павле на островот Голем Град, иако сличностите се однесуваат првенствено на цртежот бидејќи сликарството во преспанската црква се одликува со значително посветла гама. Симилярностите се особено видливи кај претставата на св. Евтимиј Велики, кој во двете цркви е прикажан во тричетвртински став, со речиси идентично прикажана широка глава, високо чело, закривен нос и испакнати јабочници, а неговиот свиток има иста форма и содржи идентичен текст како во Зрзе (Va.2).<sup>1066</sup> Сепак, оштетувањата кои ги претрпел живописот од црквата Св. Петар и Павле, како и различниот колорит не дозволуваат со сигурност да ги припишеме светителските портрети на зрзевскиот сликар.

Сликарската постапка на авторот на живописот од повисоките зони се карактеризира со значително поголема слобода на потегот, посветол колорит и отсуство на деталзирање. Ваквите особености на сликарството оставаат впечаток на брзина и леснотија при изведувањето на композициите, но отсуството на минуциозност и деталност во сликарската постапка придонесува за импресијата на незавршеност и непотполност која ја остава овој дел од живописот. Погоре кажаното првенствено се однесува на третманот на сликаните кулиси и мобилијарот вклучени во сцените, бидејќи фигурите на протагонистите се изведени со значително поголема вештина и

---

<sup>1064</sup> Во рамките на студијата за творештвото на браќата Јован и Макариј, П. Миљковиќ-Пепек го определува фрескоживописот од западниот дел на зрзевскиот католикон како дело на работилницата која го извела живописот во Григоријевиот параклис во Перивлепта, во Липљан и постарото сликарство на католиконот на Шишевскиот манастир, види Миљковиќ-Пепек, “О сликарима,” 241.; Ваквото мислење го прифатиле и дел од помладите истражувачи, сп. Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 214-215.

<sup>1065</sup> Според анализите на С. Габелиќ, стилскиот израз на живописот во Конче го квалификува како засебен, пософистициран стилски тек, за кого како паралела од територијата на Р Македонија првенствено го посочува сликарството од Заум, а наоѓа сличности и со живописот од егзонартексот на Трескавец и Матејче, види Смиљка Габелиќ, *Манастир Конче* (Београд: Филозофски факултет – Институт за историја уметности, 2008), 202-204.; Со откривањето на владетелските портрети на фасадата на црквата Воведение на Богородица во Липљан, нејзиниот живопис е датиран во периодот од 1332-1355 година, што претставува значително хронолошко поместување од првобитната датација околу 1385, и го оневозможува нејзиното вбројување во оваа група, сп. Dragan Vojvodić, “Newly discovered portraits of rulers and the dating of the oldest frescoes in Lipljan,” *Zograf* 36 (2012): 143-155.; Фрагментите од првобитниот живопис на црквата Св. Никола Шишевски, кои исто така се определени како дело на авторите на сликарството од зрзевскиот католикон, се одликуваат со различни ликовни решенија, а нивната датација се заснова на претпоставка.

<sup>1066</sup> Сп. Ѓурић, *Византиске фреске*, сл. 73.

внимание. Како најуспешно сликарско остварување на авторот на живописот од повисоките зони ја издвојуваме илустрацијата на Преображението (Va.3), која се одликува со сигурен цртеж, чисти бои и мека моделација на светителските ликови. Според стилските особености и иконографската схема оваа композиција е блиска на претставата на Преображението од црквата Св. Атанасиј на Музаки во Костур.<sup>1067</sup> Сепак, разликите во пристапот при изведбата на живописот во повисоките зони од ентериерот на црквата и претставата од патронската ниша не дозволуваат да се изведе конечен суд за сликарскиот пристап на нивниот автор.

Додека остварувањето на унисонот на сликарскиот јазик била една од најконзистентните интенции на членовите на сликарските работилници ангажирани за живописувањето на византиските цркви, во зрзевскиот католикон ваквата практика не била испочитувано. Напротив, зрзевските сликари останале верни на своите сфаќања на ликовноста, притоа авторот на монашките портрети од најнискиот регистер се истакнува како посилна творечка личност, успевајќи да оствари впечатливи и уникатни остварувања. Сликаторот на живописот во повисоките зони е поблизок на современите текови во уметноста, но неговата работа се одликува со површност и невоедначеност во постапката. Иако не можеме да посочиме директни паралели на делото на зрзевските мајстори, натписите на грчки јазик, иконографските образци кои ги користат и општите одлики на нивниот ликовен израз говорат дека нивното потекло би требало да се побара во културните и уметничките центри на архиепископијата – Охрид или Костур.

## 2. Работилниците на Јован и Макариј

Сврстувањето на Зрзе меѓу најзнаменитите центри на средновековната уметничка продукција на Балканот, во најголема мера, се должи на сликарската активност на браќата митрополит Јован Зограф и јеромонах Макариј Зограф, автори на престолните икони на Христос Спас и Животодавец и Богородица Пелагонитиса од иконостасот на манастирската црква Св. Преображение. Покрај уметничките вредности на иконите од особено значење за науката се пишаните извори кои донесуваат вредни податоци за потеклото, животниот пат и поврзаноста на браќата со Зрзевскиот

---

<sup>1067</sup> Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 142.

манастир.<sup>1068</sup> Домицилно потекло и ктиторско право над Зрзевскиот манастир, како и сликарските ангажмани на митрополит Јован од страна на прилепската кралска куќа на кралот Марко, го отвориле прашањето за улогата на Зрзе како седиште на неговата еминентна сликарска работилница.<sup>1069</sup> Ваквата хипотеза на прв поглед се чини сосема основана, но сенка на сомнеж фрла малобројноста на сликарски дела во зрзевските сакрални објекти кои може да се атрибуираат на митрополитот Јован. Воедно, различните ликовни сфаќања ги карактеризираат творечките личности на Јован и Макариј и големиот временски распон меѓу нивната сликарска активност, дополнително го проблематизираат сврстувањето во заедничка работилница.<sup>1070</sup>

#### а. Митрополит Јован Зограф

Митрополитот Јован Зограф во науката се истакнува како најзначајно сликарско име и еден од најистакнатите црковни прелати во државата на кралот Марко. Основните контури кои ја исцртуваат биографијата на митрополитот Јован ги осознаваме од фресконатписот над јужниот влез во манастирската црква.<sup>1071</sup> Натписот наведува дека тој и неговиот брат јеромонахот Макариј како внуци на основачот на манастирската црква – монахот Герман, поседувале наследно ктиторско право над Зрзевскиот манастир. Останува нејасно дали своите црковно-административни должности Јован ги обавувал од Зрзе, но неговиот сликарски ангажмани, несомнено, биле тесно поврзани со кралскиот двор во Прилеп. Со оглед на сведоштвата за неговата сликарска активност во Прилеп, престолнината на Државата на Марко, како и во скопската област, во науката се појавиле спротивставени мислења околу епархијата која била под негова управа.<sup>1072</sup> Во прилог на неговото определување како пелагониски

---

<sup>1068</sup> Податоците за потеклото и ктиторските права кои ги полагале двајцата браќа над манастирот Зрзе се содржани во опширниот фресконатпис од јужната фасада на манастирскиот католикон. Транскрипција и анализа на содржината на натписот е направена во: поглавје IV.2.

<sup>1069</sup> Тезата за улогата на Зрзе како седиште на работилницата на митрополит Јован Зограф ја пласирал В. Р. Петковиќ, идентификувајќи го авторот на фреските во црквата Св. Андреја на Треска со митрополитот Јован од Зрзе, види Владимир Р. Петковиќ, “Једна српска сликарска школа XIV века,” *ГСНД* 3 (1928): 51-66, 59-61.; Ваквото мислење го прифатиле најголемиот дел од помладите истражувачи, види Радојчиќ, *Старо српско*, 166.; Ѓурић, *Иконе*, 39-40.; Ѓурић, “Радионица,” 20-21.; Миљковиќ-Пепек, “О сликарима,” 244.; Ѓурић, *Византијске фреске*, 87-88.; Петар Миљковиќ-Пепек, *Непознат трезор на икони* (Скопје: Завод за заштита на спомениците на културата на град Скопје, 2001), 58-59.

<sup>1070</sup> Разликите во сликарскиот пристап и различната хронологија на творештвото на браќата Јован и Макариј ги истакнува П. Миљковиќ-Пепек, иако според неговото мислење Макариј се надоврзува на работата на Јован, види Миљковиќ-Пепек, *Непознат трезор*, 58.

<sup>1071</sup> Транскрипција и коментар на содржината на натписот од јужната фасада е направена во: поглавје IV.2.

<sup>1072</sup> И. Снегаров во истражувањата на историјата на Охридската архиепископија, а врз основа на натписот од протесисот на црквата Св. Андреја, без да нагласи дека се работи за сликарски потпис, го

митрополит е историскиот податок дека во 1393 година скопската епископска катедра ја држел митрополитот Матеј, но не може во целост да се исклучи можноста дека дијецезата на митрополитот Јован ја вклучувала и областа Порече која се протега по течението на Треска, сè до Скопската Котлина.<sup>1073</sup>

Додека пишаните извори донесуваат основни податоци за потеклото на митрополитот Јован, почетоците на неговата сликарска кариера остануваат непознати. Непостоењето на потпишани дела од пораните фази на творештвото оневозможува да се изведат поконкретни заклучоци за неговата ликовна наобразба, ниту пак да се согледа еволутивниот пат на сликарскиот израз на Јован Зограф. Во фрескоживописот од поткуполниот простор на црквата Св. Димитрија во Варош (1380-1385), најстарото сликарско дело кое му се припишува, ги гледаме истите карактеристики кои ги содржат неговите подоцнежни дела.<sup>1074</sup> Оштетувањата на сликарството не овозможува да се согледаат сите ликовни аспекти, но монументалноста на композициите, вештото структурирање и корпулентните светителски фигури со атлетски пропорции говорат за авторството на зрзевскиот сликар, кој веројатно бил ангажиран од некој од припадниците на владетелската куќа на Марко.<sup>1075</sup> Во тесни хронолошки рамки со живописот од прилепската црква се наоѓа и изведбата на сликарството од патронската ниша од јужната фасада на католиконот на Марков манастир, кое според мислењето на П. Миљковиќ-Пепек би требало да се поврзи со работилницата на зрзевскиот митрополит.<sup>1076</sup> Единствено потпишано и точно датирано дело е живописот на црквата Св. Андреја на Треска (1388/9), ктиторија на принцот Андреаш.<sup>1077</sup> Сликаниот ансамбл

---

идентификува митрополит Јован како епископ на скопската епархија, види Иван Снегаровъ, *История на Охридската архиепископија - От основаването до завладяването на Балканския полуостров от турците*, Vol. 1 (София: Гутенбергъ, 1995), 343.; Се чини поверојатна претпоставката дека Јован бил пелагониски митрополит, со оглед на неговата поврзаност со кралската куќа во Прилеп, види Ђурић, „Радионица,” 21.; Цветан Грозданов, „Митрополит Јован и епископ Григориј I – Архиепископи на епархијата на Пелагонија и Прилеп,” *ЗСУММ* 5 (2006): 71-78, 74.

<sup>1073</sup> Името на епископот Матеј е споменато во натписот од крстилницата на црквата Св. Димитрија, Марков манастир, види Љубомир Стојановиќ, *Стари српски записи и натписи*, vol. 3 (Београд: Српска краљевска академија, 1905), 142, нат. 558.; Снегаровъ, *История*, 249.

<sup>1074</sup> Сликаството во куполата и поткуполниот простор на црквата Св. Димитрија било припишано на работилницата на митрополит Јован Зограф од: Миљковиќ-Пепек, „О сликарима,” 243.; Петар Миљковиќ-Пепек, „Новооткриени архитектурни и сликарски споменици во Македонија од 11 до 14 век,” *Културно наследство* 5 (1973): 7-11.; Најкомплетна студија за архитектурата и сликарството на црквата направил: Владислав Ристић, „Црква Светог Димитрија у Прилепу,” *Синтеза* 3-4 (1979): 171-223.

<sup>1075</sup> Според мислењето на некои од постарите истражувачи во рамките на оштетената ктиторска композиција во нартексот бил прикажан и кралот Марко, види Ђорђевиќ, *Зидно сликарство*, 130.

<sup>1076</sup> Миљковиќ-Пепек, *Непознат трезор*, 63-66.

<sup>1077</sup> Најзначајни студии за архитектурата и сликарството на црквата Св. Андреја направиле: Петковиќ, „Једна српска,” 51-61.; Ђурић, *Радионица*, 18-33; Истиот, *Византијске*, 86-87; Jadranka Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska* (Wien: Verlag der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997), passim.



на Св. Андреја во целост го презентира раскошниот талент на митрополитот Јован. Следејќи ги најдобрите традиции на византиското сликарство од крајот на 13 век, со нагласувањето на физичката снага преку мускулатурата и минуциозната изведба на фацијалните карактеристики, насликани со трпеливост карактеристична за иконописот, тој создал едно од најпечатливите сликарски дела во средновековната уметност на Балканот. Ваквиот ликовен пристап го гледаме и кај зрзевската икона на Христос Спас и Животодавец од 1393/4 година, која и покрај отсуството на сликарски потпис може да се определи како последното сочувано дело на митрополитот Јован Зограф.<sup>1078</sup>

Иконата Христос Спас и Животодавец е оквалификувана како едно од ремек-делата на византискиот иконопис.<sup>1079</sup> Сликарска постапка применета за вообличувањето на зрзевската икона се одликува со внимателно нанесен цртеж, изведен со лесна и ненаметлива линија која целосно е во функција на структурирањето на Христовиот лик. Пластичноста е постигната преку тонската моделација на инкарнатот изведен со заситен окер, кој постепено е осветлуван до златни нијанси. Палетата е сведена на повеќе нијанси на окер и кафеава, додека облеката на Христос е изведена со темноцрвена и кобалтно сина боја. Како особено значаен стилски елемент на зрзевската икона во науката се посочува начинот на кој се оформени светлосните акценти, т.н. оживки, околу очите и на челото на Христос. Имено, нанесувањето на тенки, бели линии на Христовиот лик е протолкувано како влијание од исихастичкото богословие врз иконописот, а користењето на ваквиот ликовен елемент првенствено е припишано на цариградските сликарски атељеа.<sup>1080</sup>

Уште најстарите истражувачи на творештвото на митрополит Јован Зограф ги истакнале сличностите меѓу зрзевската претстава на Христос Спас и Животодавец и двете икони од светогорскиот манастир Пантократор, од кои едната датира од 1363

---

<sup>1078</sup> Врз основа на одредени иконографски сличности П. Миљковиќ-Пепек смета дека постои можност престолните икони кои првобитно стоеле на иконостасот од црквата Св. Димитрија – Марков манастир, а кои датираат од првата деценија на 15 век, да се определат како дела на митрополитот Јован, притоа истакнувајќи ги разликите во ликовниот израз, види Миљковиќ-Пепек, *Непознат трезор*, 58-66.

<sup>1079</sup> Обемната литература за иконата Христос Спас и Животодавец е наведена во рамките на иконографската анализа на ова сликарско дело: поглавје IV.1.2.a.

<sup>1080</sup> Сличностите на зрзевската икона Христос со ликовниот израз на цариграфските атељеа од втората половина на 14 век била истакната уште во најраните истражувања на делото на митрополит Јован, види Ѓурић, *Иконе*, 39.; Радојчић, *Старо српско*, 166.; Ѓурић, “Радионица,” 21-22.; Миљковиќ-Пепек, “О сликарима,” 243.; Ѓурић, *Византијске фреске*, 85.; Петар Миљковиќ-Пепек, *Непознат трезор*, 56-57.

(Vb.1), а другата околу 1375 година (Vb.2).<sup>1081</sup> Како најблиска паралела на неговите дела во фрескоживописот поголемиот дел од постарите истражувачи го посочиле сидното сликарство од катедралата Собор на Христос Спасител во областа Цаленджиха (Tsalenjikha) во Грузија (1384-1396), кое е дело на цариградскиот сликар Мануел Евгеник (Vb.3).<sup>1082</sup> Поради цариградската провиниенција, како на светогорските икони така и на авторот на фреските во Цаленджиха, било искажано мислењето дека зрзевскиот митрополит своето сликарско образование го стекнал во Константинопол.<sup>1083</sup> Сепак, со оглед на дисперзијата на иконописните дела и мигрирањето на сликарите од византиската престолнина во пошироки географски рамки под културно влијание на Византија, ваквите стилски движења добиле интернационален карактер.<sup>1084</sup> Имајќи ги предвид историските околности кои владееле во втората половина на 14 век во Византија и на Балканот, сметаме дека поголема е веројатноста Јован Зограф да се оформил како творечка личност во некој од светогорските манастири. Блиските врски на владетелите од семејството Мрњавчевиќ со светогорските манастири биле остварени во времето на владеењето на деспотот Јован Угleshа (1355-1371), кога Атос бил дел од териториите под негова управа.<sup>1085</sup>

Постоењето на сликарска работилница предводена од митрополитот Јован Зограф е посведочена преку два натписи. Во авторскиот потпис од црквата Св. Андреја во Матка крај Скопје, покрај митрополитот Јован е споменат и монахот Григориј кој исто така зел учество во изведбата на живописот.<sup>1086</sup> Името на митрополит Јован го споменува и сликарот Алексеј, автор на фреските во пештерната црква посветена на Богородица во месноста Глобоко крај Преспанското Езеро, кои датираат од крајот на

---

<sup>1081</sup> Двете икони на Христос од светогорскиот манастир Пантократор беа искористени како компаративен материјал и при иконографските анализи на зрзевската престолна икона, види поглавје 4.2.1.а, со литература.

<sup>1082</sup> За сидното сликарство од црквата во Цаленджиха, види Виктор Н. Лазарев, *История византийской живописи* (Москва: Искусство, 1986), 167-168.

<sup>1083</sup> Види забелешка 13.

<sup>1084</sup> За стилските текови на византиската уметност во последните децении од 14 и почетокот на 15 век, види Лазарев, *История*, 166-188.

<sup>1085</sup> По освојувањето на јужномакедонските области со полуостровот Халкидики од страна на Стефан Душан значително се зголемува влијанието на српското, и воопшто на словенското монаштво на Света Гора, од чии редови била избрана светогорската управа, а во периодот од 1348 до 1371 година неколкумина Срби се јавуваат на чело на Светогорскиот совет. За приликите на Света Гора во времето на владеењето на Душан и деспотот Јован Угleshа, види Георгије Острогорски, *Серска област по Душановој смрти* (Београд: Византолошки институт САНУ, 1965), 104-126.

<sup>1086</sup> На содржината на натписот од протесисот на црквата Св. Андреја и на творечката личност на монахот Григориј се осврнала: Петковић, "Једна српска," 59-60, сл. 13.; Ѓурић, Иконе, 37-38.; Ѓурић, "Радионица," 20.; Миљковић-Пепек, "О сликарима," 244.; Ѓурић, *Византијске фреске*, 86-87.

14 и првите години на 15 век, гордо истакнувајќи дека е негов ученик.<sup>1087</sup> Со оглед на големите разлики во ликовниот израз на монахот Алексеј останува неизвесно дали споменатиот митрополит Јован може да се поистовети со зрзевскиот сликар.

#### б. Јеромонах Макариј Зограф

Творештвото на јеромонахот Макариј Зограф претставува најјасен пример на процесот на трансформација на ликовните текови во првата половина на 15 век. Ликовните сфаќања на Макариј се втемелени врз византиска естетика, но во неговите дела се јавува нов сензибилитет кој својот полн израз ќе го добие во поствизантиската уметност. Постарите истражувачи неговото творештво често го поставувале во сенка на неговиот постар брат, митрополитот Јован, но според експресивноста и индивидуализмот на ликовниот израз, јеромонахот Макариј се вбројува во редот на најтелентираните сликари на своето време.<sup>1088</sup> Со оглед на различниот социополитички контекст во кој настанале делата на двајцата браќа се чини неоправдана компарацијата на нивното творештво, но ваквиот пристап е последница на третманот на Макариј како ученик и продолжувач на делото на Јован. Согледувајќи ги стилските и хронолошките разлики меѓу делата на Јован и Макариј сметаме дека не може да се воспостави директна врска на нивните творечки патишта.

Во науката се направени повеќе обиди да се премости временскиот хијатус кој се протега меѓу последното атрибуирано дело на митрополит Јован, иконата на Христос Спас и Животодавец од 1393/4, и најстарото потпишано и датирано дело на Макариј – иконата на Богородица Пелагонитиса од 1421/2 година. Според широко прифатената хипотеза на В. Ј. Ѓуриќ, околу 1400 година браќата се откажале од семејната задужбина во корист на кметот Константин. Наскоро потоа Јован се упокоил, а Макариј заминал на север, во областите под владеење на деспотот Стефан Лазаревиќ (1402-1427).<sup>1089</sup> Ваквите претпоставки се засновани врз толкувањето на содржината на натписот од јужната фасада на зрзевската манастирска црква и на авторскиот потпис на

---

<sup>1087</sup> Авторот на фреските во пештерната црква кај Глобоко во рамките на сликарската работилница на Јован го сврстил: Ѓуриќ, “Радионица,” 20.; Искрпна студија за пештерната црква во Глобоко направила: Saška Bogevska-Caruano, *Les églises rupestres de la région des lacs d’Ohrid et de Prespa, milieu du XIIIe - milieu du XVIe siècle* (Turnhout: Brepolis, 2015), 301-334.

<sup>1088</sup> Ставовите за делото на Макариј искажани од постарите истражувачи се движат од мислењата дека неговото сликарство е „послабо, поскромно и во сенка на неговиот брат“ (Ѓуриќ, *Иконе*, 39) и дека е „проткаено со провинциски црти, дури и со извесни црти на поселанченост“ (Радојчиќ, *Старо српско*, 168), до ставот дека тој „внесол дух во длабоко психологизираната физиономија со драматична напнатост“ (Миљковиќ-Пепек, “О сликарима,” 246).

<sup>1089</sup> Сп. Ѓуриќ, *Иконе*, 37-38.; Ѓуриќ, “Радионица,” 29-33.

мајсторот кој го извел најстариот живопис во католиконот на манастирот Љубостиња (после 1405).<sup>1090</sup> Следејќи ја сликарската активност на зрзевскиот јеромонах во третата деценија на 15 век во прилепскиот регион, било претпоставено дека најдоцна до почетокот на 1421 година тој се вратил во родниот крај.<sup>1091</sup> Врз основа на вака воспоставената хронологија дел од истражувачите сметаат дека некои од делата на Макариј можат да се поместат околу 1400 година, пред неговото заминување за Моравска Србија.<sup>1092</sup> Сепак, поновите истражувања укажуваат дека ваквата реконструкција на животниот и творечкиот пат на јеромонахот Макариј Зограф има низа недоследности.

Примарен проблем во определувањето на биографските податоци на браќата Јован и Макариј претставува хронолошката детерминација на натписот од јужната фасада за што биле искажани различни мислења.<sup>1093</sup> Додека најголемиот дел од постарите истражувачи се едногласни во неговата датација околу 1400 година, врз основа на продлабочената анализа на содржината, лингвистичките и графолошките особености Г. Суботиќ смета дека бил испишан околу 1421 година од раката на јеромонахот Макариј Зограф.<sup>1094</sup> Со оглед на историските околности кои владееле на преминот од 14 и 15 век и идентичните лингвистички и графолошки сличности меѓу фресконатписот, натписите од иконата Богородица Пелагонитиса, Деисисниот чин и од патронската ниша на параклисот во монашката населба, во целост ја прифаќа

---

<sup>1090</sup> Натписот од Љубостиња прв го публикувал: , идентификувајќи го авторот како јеромонах Макариј од Зрзе. Попрецизно толкување на неговата содржина понудил: Ђурић, “Радионица,” 19, заб. 5, потврдувајќи ја порано изнесената идентификација на авторот на живописот во Љубостиња со зрзевскиот сликар.; Хипотезата дека Макариј од Зрзе е автор на фрескоживописот од 1403 година подробно ја елаборирал: Срѓан Ђурић, *Љубостиња. Црква Успења Богородичиног* (Београд: Просвета & Републички завод за заштиту споменика културе, 1985), 108-110.

<sup>1091</sup> Заклучокот за „враќањето“ на Макариј во прилепскиот крај е изведен врз основа на неговата сликарска активност од 1420/1 во Варош крај Прилеп и според датумот на иконата Богородица Пелагонитиса од 1421/2 година, види Миљковиќ-Пепек, “О сликарима,” 245.; Гојко Суботиќ, *Охридска сликарска школа XV века* (Београд & Охрид: Филозофски факултет & Завод за заштита на спомениците и Народен музеј Охрид, 1980), 50-51.

<sup>1092</sup> По корекцијата на првичното погрешно атрибуирање на митрополит Јован, поради што бил датиран околу 1400 година, најголемиот дел од истражувачите го датираат околу 1421/2 година, според датумот на иконата Богородица Пелагонитиса, сп. Ђурић, *Иконе*, 38.; Ђурић, “Радионица,” 32-33.; Суботиќ, *Охридска сликарска*, 43, 47.; Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 420.; Ваквата датација не ја прифаќа П. Миљковиќ-Пепек, кој останува на мислењето дека Чинот настанал пред престојот на Макариј во Моравска Србија, сп. Миљковиќ-Пепек, “О сликарима,” 244-245.; Петар Миљковиќ-Пепек, “За Чинот од манастирот Зрзе – Прилепско,” *Тематски зборник на трудови 1: икони, иконопис, иконостас, иконографија* (Скопје: РЗЗСК, 1996), 142-143.

<sup>1093</sup> За различните мислења околу датацијата на натписот од јужната фасада, види поглавје IV.2.

<sup>1094</sup> Види, Суботиќ, *Охридска сликарска*, 43-46.

датацијата и атрибуцијата на Г. Суботиќ.<sup>1095</sup> Поради тоа Константин Ѓургичев значително подоцна од 1400 година се стекнал со ктиторското право и ја започнал обновата на манастирот, што значи дека не може да се прифати раната датација на Деисисниот чин на кој е испишано неговото име. Исто така, објаснувањето на хронолошката дистанца со неговиот престој во Моравска Србија е проблематизирано со поновите истражувања на стилските особености на живописот и сликарскиот потпис од црквата во Љубостиња, кои укажуваат дека нивниот автор не може да се поистовети со зрзевскиот јеромонах.<sup>1096</sup>

Турбулентните историски случувања и грѓанските војни кои ги одбележале првите децении од 15 век имале значително влијание врз ликовната продукција на Балканот, што претставува објаснување за малиот обем на сликарски потфати на Макариј.<sup>1097</sup> Најстаро дело кое му е атрибуирано е живописот од патронската ниша на црквата Богородица Пречиста во Прилеп (1420/21).<sup>1098</sup> Фрескоиконата на Богородица со Христос денес е целосно уништена, а и во периодот кога била забележана во науката посериозните оштетувања не дозволувале да биде предмет на стилска анализа. Непосредно по изведбата на фасадната декорација на варошката црква, а по нарачка на новите ктитори, Макариј го започнал својот ангажман за украсување на зрзевските сакрални објекти. Последно сликарско дело кое според стилските особености може да се поврзе со неговата сликарска активност е иконата Богородица Одигитрија (пред 1425), која потекнува од некоја од охридските цркви.<sup>1099</sup> Ова последно познато дело на Макариј според третманот на ликовите на Богородица и Христос, а особено со начинот на обработка на облеката, најмногу се доближува до зрзевската икона Богородица Пелагонитиса.

---

<sup>1095</sup> Осврт на историските околности кои владееле во Македонија во првата четвртина на 15 век во: поглавје IV.2.

<sup>1096</sup> Авторството на фреските од Љубостиња на јеромонахот Макариј од Зрзе било проблематизирано уште од постарите истражувачи. Сепак, според анализата на стилските особини на живописот и графолошките особености на натписот која ја направила, Т. Стародубцев аргументирано ја отфрла можноста дека зрзевскиот сликар бил ангажиран од страна на кнегињата Милица, види Татјана Стародубцев, “Сликари задужбина Лазаревића,” *ЗРВИ* 43 (2006): 358-359, сл. 20 – сл. 26, со постара литература.

<sup>1097</sup> За уметничкото творештво на територијата на Охридската архиепископија и причините за намалената ликовна продукција во првата половина на 15 век, види Суботиќ, *Охридска сликарска*, 181-186.

<sup>1098</sup> Уништената фрескоикона на Богородица од патронската ниша над западниот влез во варошката црква е атрибуирана на јеромонахот Макариј во најголема мера според карактеристиките на ктиторскиот натпис кој бил испишан под неа, а во 70-те години, кога се вршени истражувањата на стилско-ликовните особености на ова дело, сè уште бил видлив, сп. Суботиќ, *Охридско зидно*, 48-51.

<sup>1099</sup> Атрибуцијата на иконата Богородица Одигитрија на зрзевскиот сликар ја направил: Миљковиќ-Пепек, “О сликарима,” 246.; Миљковиќ-Пепек, *Непознат трезор*, 70, сл. 20.

Заклучоците ликовниот израз на јеромонахот Макариј Зограф може да се извлечат врз основа на неговите иконописни дела изработени за иконостасот на зрзевскиот католикон – иконата Богородица Пелагонитиса и Деисисниот чин. Постојењето на извесни разлики во стилскиот израз на двете дела е нотирано во науката, а како нивно објаснување е понудено различното авторство или хронолошката дистанца меѓу нивното создавање.<sup>1100</sup> Со продлабочените анализи на стилските особености на двете иконописни со сигурност е посочен Макариј како автор на двете дела, а сметаме дека динстинкциите во сликарскиот пристап кај двете дела се должат на различните димензии и карактерот. Сликарска постапка која е применета за вообличувањето на ликовите во двете дела е речиси идентична. Најголемата разлика се состои во степенот на стилизација на физиономијата, која е особено нагласена во прикажувањето на Богородица и Христос на престолната икона.

Светителските претстави од Деисисниот чин се доближуваат до ликовните начела воспоставени од митрополит Јован Зограф. Огледувањето на делото на Јован е особено видливо во начинот на кој е прикажан Христос. Покрај идентичната облека, влијанијата од иконата Христос Спас и Животодавец се видливи и во обликувањето на физиономијата на Христос кој е претставен со јадро тело и широко лице, чија пластичност е нагласена со светлосни акценти околу очите и на челото. Значително поголема индивидуалност е презентирана во прикажувањето на апостолските ликови, кои имаат крупни, бадемести очи, правилно оформени носеви и мали усни. Моделацијата на лицата е реализирана преку постепено осветлување на инкарнатот, кој е изведен со темен окер, а суптилно нанесеното руменило на образите им дава дополнителна свежина. Светлосните акценти се нанесени со слободен потег крај очите, на челата и на усните. Косите и брадите се обликувани преку нијансирање на основната боја, без нагласеност на линијата, која позначајна улога добила во прикажувањето на наборите на облеката. Користењето на злато во најголема мера е сведено само на ореолите, додека на клавусите на хитоните и на кориците од кодексите се нанесени тенки линии со златна боја. Позадината на сите полуфигури првобитно била обоена со окер, но при подоцнежните интервенции Христос добил зелена заднина, а полињата во кои се поставени Богородица и св. Јован Крстител биле обоени со црвена боја. Исто така и позадината на претстави на апостолите Андреј, Марко и

---

<sup>1100</sup> Сп. Миљковиќ-Пепек, “За Чинот,” 142-143.

Симон, кои биле пресликани во шесттата или седмата деценија на 16 век од сликарот Онуфриј Аргитис, биле обоени во црвено и зелено.<sup>1101</sup>

Значителен исчекор од традиционализмот со кој се одликуваат светителските претстави на Деисисниот чин е направен кај иконата Богородица Пелагонитиса, која исто како и нејзинот пандан, иконата Христос Спас и Животодавец, е антологиско дело на византискиот иконопис. Овалното лице на Богородица е моделирано преку суптилното осветлување на окерниот инкарнат, со дискретно нанесување на руменило на образите. Светлосните акценти се изведени со поширок потег, а минуциозноста на обработката е сведена на прикажувањето на детаљите на облеката: орнаментите во вид на ѕвезди; ресите и натписот со текстот од 44/45 псалм на ракавот и лентата по работ на мафорионот. Силната психологизација на ликот на Богородица е постигната преку предимензионирањето на нејзините очи и погледот насочен директно кон гледачот. Интензитетот на нејзиниот поглед, исполнет со меланхолија и достоинствена тага, дополнително е акцентиран од едноставноста на третманот на останатите делови од лицето. Значителен степен на стилизација на физиономијата е евидентен и кај претставата на младенецот Христос чија глава е издолжена и е застапат в неприроден став. Интимната нежност меѓу мајката и нејзино дете е изразена преку Христовиот образ прислонет на лицето на неговата мајка, со што претставата добила хумана димензија која ретко е застапена во делата на византиската уметност.

### 3. Работилниците од 16 век

#### а. Јован од Грамоста

Сликарска работилница со чија активност се поврзува создавањето на Деисисниот чин во зрзевската мирска црква, во номенклатурата на историјата на уметноста се позиционирала со името на Јован од Грамоста, син на поп Теодор.<sup>1102</sup> Во

<sup>1101</sup> За интервенциите на Онуфриј Аргитис врз Деисисниот чин, види поглавје VI.3.6.

<sup>1102</sup> Најкомплетна студија за творештвото на Јован од Грамоста направила: Мирјана М. Машниќ, “Јован Зограф и неговата уметничка активност – досегашни и најнови сознанија,” *Културно наследство* 22-23 (1996): 69-90, која ги наведува постарите студии поврзани со творештвото на Јован, го евалуирала неговиот придонес при живописувањето на Топличкиот манастир и му атрибуирала голем број на икони од територијата на Р Македонија.; Новите сознанија за неговите дела се презентирани во трудовите: Мирјана М. Машниќ, “Две новоатрибуирани дела на големите сликари од XVI век, Онуфриј од Аргос и Јован од Грамоста,” *ЗСУММ* 3 (2001): 143-151.; Mirjana M. Mašnić, “Sur quelques oeuvres attribuées récemment a Jean Zographe de Gramosta,” *Ниш и Византија* 8 (2010): 355-366.; Ефтимос Н. Цигаридас, “Иконе из Костура сликара Јована из Грамосте,” *Зограф* 41 (2017): 169-188.; Опусот на Јован од

науката е забележана поврзаноста на ова сликарско ателје со охридскиот црковен центар во времето на столувањето на архиепископот Прохор (1525-1550), а потпишаните и/или атрибуираните дела на Јован од Грамоста се распространети во централните делови на охридската диоцеза.<sup>1103</sup> Покрај бројните икони од сакралните објекти во Демирхисарско, Пелагонија, Охрид и Костур,<sup>1104</sup> единствениот целосно сочуван фрескоансамбл кој го носи потписот на Јован е живописот во Топлички манастир,<sup>1105</sup> а му се атрибуираат и делумно сочуваните фрески во црквата во Слоештница,<sup>1106</sup> како и ѕидното сликарство од костурската црква Богородица на Музевики (по 1532).<sup>1107</sup>

Деисисниот чин од црквата Св. Никола во Зрзе, насликан во годината 1534/5, е единственото сочувано сликарско дело од зрзевските сакрални објекти кое може да се поврзи со работата на ова сликарско ателје.<sup>1108</sup> Хронологијата на создавањето на

---

Грамоста е збогатен со уште неколку иконописни дела со претставите на Христос Пантократор, Богородица и св. Јован Крстител од црквата Св. Спиридон во Костур. А. Страти овие икони му ги припишува врз основа на стилските паралели со потпишаните и атрибуираните дела на Јован во трудот: *Αγγελική Στρατή, “Αγνωστες φορητές εικόνες του ζωγράφου Ιωάννη, γιου του Θεοδώρου, από τη Γράμμοστα, στην Καστοριά,” Δελτίον ΧΑΕ 30 (2019): 299-323*, од трудот единствено ни беше достапен апстрактот, додека немавме увид во целосната содржина.

<sup>1103</sup> За ангажманите на Јован за охридскиот архиепископ Прохор, види Цветан Грозданов, *Студии за охридскиот живопис* (Скопје: Републички завод за заштита на спомениците на културата, 1990), 154.

<sup>1104</sup> Потпишаните и атрибуираните икони се публикувани во трудовите на: Машниќ, “Две новоатрибуирани,” 143-151.; Викторија Поповска-Коробар, *Икони од Музејот на Македонија* (Скопје: Музеј на Македонија, 2004), Мајниќ, “Sur quelques,” 355-366.; Цигаридас, “Иконе из Костура,” 169-188.

<sup>1105</sup> Најопсежни студии за фрескоживописот од католиконот на Топлички манастир кај: Никола Митревски, *Споменици на фрескоживописот од XVI и XVII век во Демирхисарско* (Прилеп: Институт за старословенска култура – Прилеп; Скопје, Матица Македонска, 2003), 19-20.; Јехона Спахиу, “Празничните сцени во Топличкиот манастир,” *Патримониум.МК 3* (2010): 331-350.; Јехона Спахиу, “Страдалниот циклус во црквата Свети Никола Топлички,” *Balkanoslavica 37/39* (2010): 46-67.; Јехона Спахиу, “Сликарството во наосот на северниот параклис на Топличкиот манастир,” *Патримониум МК. 5* (2012): 215-240.; Јехона Спахиу, “Сликарската програма во олтарскиот простор на црквата Свети Никола Топлички,” *Културно наследство 35-36* (2011): 47-63.; На илустрацијата на Визијата на Језекиил од северната припрага се осврнал: Сашо Цветковски, “Визија пророка Језекиља (Топлички манастир),” *ЗЛУМС 34-35* (2003): 261-266.;

<sup>1106</sup> Првобитно, живописот од мирската црква во Слоештица, заедно со зрзевскиот Чин, биле атрибуирани на Димитар од Леуново, види Коста Балабанов, “Уметноста во доцниот среден век,” in *Уметничкото богатство на Македонија*, edited by Славко Јанески (Скопје: Македонска книга, 1984), 235.; Отфрлајќи ја идентификацијата на Димитар од Леуново како сликар, М. Машниќ живописот му го припишува на Јован од Грамосата, сп. М. Машниќ-Машниќ, “Јован Зограф,” 75.

<sup>1107</sup> На ѕидната декорација на црквата Богородица на Музевики се осврнала М. Паисиду, која пронаоѓа стилски паралели меѓу остатоците од живописот од 16 век во костурската црква и фрескодекорацијата во нартексот на Св. Андреја на Матка (1559/60), нартексот на Пеќската патријаршија (1561), втората фаза на живописот во Милешева (околу средината на 16 век), католиконот на Студеница (1568) и Грачаница (1570), препознавајќи ги и влијанијата кои ги извршиле делата на Франгос Кателанос и Онуфриј Аргитис на сликарите кои работеле околу средината на 16 век, види Μελίνα Π. Παϊσιδου, “Οι παλαιότερες φάσεις τοιχογράφησης της Παναγίας συνοκίας Μουζεβίκη στην Καστοριά και η εξέλιξη της τοιχικής εικονογραφικής παράδοσης,” *Μακεδονικά 31* (1998): 135-170.; Врз основа на анализите на ликовните особености Ј. Спахиу овој живопис му го припишува на работилницата на Јован од Грамоста, сп. Спахиу, “Страдалниот циклус,” 59-60.; Спахиу, “Празничните сцени,” 349.

<sup>1108</sup> Деисисниот чин од мирската црква најпрво бил атрибуиран на Онуфриј Аргитис, а годината 1534/5 со која е датирана деисисната плоча била земена како хронолошки репер за создавањето на ѕидото



зрзевскиот Чин се совпаѓа со живописувањето на западната припрата на топличкиот католикон и со сликањето на иконата Христос Спас од манастирот Слечче, двете потпишани дела на Јован од Грамоста.<sup>1109</sup> Тесните хронолошки рамки на создавањето на зрзевскиот епистил и слепченските икони, како и одсуството на Деисисниот чин од слепченскиот иконостас, биле повод да се изнесе претпоставката за потеклото на зрзевскиот чин од иконостасот на манастирот Слечче.<sup>1110</sup> Во прилог на ваквата хипотеза е и несочуваноста на престолните икони и оригиналните царски двери од иконостасот на мирската црква, поради што епистилот останува осамено дело на работилницата на Јован во Зрзе. Сепак, димензиите на Чинот во целост одговараат со ширината на ентериерот на зрзевската црква, поради што се добива впечаток дека тој бил изработен за нејзиниот иконостас.

Деисисниот чин од мирската црква ги следи вообичаените решенија за прикажувањето на проширениот Деисис, но прикажувањето на фигурите во цел раст претставува поретко применувано решение. Сликашкиот пристап се одликува со сигурен, внимателно изведен цртеж, а графичката обработка е понагласена во оформувањето на прамените на косите и брадите, како и кај драпериите на облеките кои паѓаат во набори со правилни, геометриски форми (IVg.1; IVg.2). И покрај стандардната статичност на апостолите во рамките на оваа композиција, авторот на зрзевскиот епистил неколкумина ги прикажал во динамичен став, како исчекоруваат со едната нога, додека Лука се свртува кон апостолот кој го следи. Основно средство за прикажување на анатомијата и движењето на фигурите е тонското градирање и

---

сликарство, види Бошко Бабиќ, “Фреско-живопис сликара Онуфрија на зидовима црква прилепског краја,” *ЗЛУМС* 16 (1980): 276-277.; Со натамошните истражувања на ова иконописно дело утврдена е стилската истоветност со дел од живописот и иконописните дела во Топличкиот манастир, за чија изведба била ангажирана работилницата на зографот Јован од Грамоста, види Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 429-430.; Машниќ, “Јован Зограф,” 76-77.

<sup>1109</sup> Ктиторските натписи и авторскиот потпис на Јован од Топличкиот манастир за прв пат биле публикувани кај: Radivoje Ljubinković, “Stvaranje zografa Radula. Jedna etapa našeg zidnog slikarstva i ikonopisa,” *Naše starine* 1 (1953), 126-127.; На овие натписи повторно се навратиле: Коста Балабанов, “Кој е автор на иконата Успение Богородичино од Уметничката галерија во Скопје,” *Весник на Музејско-конзерваторското друштво на НРМ* 3/4 (1955), 71-72.; Коста Балабанов, *Нови податоци за манастирската црква Св. Никола Топлички* (Скопје: 1956), 3-18.; Идентификацијата на Димитар Пепиќ како ктитор кој бил прикажан во ктиторската композиција во северниот параклис ја понудил: Димче Коцо, “Кој е ктитор Димитар од Топличкиот манастир,” *Гласник на ИНИ* 1 (1957): 61-67.; На одредени проблеми околу идентификацијата на личностите кои се споменуваат во натписите се осврнува: Загорка Расолкоска-Николовска, “Топличкиот манастир во светлината на новите истражувања,” in *Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развигот на словенската просвета* (Скопје: МАНУ, 1989), 323-328.; Потписот на Јован од Грамоста го открила и го поврзала со авторот на живописот во топличкиот католикон: Машниќ, “Јован Зограф,” 72-74.

<sup>1110</sup> Ваквата теза делумно е поткрепена и со одсуството на Деисисниот чин од збирката на иконописни дела кои првобитно стоеле на стариот иконостас на слепченскиот католикон, сп. Машниќ, “Јован Зограф,” 74.

нанесувањето на светлосни акценти на облеката, чии набори ги следат контурите на телото. Имајќи ја предвид вештината на сликарската постапка во изведбата на деталјите изненадува нескладноста во пропорционирањето на фигурите, при што главата се состои само 4 ½ пати во целосната висина на телото. Несразмерноста на фигурите, која можеби е резултат на намерно скратување за да се корегира оптичката дисторзија која се јавува кога сликарството се набљудова од пониска перспектива, донесува извесно чувство на наивност во сликарскиот израз и им дава помалку незграпен изглед на светителските претстави. Колоритот се состои од интензивни тонови на сина, црвена, маслинеца, виолетова и окер, а преку наизменичното подредување на црвена и темна маслинеца во заднината на апостолите постигната е рамнотежа меѓу топлите и студените тонови. Користењето на златото е ограничено на нимбовите на светителите и на заднината на Христос.

Со оглед што токму стилско-ликовните особености на епистилот од мирската црква во Зрзе биле примарно средство за неговото атрибуирање на работилницата на Јован од Грамоста, неговите најблиски паралели се наоѓаат меѓу делата кои се припишани на сликарско ателје. Најголеми симиларности во сликарската изведба бележиме кај четирите икони со претстави на Успението на Богородица и Симнувањето на Светиот Дух, по две од Слечче и Топлички манастир (Vc.1), како и иконите од празничниот ред/додекаортонот на слепченскиот иконостас (Vc.2), иконата со претстава на Деисис од Слечче (Vc.3) и Деисиниот Чин од Топлички манастир.<sup>1111</sup> Покрај делата од двата демирхисарски манастири, постарите истражувачи ги нотирале стилските паралели помеѓу зрзевскиот и Деисисниот чин од мирската црква во Бучин.<sup>1112</sup> Заеднички стилски именител на наведените дела е прецизниот цртеж, изведен со тенка и ненаметлива линија, и посветеноста при изведбата на деталјите. Волуменот на телата е постигнат со тонско градирање на основната боја, а инкарнатот на лицата е изведен со окер. Покрај симиларностите во претставувањето на ликот на Христос, Богородица и Јован Крстител, речиси идентично се прикажани и апостолите, а во сите наведени дела видливо е неправилното пропорционирање на фигурите.

<sup>1111</sup> Илустративен материјал за наведените иконописни дела од Топлички манастир приложуваат: Машниќ “Јован Зограф,” сл. 1-2, сл. 15-16.; Поповска-Коробар, *Икони*, кат. 24-32.; Студија за концепцијата и делата кои го сочинувале иконостасот на топличкиот католикон направила: Јехона Спахиу-Јанчевска, “Иконостасот од црквата Свети Никола во Топличкиот манастир (XVI век),” *Патримониум МК* 12 (2019): 197-212.

<sup>1112</sup> Машниќ “Јован Зограф,” 74-75, сл. 15а, сл. 15б, сл. 16а, сл. 16б, сл. 17а, сл. 17б, погрешно означувајќи ги претставите на евангелистот Матеј од Деисисниот чин во Топлички на сл. 15а, како претстава од Зрзе, додека на сл. 15в. фигурата на евангелистот е означена како детаљ од Чинот од Топлички манастир.

Околу авторството на наведените иконописни дела, вклучително и на зрзевскиот Чин, во науката биле изнесени различни мислења, што е производ на различното толкување на карактерот на натписите од иконите со претставата на Успението и Симнувањето на Светиот Дух од олтарската преграда на Топличкиот манастир. Од постарите истражувачи натписите кои го споменуваат името на Димитар од село Левуново се протолкувани како авторски потпис, а врз основа на стилските особености на Димитар му се припишани и останатите икони од топличкиот иконостас, како и празничните икони од манастирот Слепче.<sup>1113</sup> Клучна улога за определувањето на Јован од Грамоста како автор на живописот во Топличкиот манастир имало откривањето на неговиот автограм на престолната икона на Христос Спас од стариот иконостас на Слепченскиот манастир. Воедно, нему му биле припишани делата кои дотогаш биле атрибуирани на Димитар од Левуново, кој пак е посочен како ктитор на иконите од топличката црква.<sup>1114</sup>

Без претензија да навлегуваме во разрешување на карактерот на натписите и улогата на Димитар од Левуново во создавањето на топличките икони, истакнуваме дека делата кои му биле припишани, вклучително и зрзевскиот Чин, во поглед на стилските особености претставуваат посебна целина. Особеностите на ликовниот јазик од иконописните дела ги препознаваме и кај одредени сегменти од живописот на топличкиот католикон, како и кај празничните икони од Слепче и Топлички манастир. Ваквите разлики биле забележани уште во иницијалните истражувања на ѕидното сликарство на топличката црква, а како објаснување за нивното постоење бил истакнат ангажманот на повеќемина сликари.<sup>1115</sup> Според тоа, ни се чини оправдана

---

<sup>1113</sup> Публикувајќи ги натписите од иконите и припратата од Топличкиот манастир, Р. Љубинковиќ ја изнел хипотезата дека во личноста на Димитар од Левуново се обединети авторот и ктиторот на сликарството од Топличкиот манастир, кој е прикажан и на ктиторскиот портрет од северната припратата, сп. Љубинковиќ, “Stvaranje,” 126-127.; Во освртот на делото на „Мајстори старог српског сликарства“ од Светозар Радојчиќ, Љубинковиќ го менува своето категоричко мислење околу определувањето на авторството на Димитар, види Radivoje Ljubinković, “Maјstori starog srpskog slikarstva. Povodom knjige profesora Svetozara Radoјčića,” *Naše starine* 4 (1957): 193-194. Во двата претходно наведени трудови тој нагласува дека според стилските разлики во живописот на топличкиот католикон евидентно е дека биле ангажирани „двајца, можеби и тројца мајстори“.; Ваквата хипотеза била прифатена и од помладите истражувачи, види Балабанов, “Кој е автор,” 71-72.; Балабанов, “Нови податоци,” 11-12.; Динстинкција помеѓу личноста спомената во натписите од иконите со архонтот Димитар кој се споменува како ктитор на живописот направила Расолкоска-Николовска, “Топличкиот манастир,” 311-320.

<sup>1114</sup> Сп. Машниќ, “Јован од Грамоста,” 70-71.; Ваквото мислење го прифатиле и помладите автори кои се осврнале на делото на Јован, види Цигаридас, “Иконе,” 183-186.; Поповска-Коробар, *Икони*, 18-19.; Митревски, *Споменици на фрескоживописот*, 110-111.; Спахиу, “Страдалниот циклус,” 59-60.; Спахиу, “Празничните сцени,” 349.

<sup>1115</sup> Сп. Љубинковиќ, “Stvaranje,” 126-127.; Ц. Грозданов кратко осврнувајќи се на сликарството од Топличкиот манастир авторот на иконите го определува како посебна личност, иако не го идентификува со потпишаната личност, сп. Грозданов, *Студии*, 156.

претпоставката дека автор на Деисниот чин од зрзевската мирска црква е дело на соработник на Јован, кој бил ангажиран во изведбата на живописот во топличката манастирска црква, како и за изведбата на дел од празничните икони за иконостасите на Топличкиот и Слеченскиот манастир.

#### б. Онуфриј Аргитис

Впечатливиот ликовен израз кој го издвојува сликарот Онуфриј Аргитис и неговите соработници/следбеници од современите сликарски работилници активни во западните и средишните делови од Балканот, претставувал доволен аргумент за да биде истакнат како автор на ѕидната декорација во источниот дел од манастирската црква Св. Преображение и во мирската црква Св. Никола во Зрзе.<sup>1116</sup> Покрај определувањето авторството на живописот, бил нотираан и неговиот придонес при „реставрацијата“ на Деисисниот чин на Макариј, каде ги пресликал допојасјата на апостолите Андреј, Марко и Симон, а со отстранувањето на невештиот ретуш од 19 век врз царските двери од мирската црква, откриен е првобитниот сликарски слој, којшто, исто така, е припишан на Онуфриј.<sup>1117</sup> За жал, непостоењето на историски податоци кои точно би ја определиле хронологијата на создавањето на овие сликарски дела, како и отсуството на авторски потпис, кој речиси редовно ги следи фрескоансамблите изведени од Онуфриј Аргитис, не овозможуваат во целост да се согледа местото на зрзевското сликарство во рамките на неговиот творечки опус.

Доминацијата на творечката личност на Онуфриј била примарна причина што најголемиот дел од постарите истражувачи го истакнале како единствен автор на живописот од зрзевските цркви, иако постоењето на стилски разлики во самите фрескоансамбли не останале незабележани. Во освртот на зрзевските фрескоцелини М.

<sup>1116</sup> Фреските од зрзевските цркви, врз основа на стилските симиларности со живописот од црквата Св. Апостоли во Костур, биле припишани на Онуфриј Аргитис, види Бошко Бабиќ, „Кон историјата на манастирот Зрзе,“ *Стремеж* 3 (1966): 61-67, 65-66.; Живописот од 16 век во манастирската и мирската црква во Зрзе биле уште еднаш обработени од истиот автори, поткрепувајќи ја атрибуцијата на Онуфриј Аргитис со стилски паралели од потписаните дела од Албанија, види Бабиќ, „Фреско-живопис,“ 271-281.; Ваквата атрибуција била прифатена од најголемиот дел од проучувачите на творештвото на Онуфриј, од кои ќе ги издвоиме трудовите на: Γιώργος Γκολομπιάς, “Η κτητορική επιγραφή του ναού των Αγίων Αποστόλων Καστοριάς και ο ζωγράφος Ονούφριος,“ *Μακεδονικά* 23 (1983): 331-357, 344, 347.; Miltiadis M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1460 – 1600) et dans les pays sous domination étrangère* (Athènes: Editions C. Spanos, 1989), 200, 213.; Viktori Puzanova, *Mbiartin bizantin dhe post-bizantin shqiptar* (Tiranë: Botimet 55, 2005), 9-40.

<sup>1117</sup> И покрај пресликите од 19 век, З. Расолкоска-Николовска ги посочила Царските двери од мирската црква како дело на Онуфриј Аргитис, сп. Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,“ 429.; Загорка Расолкоска-Николовска, “Творештвото на Онуфриј Аргитис во Македонија,“ *ЗСУММ* 3 (2001): 126-142.; Со отстранувањето на пресликите утврдена е точноста на ваквата хипотеза, сп. Дарко Николовски, “Царските двери од црквата Св. Никола во с. Зрзе – Прилеп,“ *Патримониум.МК* 3-4, 5-6 (2009): 139-150.; Невенка Величковска, “Конзерваторско-реставраторските работи на царските двери од црквата Св. Никола во с. Зрзе, Прилепско,“ *Патримониум.МК* 3-4, 5-6 (2009): 151-154.

М. Гаридис и Г. Голобијас забележуваат дека во изведбата на зрзевскиот живопис биле вклучени повеќемина сликари, соработници на Онуфриј, без притоа да изведат конкретни заклучоци за обемот и особеностите на нивното сликарство.<sup>1118</sup> Подробната стилска анализа на светителските ликови и композициите во зрзевските цркви ги потврдува ваквите забелешки, а покрај Онуфриј, кој како предводник на сликарската работилница го определил карактерот на сликарството, биле ангажирани уште двајца негови соработници. Врз основа на препознатливиот начин на вообличување на светителските ликови и техничката супериорност во изведбата, неговата рака може да се препознае кај изведбата на стоечките фигури од првата зона и светителските допојасја од низата со медалјони во двете цркви (IVb.31-Vb.40; IVf.28-IVf.50). Во манастирската црква тој ги насликал и сцените од Христорошскиот циклус на јужниот и илустрацијата на Христовото симнување во Адот и поствоскресното Јавување на Марија Магдалена на северниот ѕид, како и сцената Визијата на св. Петар Александриски и св. Григориј Богослов на северниот ѕид од олтарот (IVb.13; IVb.25, IVb.26; IVb. 37; IVb.29; IVb.30). Од ѕидната декорација на мирската црква нему му го припишуваме живописот во најниската зона на олтарот (IVf.7-IVf.14), со исклучок на Визијата на св. Петар Александриски на северниот ѕид, Благовештението (IVf.16) и Оплакувањето (IVf.24) од Христорошскиот циклус, како и бистите на Христос Пантократор (IVf.2) и евангелистот Лука (IVf.6) во сводот. Поталентирираниот соработник на Онуфриј, кој поуспешно се прилагодил на ликовниот израз на главниот мајстор, е автор на живописот на источниот ѕид и во олтарската апсида на црквата Св. Преображение (IVb.5-IVb.23), како и на претставата на Оплакувањето (IVb.28). Во мирската црква како негово дело може да се определат дел од сцените на Христорошскиот циклус: Раѓањето, Сретението, Распетието, Христовото симнување во Адот, Јавувањето на Марија Магдалена, Успението, како и Визијата на св. Петар Александриски во првата зона на олтарот, а сметаме дека го извел и живописот во северниот параклис (IVf.15, IVf.17, IVf.18, IVf.23, IVf.26, IVf.27, IVf.51- Vf.58). Уделот на вториот помошник го препознаваме единствено во мирската црква, каде ги насликал бистите на евангелистите Матеј, Марко и Јован од сводот (Vf.3-Vf.5) и четири сцени од Христорошскиот циклус: Крштевање, Преображение, Лазарево воскресение и Влегување во Ерусалим, кои се наоѓаат на јужниот ѕид од мирската црква (IVf.19-IVf.22). И покрај ангажманот на неколкумина сликари во поглед на иконографските

---

<sup>1118</sup> Γκολομπίας, “Η κτητορική,” 247-248.; Garidis, *La Peinture*, 213.

решенија, изборот на сцените, како и на поединечните светителски претстави, ѕидната декорација од двете цркви претставува кохерентна целина. Според тоа, применетите решенија за композициското структурирање и вообличувањето на поединечните елементи на сцените може да бидат третирани интегрално, без разлика на тоа што се дело на различни автори.

Сцените во мирската и манастирската црква се со различен степен на сочуваност, но евидентно е дека се вообличени според идентична композициска и иконографска схема. При нивното структурирање особено внимание било посветено на визуелната рамнотежа во распоредот на елементите. Изборот на протагонистите е базиран врз библиските текстуални предлошки, без тенденција за проширување на приказите со епизоди кои имаат апокрифно или теолошко потекло. Ваквата композициска структура на сцените се заснова врз византиското ликовно наследство, а препознатливи се влијанијата од монументалното сликарство од доцновизантиската уметност. Партиципиентите во библиските случувања прикажани со складни пропорции и одмерени движења, оставаат впечаток на отменост и воздржаност. Емотивната драма која ја содржат сцените кои тематски припаѓаат на Христовите страдања, иако се одразила на прикажувањето на ликовите, немала влијание на нивните гестови и положбата на телото.

Сликаните кулиси кои ја затвораат заднината се состојат од стилизирана архитектура или карпести возвишенија. Градбите се прикажани едноставно, најчесто во вид на ѕид кој се протега по целата ширина на композицијата позади кој се издигнуваат различни градби, а неговата површина е расчленета со влезови, прозори или е декорирана со фризови кои сугерираат различни ѕидарски техники. Мобилијарот вклучен во композициите во основа се состои од внимателно насликани столови и престоли, украсени со инкрустрација од бисери и скапоцени камења и со наслони со тордирани столбчиња. За разлика од сцените, заднината на поединечните светителски фигури во првата зона е решена едноставно, во вид на три хоризонтални полиња обоени со различна боја. Најнискиот сегмент е со темнокафеава боја, над кој се протега поле од окер, а горниот дел е обоен во темносина боја, со што, во извесна мера, е постигната илузија на длабочина на просторот. Во зрзевските цркви недостигаат сликаните мермерни арки, коишто ги врамуваат учесниците во светителската глерија од првата зона од фрескоансамблите во Костур, Шелцан и делумно во Валеш, но кај четирите споменици гледаме идентично решение за заднината на медалјоните со

светителски допојасја, која е оформена во вид концентрични кругови изведени со различни валери на црвена, виолетова, сина, жолта и окер.<sup>1119</sup>

Најзначајните разлики меѓу остварувањата на најдобриот сликар и неговите соработници/помошници, се состојат во начинот на вообличувањето на светителските ликови, како и во морфолошките карактеристики на натписите. Светителите кои ги насликал Онуфриј се одликуваат со правилни црти и нагласен индивидуализам, а се евидентни разликите во оформувањето на физиономијата во согласност со животната доба на прикажаните личности. Младите светители се претставени во согласност со идеалите за убавина, со овални лица, крупни, бадемести очи, веѓи кои се свиваат во правилен лак, тесни носеви и мали усни (Vc.4). Нивните костенливи коси се извиваат во правилни кадрици или паѓаат во уредни, внимателно изведени прамени, а отсејат е постигнат преку комбинацијата на различни тонови. Фината тонска моделација на лицата е постигната со постепено осветлување на инкарнатот изведен со заситен окер, како и нанесување на светлосни акценти околу очите и на челата што придонесува за пластичноста на формите. Спротивно од нивната суптилноста допадливост, возрасните личности изразуваат карактерност и внатрешна сила, која се гледа во брчките на напрегнатите чела и испакнатите јаболчници (IVf.37-IVf.34). Релјефноста на лицата е реализирана преку брчките изведени со тенка, темнокафеава линија и нагласена со бели акценти изведени со слободен потег. За разлика од фронталноста и статичноста на фигурите од најнискиот регистер, допојасните светителски портрети најчесто се застанати во тричетвртински став со подинамични пози. Иако во најголема мера оформувањето на ликовите се заснова на византиските ликовни начела, воочливи се и влијанијата кои доцноготичката и ренесансната уметност ја имале врз стилскиот израз на Онуфриј.<sup>1120</sup> Реализмот во прикажувањето на ликовите и силниот емотивен набој е особено изразен во претставата Христовото оплакување во мирската црква (Vc.5), тема со особена популарност во уметноста на Западот. Имајќи го предвид реалистичниот ликовен пристап во прикажувањето на светителските физиономии во оваа композиција, евидентно е дека Онуфриј, како и поголемиот дел од неговите

---

<sup>1119</sup> Сп. Αγγελική Στρατή, *Ο ναός των Αγίων Αποστόλων ενορίας Ελεούσιας Καστοριάς* (Καστοριά: Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού – Εφορεία Αρχαιοτήτων Καστοριάς, 2015), еικ. 23, еικ. 24, еικ. 35, еικ. 46-47.; Dorka Dhano, *Le Peintures Murales des Moyen Age en Albanie* (Tirana: Nëntori, 1974), 37.

<sup>1120</sup> Влијанијата од западноевропската уметност врз ликовниот израз на Онуфриј се подвлечени во анализата на неговиот ликовен израз, кај: Garidis, *La Peinture*, 199-213.

современици образувани на Запад, бил способен да твори и во византиски и во „западен“ манир, на тој начин задоволувајќи ги барањата на различните нарачателци.<sup>1121</sup>

Ликовниот пристап на првиот соработник на Онуфриј е прилагоден на работата на главниот мајстор, како во поглед на техниката така и во начинот на прикажувањето на светителските физиономии. Сепак, не успева во целост да се носи со сликарската супериорност на Онуфриј, бидејќи неговото сликарство содржи извесни елементи на сувопарност и формализам. Ликовите на светители кои ги насликал не ја поседуваат убавината и префинетоста на претставите од најнискиот регистер и низата од допојасја, од кои се одделуваат со конзервативниот, поедноставен ликовен пристап (Vc.6). Во неговиот сликарски израз линијата има значително поголема улога, графичката обработка на брадите и косите на светителите е поизразита, додека обидите за постигнување на реализам кај поединечните елементи се поретки. Додека тенденцијата за реалистично прикажување на структурата на различните ткаенини отсуствува, тој сосема му се приближува на главниот мајстор во поглед на минуциозноста во изведбата на деталите на литургиските облекувања. Имајќи предвид дека тој се обидува да ги следи ликовните начела на Онуфриј, се чини оправдано да ја изнесеме претпоставката дека се работи за неговиот син Никола, којшто во овој период, веројатно, го изучувал сликарскиот занает бидејќи веќе во 1578 година се јавува како самостоен автор.<sup>1122</sup> Сепак, ваквата хипотеза ја проблематизираат ортографските особености на натписите кои ги следат неговите фрески во зрзевските цркви, а кои не соодветствуваат на оние од црквата Богородица Влахернитиса во Берат.<sup>1123</sup>

Вториот соработник, чија работа ја среќаваме единствено во мирската црква, и покрај обидите да го копира стилот на главниот мајстор не успеал да се издигне над нивото на просечноста. Користејќи ги истите технички средства, тој се обидел на идентичен начин да ги изведе облеките и лицата на светителите. Сепак, во неможност да го достигне префинетиот израз на главниот мајстор неговите обиди останале

---

<sup>1121</sup> Стилската „билингвалност“ станува карактеристика на работата уште на првите претставници на Критската школа, како што е Андреа Рицос (+ пред 1491) и Никола Зафурис (+ пред 1501), а особено е впечатлива кај сликарите кои своето образование го стекнале во Венеција, меѓу кои се вбројува и самиот Онуфриј, сп. Μανόλης Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, Vol.1 (Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών & Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 1987), 79-82.

<sup>1122</sup> За авторскиот потпис на Никола синот на Онуфриј, види Garidis, *La Peinture*, 212.; Dorka Dharmo, *La peinture murale du Moyen âge en Albanie* (Tiranë: Nëntori, 1974), 41-42.; Eugenia Drakopoulou (ed), *Icons from the Orthodox communities of Albania: collection of the National Museum of Medieval Art, Korçë*, Exhibition catalogue, Thessaloniki 14 March-12 June 2006 (Thessaloniki: European Centre for Byzantine and Post-Byzantine Monuments, 2006), 80.

<sup>1123</sup> Види, Dharmo, *La peinture*, 41-47.; Drakopoulou, *Icons*, 80.



површни. Неговите фигури не се правилно пропорционирани, а ликовите се изведени со помала вештина (Vc.7).

За разлика од цртежот, кој овозможува да се разврстат сликарските раце кои ја извеле ѕидната декорација во двете зрзевски цркви, колоритот на целокупното ѕидно сликарство е воедначен и сведен е на основните бои. Светителските ликови се постепено градени од основата со кафеава боја, врз која бил нанесен инкарнатот со заситен окер. Косите и брадите се сочинети од прамени со костенлива или бела боја врз основниот инкарнат, преку што е постигнат ефектот на пластичност. Слична постапка е применета и во третманот на облеките, кај кои врз основата со окер, кафеава, темноцрвена, маслинеста, розева или сина боја, изведени се драпериите преку нанесување на бела и/или кафеава боја во тенок слој. Во функција на декоративноста на светителските фигури од првата зона, при изведбата на облеката биле користени ретки и скапи пигменти – вермилион црвена и ултрамарин сина, коишто ретко се среќаваат во ѕидното сликарство, а се констатирани кај претставата на Св. Никола во мирската црква.<sup>1124</sup> Вермилионот бил искористен за изведбата на крстовите на омофорот, додека синиот дезен на полиставрионот е насликан со лазурит.<sup>1125</sup>

Сликарската постапка, која се одликува со постепено осветлување на основниот инкарнат и изведба на деталјите во *al secco* техника, говори дека Онуфриј го задржал иконописечкиот пристап и при изведбата на фрескоживописот. Ваквиот пристап е дотолку повеќе очекуван ако се има предвид дека неговите најуспешни сликарски остварувања се токму во иконописот. Оваа констатација важи и за неговите иконописни дела кои се сочувани во зрзевските сакрални објекти. Притоа, кај пресликаните апостоли на Деисисниот чин од манастирската црква можат да се воочат директни ликовни паралели во претставите на пророците од северниот ѕид на мирската црква (Vc.8), но Благовештението од царските двери, со квалитетот на изведбата, се издвојува од илустрациите на оваа тема во ѕидното сликарство.

---

<sup>1124</sup> Податоците за сликарските материјали и пигментите кои биле користени при изведбата на живописот на мирската црква во Зрзе беа добиени со хемиските анализи спроведени во рамките на проектот „Обид за реконструкција на дел од сликаната програма на Пештерната црква и Параклисот во монашката населба на културниот комплекс Зрзе“, реализиран во 2014 година под раководство на А. Василески.

<sup>1125</sup> Хемиските анализи на користените пигменти во црквите Св. Теодор во Берат, Св. Никола во Шелцан и Св. Петка во Валеш укажуваат дека единствено во бератската црква е користен цинобер/вермилион, додека ултрамаринот не е детектиран во ниту една од наведените фрескоцелини, сп. E. Pavlidou at all, “Onoufrios, the famous XVI’s century iconographer, creator of the “Berati School”: studying the technique and materials used in wall paintings of inscribed churches,” *Applied Physics A* 83 (2006): 713-716.

Уште едно значајно обележје на творештвото на Онуфриј се карактеристичните морфолошки и ортографски особености на натписите, кои се испишани со крупни, убаво оформени букви. Неговата калиграфска вештина, за којашто е изнесено мислењето дека ја стекнал во некој од венецијанските скрипториуми, е подеднакво конзистентна и во иконописните дела, поради што претставува еден од најсилните аргументи при атрибуцијата на непотпишаните дела.<sup>1126</sup> Препознатливиот ракопис со кој Онуфриј Аргитис ги оставил своите авторски потписи во костурските цркви Св. Апостоли и Св. Бесребреници, како и во Св. Никола во Шелцан и Св. Петка во Валеш, го среќаваме кај поголемиот дел од натписите во манастирскиот католикон и во мирската црква (Vc.9).<sup>1127</sup> Најголемиот дел од натписите се испишани на црковногрчки јазик, со исклучок на натписот на Христос цар и голем архијереј од северниот ѕид на манастирската црква, содржината на кодексот во неговите раце, како и текстот од евангелието од претставата на св. Никола на спротивниот ѕид и двојазичниот текст од Визијата на св. Петар Александриски во олтарот (Vc.10). Покрај тоа што натписите се на црковнословенски јазик и со кирилично писмо, морфолошките карактеристики на буквите укажуваат на авторството на Онуфриј, што ги прави единствените, според нашите сознанија, словенски натписи во рамките на неговото творештво. Значителни разлики се воочливи во начинот на пишување на неговите соработници (Vc.11). Лингвистичките и ортографските особености на натписот во рацете на Христос Пантократор од источниот ѕид на зрзевскиот католикон укажуваат на различен автор, кој не ја поседува калиграфската вештина на Онуфриј. Најслаба естетска вредност, како во сликарските остварувања така и во пишувањето на текстовите, гледаме кај вториот соработник, што е евидентно од текстовите во рацете на евангелистите Матеј и Марко од сводот на мирската црква.

Научниот интерес за творештвото и личноста на Онуфриј добил поголем интензитет во 60-те години на минатиот век, кога и врз основа на новодобиените податоци му биле припишани и фрескоансамблите од зрзевските цркви.<sup>1128</sup> Најзначајните информации за неговата биографија и творештво се содржани во

<sup>1126</sup> На карактеристичниот начин на испишувањето на натписите во делата на Онуфриј се осврнале: Γεώργιος Γούναρης, *Οι Τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας της Ρασιώτισσας στη Καστοριά* (Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1980), 21-24.; Γκολομπιάς, “Η κτητορική,” 348-349.; Garidis, *La Peinture*, 209.; Drakopoulou, *Icons*, 59-60, 75.

<sup>1127</sup> Сп. Γκολομπιάς, “Η κτητορική,” еικ. 1.; Theofan Popa, *Piktorët mesjetare shqiptarë* (Tiranë: Ministria e Arësimit dhe Kulturës, 1961), fot. 26.; Виктория Пузанова и Дорка Дамо, “О творчестве албанского средневекового художника Онуфрия,” *Studia Albanica*, 1 (1966): фото. 9.; Ιωάννης Σίσιου, “Εικόνες του Ονουφρίου τάχα και ζωγράφου στην Καστοριά,” *Νησι и Византија* 8 (2010): 335–354, σч. 1, σч. 2.

<sup>1128</sup> Види, погоре. заб. 1116.

киторскиот натпис од костурската црква Св. Апостоли во еноријата Елеуса (1547), чиешто видно сликарство е негово најстаро потпишано дело.<sup>1129</sup> Испишувајќи го своето име тој со гордост истакнал дека доаѓа од „најсветлиот“ град - „Ονούφριος Αργήτης’ ἐκ τῆς λαμπροτάτης πόλεος“, но топонимот кој следел во натписот е тешко оштетен, што овозможило различни толкувања на неговото место на потекло.<sup>1130</sup> Најголемиот дел од помладите истражувачи ја прифатиле тезата која, уште од 30-те години на минатот век, е заговарана од дел од грчките византолози кои сметаат дека Онуфриј во Костур дошол од Венеција.<sup>1131</sup> Дополнителна потврда за ваквата теза претставуваат податоците од архивата на грчкото братство во Венеција, во чиј регистар (за периодот од 1533 до 1562 година) во неколку наврати се споменуваат имињата „Nufri Argiti“ и “para Nufri da Napoli de Romania“ кои се однесуваат на сликарот од костурската црква, што говори дека тој потекнувал од градот Навплио на Пелопонез, а меѓу 1540 и 1545 година бил ракоположен за свештеник.<sup>1132</sup> По неговото враќање на Балканот неговата активност ја следиме во западните и средишните епархии на Охридската архиепископија, а покрај сликарскиот повик активно обавувал и богослужбена функција.<sup>1133</sup> Иако ја носел

---

<sup>1129</sup> За живописот во црквата Св. Апостоли во Костур, види Αναστάσιος Ορλάνδος, “Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς,” in *Αρχεῖον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος*, Vol. 4 (Αθήνα: Τυπ «Εστία», 1938), 161-163; Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες*, 21-104.; Αγγελική Στρατή, *Ο ναός των Αγίων Αποστόλων ενορίας Ελεούσης Καστοριάς* (Καστοριά: Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού Εφορεία Αρχαιοτήτων Καστοριάς, 2015), *passim*.

<sup>1130</sup> Најпродлабочена студија на морфолошките и лингвистичките особености на натписот од црквата Св. Апостоли, со аргументирана реконструкција на уништените места и преглед на постарата литература, направил: Γκολομπιάς, “Η κτητορική,” 331-343.

<sup>1131</sup> Разрешувањето на уништениот сегмент од натписот како Венеција, прв го понудил: Ορλάνδος, “Τα βυζαντινά,” 162.; Ваквото читање не било прифатено од албанските истражувачи, кои се согласуваат со хипотезата на Г. Валентини, според кого градот кој го споменува Онуфриј е Берат, сп. Giorgio Valentini, “Precisazioni intorno al pittore albanese metabizantino Onofrio,” *Shejzat* 6 (1962): 183-184.; Theofan Popa, “Onofre, une figure eminente de la peinture medievale albanaise,” *Studia Albanica* 3 (1966): 294.; Пузанова и Дамо, „О творчество“, 281-290, 288.

<sup>1132</sup> Податоците од архивата на Грчкото братство во Венеција ги донесува: Γκολομπιάς, “Η κτητορική,” 352-356.

<sup>1133</sup> За неговото напредување низ црковната хиерархија дознаваме од авторските потписи на фрескоансамблите од црквите Св. Бесребреници (Αγίος Αναργύρος του Γυμασίου) и црквата Св. Петка во Валеш крај Елбасан (1553/4), во кои ги нагласува своите ангажмани како зограф, јереј и протопапас/протојереј на Неокастро – „ζοογραφου, ιερέος και πρωτοπατῆ Νεοκάστρου“, види Γκολομπιάς, “Η κτητορική,” 344-345.; Во науката се потенцирани врските на Онуфриј со охридскиот архиепископски трон, особено со архиепископот Прохор (1525-1550), но најголемиот дел од неговите сочувани дела настанале неговата смрт. За биографијата на Прохор, види. Грозданов, *Студии за охридскиот*, 150-151.; Расолкоска-Николовска, “Творештвото,” 126-127.; Тезата за поврзаноста на Онуфриј со дејноста на Прохор дополнително ја елаборира и Е. Дракопулу, која повторно ги актуелизира хипотезите на М. Хаџидакис дека Онуфриј бил ангажиран од војводата Петар Рареш (1483-1446) за живописување на католикот на манастирот Молдовица (Moldovița) во Молдавија, сп. Ευγενία Δρακοπούλου, “Τέχνη και χορηγία στην Αρχιεπισκοπή Αχρίδας μετά την οθωμανική κατάκτηση,” in *Δασκάλα : Απόδοση τιμής στην ομότιμη καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου*, Edited by Π. Πετρίδης at all. (Αθήνα : Πανεπιστήμιο Αθηνών & Σαριτόλειο Ίδρυμα, 2014), 145-151.; Со оглед на укажувањето од М. М. Гаридис, којшто сликарството од Молдовица го датира во крајот на 15 век, на несправноста на ваквата теза, сметаме дека

титулата протопоп на Неокастро/Елбасан, како седиште на неговата работилница најчесто се истакнува Берат, а тој се смета за родоначалник на т.н. „Бератска школа“, во која се сврстуваат и неговиот син Никола, како и уште еден сликар со името Онуфриј кој потекнувал од Кипар.<sup>1134</sup>

Најголем увид во творечкиот пат на Онуфриј Аргитис овозможува проследувањето на неговите дела во ѕидното сликарство, кои речиси редовно го содржат неговиот потпис, во форма на молитва испишана во протесисот на црквите кои ги живописал. Покрај костурската црква Св. Апостоли, чие живописување според ктиторскиот натпис било завршено на 23 јули 1547 година, хронолошки точно е определено и сликарството во црквата Св. Петка во Валеш во 1553/4 година.<sup>1135</sup> Со автограм е потврдено неговото авторство и кај ѕидното сликарство од црквите Св. Никола во Шелцан и Св. Бесребреници во Костур,<sup>1136</sup> а покрај живописот во зрзевските цркви му се припишува и фрагментарно сочуваното сликарство во црквата Св. Теодори во Берат.<sup>1137</sup> Додека евидентна е неговата тенденција за оставање на потписи во рамките на неговите ангажмани за изведбата на фескоансамблиите, неговите автограми на иконописните дела целосно отсуствуваат. Во неговиот опус се сврстуваат престолните икони изработени за олтарската преграда на костурската црква Св. Бесребреници, денес во Византискиот музеј во Костур.<sup>1138</sup> Врз основа на стилските сличности атрибуирани му се и поголем број на иконописни дела од сакралните

---

ангажманите на Онуфриј надвор од територијата на Балканот се неизвесни, види Garidis, *La Peinture*, 200.

<sup>1134</sup> Терминот „Бератска школа“, како заеднички именител за творештвото на Онуфриј Аргитис и сликарите кои продолжиле да го негуваат неговиот стилски израз, во науката го пласирал: Garidis, *La peinture*, 199-213.; Преглед на библиографијата на авторите кои го прифаќаат овој термин прави: Ιωάννης Βιταλιώτης, “Ο Μεταβυζαντινός Ζωγράφος Ονούφριος ο Κύπριος θεωρούμενος στο πλαίσιο της «Σχολής του Βερατίου»”, *Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου* 12 (2019): 237, заб. 14.

<sup>1135</sup> За хронологијата на ѕидната декорација од црквата Св. Петка во Валеш, види Theofan Pora, “Mbishkrimet e kisave të shqipnisë si burie historike,” *Buletin për Shkencat Shoqërore* (1958): 241, no.18.; Γκολομπιάς, “Η κτητορική,” 345.

<sup>1136</sup> Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες*, 80. Σίσσιου, *Εικόνες*, σχ. 2.; Пузанова, и Дамо, “Ο творчество,” фото 9.

<sup>1137</sup> Албанските истражувачи на творештвото на Онуфриј без особена аргументација го датирале живописот од црквата Св. Теодори во Берат пред 1547 година и го сметаат за најстаро сочувано негово дело во фрескоживописот, сп. Pora, *Piktorët*, 37-40.; Pora “Onofre,” 291-303.; Пузанова и Дамо, „Творчество,” 148-158.

<sup>1138</sup> Покрај пресликите од крајот на 18 и почетокот на 19 век кои го прекриле оригиналното сликарство, Г. Голобијас според елементите кои не биле прекриени со нов сликарски слој ја препознал раката на Онуфриј, сп. Γκολομπιάς, “Η κτητορική,” 338-342, еικ. 5-8.; Со отстранувањето на подоцнежниот сликарски слој неговата идентификација била потврдена во целост, сп. Σίσσιου, «Εικόνες,» 346-352.

објекти во Албанија, кои се дел од колекциите на Музејот на Онуфриј во Берат и Националниот музеј за средновековна уметност во Корча.<sup>1139</sup>

Покрај фрескоансамблиите од зрзевските цркви, присуството на Онуфриј Аргитис во западните области на Македонија е посведочена преку историските податоци и иконописните дела кои се атрибуирани на неговата работилница. Единствен пишан документ кој ја потврдува неговата сликарска активност, поставувајќи ја во прецизни хронолошки рамки, е ктиторскиот натпис на стариот католикон на манастирот Богородица Пречиста кај Кичево.<sup>1140</sup> Натписот од Пречиста/Кичевска е сочуван во препис, а покрај имињата на ктиторите наведено е дека црквата била живописана од раката на „кир Онуфриј“.<sup>1141</sup> Формата на содржината, а особено начинот на испишувањето на годината на живописување – 1564, која е наведена според византиското сметање на времето, како и од раѓањето на Христос, а воедно се наведени и соларните и месечевите циклуси, е блиска со ктиторските натписи на грчки јазик од Св. Апостоли во Костур и Св. Петка во Валеш, што го потврдува ангажманот на Онуфриј Аргитис за живописувањето на црквата Богородица Пречиста/Кичевска.<sup>1142</sup> Дополнителен аргумент за ваквата претпоставка се и сочуваните царски двери од стариот иконостас на католиконот на Пречиста Кичевска, кои според стилските особености на претставите можат да се определат како дело на протопопот

---

<sup>1139</sup> Иконите од збирките на Музејот на Онуфриј и Националниот музеј за средновековна уметност во Корча каталожски се обработени во публикациите: *Percorsi del sacro. Icone dai musei albanesi*, exhibition catalogue, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, Vicenza, 15 settembre – 1 dicembre 2002 (Firenze: Mondadori Electa, 2002).; Bruno Öhrig, *Ikonen aus Albanien: sakrale Kunst des 14. bis 19. Jahrhunderts*, exhibition catalogue, Reichtum und Vielfalt Alter Kultur, August 2001 bis Januar 2002 (München : Staatliches Museum für Volkerkunde, 2001), 9-10.; Eugenia Drakopoulou (ed.), *Icons from the Orthodox communities of Albania: collection of the National Museum of Medieval Art, Korçë, Thessaloniki 14 March-12 June 2006*. Exhibition catalogue (Thessaloniki: European Centre for Byzantine and Post-Byzantine Monuments, 2006), 58-64.; Leon Çika and Ylli Drishti, *The Icons of Berat* (Tirana: Aica Albania, 2009), 25-26, 31-34, kat. 4 – kat. 13.

<sup>1140</sup> Стариот ктиторски натпис од католиконот на Пречиста Кичевска го препишал хаџи Симеон во 1893 година, види Петар Хр. Илиевски, “Просветната улога на манастирот „Св. Пречиста“: со особен осврт кон дамаскинарската книжнина”, in *Манастир Света Пречиста Кичевска* (Скопје: Републички завод заштитата на спомениците на културата & Дебарско-кичевска епархија, Скопје 1990), 18, заб. 11.

<sup>1141</sup> Транскрипција на натписот направил: Ѓордан Иванов, *Български старини изъ Македония* edited by Б. Ангелов и Д. Ангелов (София: БАН & Наука и изкуство, 1971), 88.

<sup>1142</sup> Наведувањето на годината кога била живописана црквата од Адам и од раѓањето на Христос, притоа со точно определување на датумот според месечевите и соларните циклуси се податоци коишто речиси никогаш не се среќаваат во ктиторските натписи од поствизантиските цркви. Ваквото определување на хронологијата на живописувањето го среќаваме и во двата единствено сочувани ктиторски натписи од црквите кои ги насликал Онуфриј, во Св. Петка во Валеш, а на истиот начин е датирано и сликарството во католиконот на кичевскиот манастир Богородица/Пречиста, сп. Γκολομπιάς, “Н κτητορική,” 336-338.; Иванов, *Български старини*, 88.

од Неокастро.<sup>1143</sup> Во неговиот опус се вклучени и двата иконостасни крста од манастирот Слечче, прелиминарно датирани во 50-те години од 16 век,<sup>1144</sup> како и недатираните странични икони/липири со претставите на Богородица и св. Јован Богослов, од манастирската црква крај Горни Манастирец во Порече.<sup>1145</sup>

Во недостаток на историски податоци за најголемиот дел од сликарските остварувања на Онуфриј од територијата на Р Македонија, како основен проблем во нивното проучување се наметнува хронолошката детерминација. Датацијата на зрзевските фрескоцелини во 1535 година,<sup>1146</sup> врз основа на датумот од Деисисниот чин во мирската црква, се покажала како неоснована. Податоците за животниот пат на Онуфриј и стилските анализи на зрзевскиот живопис биле примарна причина за отфрлањето на раната датација и нивно предатирање по 1547 година.<sup>1147</sup> Сепак, попрцизни хронолошки рамки и веродостојни аргументи за датацијата, како на зрзевското сликарство така и на останатите дела на Онуфриј во Македонија, не се поставени. Значаен удел во нивното датирање имала хипотетичката реконструкција на неговата кариера од постарите истражувачи, за која како меѓници биле поставени датумите на неговото најстаро потпишано дело – Св. Апостоли во Костур (1547) и годината од ктиторскиот натпис на Богородица Пречиста Кичевска (1564).<sup>1148</sup> Ваквите хронолошки рамки ја оставаат неразјаснета неговата активност по сликањето на црквата во Валеш во 1553/4 година, а особено во периодот од 1564 до 1578, кога

---

<sup>1143</sup> Анализа на сликарството на царските двери од Пречиста Кичевска, укажувајќи на идентичните сликарски решенија со останатите иконописни дела на Онуфриј, види Расолкоска-Николовска, “Творештвото,” 140-141, сл. 14-16.

<sup>1144</sup> Како дело на Онуфриј најпрво било определено сликарството од крстот кој се чува во збирката на Музејот на Македонија, сп. Dorka Dhano, “Onufrit – figurë e shquar e artrit mesjetar shqiptar,” *Studime Historike* 2 (1980): 151-176, 167.; Истакнувајќи ја стилската истоветност, М. М. Машниќ како негово дело го определува и помалиот крст од Слечче, денес во збирката на Завод и музеј Битола, види Мирјана М. Машниќ, “Иконостасот од Ореочкиот манастир Св. Никола,” *Тематски зборник на трудови 1: икони, иконопис, иконостас, иконографија* (Скопје: Музеј на Македонија, 1996), 29-58, 43-44.; Подетална анализа на сликарството од двата крстови, датирајќи ги во педесеттите години на 16 век, направила: Расолкоска-Николовска, “Творештвото,” 138-139, сл. 4-12.

<sup>1145</sup> За атрибуцијата на страничните икони од крстот во Горни Манастирец, со широка датација околу средината на 16 век, види Мирјана М. Машниќ, “Две новоатрибуирани дела на големите сликари од XVI век, Онуфриј од Аргос и Јован од Грамоста,” *ЗСУММ* 3 (2001): 143-152, 143-147, сл. 1-2.

<sup>1146</sup> Б. Бабић тргнувајќи од мислењето дека Деисисниот чин од мирската црква е дело на Онуфриј, како хронолошки репер за живописувањето на двете зрзевски цркви ја зел годината 1534/5 која е спомената на чинот, сп. Бабић, “Фреско-живопис,” 276-277.

<sup>1147</sup> Сп. Garidis, *La peinture*, 213.; Γκολομιάς, “Н κτητορική,” 347-348.; Расолкоска-Николовска, “Творештвото,” 134-135.

<sup>1148</sup> Види погоре, заб. 1141.

неговиот син Никола самостојно се потпишал во црквата Богородица Влахернитиса во Берат повикувајќи се на сликарскиот авторитет на својот починат татко.<sup>1149</sup>

Според нашето мислење сликарската активност на Онуфриј на територијата на Р Македонија, а со тоа и создавањето на живописот и иконите во зрзевските сакрални објекти, треба да се поместат во седмата или почетокот на осмата деценија на 16 век. Во прилог на ваквото хронолошко определување е не само датумот на создавањето на живописот од кичевската црква, којшто неосновано е земен како *terminus ad quem* за неговата сликарска активност, туку и карактерот на иконописните дела кои му се припишуваат. Според досегашната датација трите иконостасни крстови кои се припишани на Онуфриј Аргитис настанале во 50-те години на 16 век, што хронолошки ги поставува пред повеќе од три децении пред полошкиот крст (1584) кој е најстариот точно датиран примерок од територијата на Р Македонија.<sup>1150</sup> Имајќи ја предвид идентичната типологија, избор на орнаментите и сличностите во изработката на крстовите кои се вбројуваат во оваа група, сметаме дека хронолошката дистанца од повеќе од три децении која е поставена меѓу нивното создавање е преголема, а дека хронологијата на нивното создавање треба да се помести во периодот од 1564-1578 година.<sup>1151</sup>

Стилските начела кои ги поставил Онуфриј со своето дело продолжиле да се негуваат и по неговата смрт, во најголема мера од син му Никола и сликарот Онуфриј Киприот. Иако активноста на овие работилници првенствено била ограничена на територијата на денешна Р Албанија, делата кои ги носат особеностите на нивниот ликовен израз ги среќаваме и западните области на Македонија. За континуитетот на соработката меѓу големите манастирски центри од Кичевската епархија и сликарите од т.н. Бератска школа говорат и престолните икони кои стоеле на стариот иконостас на Бигорскиот манастир, а кои се припишани на сликар кој своето образование го стекнал

---

<sup>1149</sup> За творештвото на Никола, синот на Онуфриј и неговиот потпис во црквата Богородица Влахернитиса во Берат, види Theophan Popa, "Piktura të tjera të piktor Nikolës zbulue në Kurjan të Fierit," *Buletin Shkencat Shoqerore* 4 (1960): 223-229.; Popa, "Onofre," 301-302.; Dorka Dharmo, *La peinture murale du Moyen âge en Albanie* (Tirana: Nëntori, 1974), 7-8.; Garidis, *La Peinture*, 211-213.; Çika and Drishti, *The Icons*, kat. 11, 21, 24.; Dracopoulou, *Icons*, kat. 18, 19; Σίσσιου, *Εικόνες του Ονουφρίου*, εκ. 5, 7-1.; Dracopoulou, *Icons*, 82, со литература.

<sup>1150</sup> Сп. Машник, "Иконостасот," 44.; Расолкоска-Николовска, "Творештвото," 139.

<sup>1151</sup> Како хронолошки рамки за ваквата датација го поставуваме живописувањето на црквата Богородица Пречиста Кичевска и натписот на Никола синот на Онуфриј во црквата Богородица Влахернитиса во Берат.

во кругот на Онуфриј Аргитис, како и Царските двери кои се чуваат во Народниот музеј во Софија, а кои до скоро биле определувани како дело на Онуфриј Аргитис.<sup>1152</sup>

#### 4. Работилниците од 17 и 18 век

##### а. *Линотопските зографи*

Со сликарските зафати реализирани во периодот од средината на 14 до крајот на 16 век, најголемиот дел од ѕидната декорација на зрзевските сакрални објекти била заокружена, а нивните олтарски прегради го добиле својот основен облик. Поради тоа, активностите преземени во периодот од втората до крајот на петтата деценија на 17 век биле насочени кон декорирање на фасадните површини на манастирската и мирската црква, како и за создавање на иконописни дела за потребите на зрзевската монашка заедница.<sup>1153</sup> Најголемиот дел од сликарските дела создадени во овие временски рамки, без оглед на техниката на изработка и различното авторство, според блиските ликовни решенија претставуваат заокружена целина.

Со својот обем и различните иконографски содржини најдобар репрезент на уметничките текови во првата половина на 17 век во Зрзевскиот културен комплекс е ѕидното сликарство од тремот на манастирската црква. Како што напоменавме погоре, сликаната декорација на тремот претставува производ на два одделни зафати. Пишаните податоци соопштуваат дека во 1624/5 година бил насликан Страшниот суд, додека по десет години, во 1635/6 година биле прекриени со фрескоживопис и останатите ѕидни површини.<sup>1154</sup> Сликаството од двете фази се одликува со воедначени ликовни решенија, поради што (заедно со четири двострани икони пронајдени во

---

<sup>1152</sup> Иконите од стариот иконостас на Бигорскиот манастир и Царските двери од Софија, В. Поповска-Коробар му ги припишува на сликар кој произлегол од кругот на Онуфриј Аргитис, сметајќи дека веројатно се работи за неговиот син Никола, сп. Викторија Поповска-Коробар, “Иконостасот на Бигорскиот манастир во XVI-XVII век (претпоставена реконструкција),” *Патримониум.МК* 12 (2014): 246-251.

<sup>1153</sup> Првите децении на 17 век е период на благосостојба за Зрзевскиот манастир, кога манастирскиот комплекс бил проширен со нови градби, биле преземени сликарски зафати за живописување на сакралните објекти, бил изработен големиот иконостасен крст за црквата Св. Преображение, како и неколку иконописни дела за потребите на зрзевското монашко братство. За историските прилики во манастирот Зрзе во првата половина на 17 век, види поглавје IV.3.; Загорка Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” 432-434.; Дел од иконописните дела од овој период се публикувани кај: Викторија Поповска-Коробар, “Хоросни икони од Зрзе – Дела на линотопски зографи од втората четвртина на XVII век,” in *Тематски зборник на трудови 1: икони, иконопис, иконостас, иконографија*, (Скопје: Музеј на Македонија, 1996), 9-17.; Поповска-Коробар, *Икони*, кат. 79-82

<sup>1154</sup> Транскрипција, со коментар на содржината на натписите од тремот, види поглавје IV.3.



манастирската ризница) било припишано на истата сликарска работилница.<sup>1155</sup> Сепак, стилската и компаративната анализа на сликарството и проучувањето на ортографските особености на натписите укажуваат дека живописот во тремот е дело на две сликарски работилници кои работеле во сличен манир.

Сликарството од 1624/5 година се одликува со строга композициска структура и успешност во прилагодувањето на неправилните површини на ѕидното платно. Почитувајќи ја традиционалната иконографска схема за илустрирањето на Второто Христово доаѓање, зрзевскиот мајстор ликовните мотиви со најголемо теолошко значење ги позиционирал по средишната оска на композицијата, а останатите епизоди се групирани во рамките на четири јасно дефинирани хоризонтални зони. Посебните елементи кои ја сочинуваат композицијата се различно димензионирани, што, исто така, е во непосредна врска со нивното теолошко значење. Притоа, поголем дел од просторот е отстапен на оние сцени и фигури кои имаат поголемо значење за предавањето на есхатолошкиот наратив. Богословската содржина се наметнала како значаен критериум и во третманот на светителските физиономии, при што поголемо внимание е посветено на позначајните личности, додека епизодните ликови се третирали површно. Фигурите на апостолите кои го сочинуваат Трибуналот и светителите во Рајот имаат правилни пропорции, а нивните ликови и облеките се третирали подетално за разлика од учесниците во праведничките хорови, кои се насликани со помало внимание (IVc.6; IVc.7). Ликовите на светителите се прикажани типолошки, а нивниот идентитет е означен според возраста, должината и формата на косата и брадата, како и облеката. Епизодните личности, како што се припадниците во ангелската свита која го придружува приготвениот престол, се претставени изокефално со невешто вообличени фацијални карактеристики (Vd.1). Најголемиот дел од светителите стојат во тричетвртински став, а нивните лица се одликуваат со бадемести очи, крупни зеници, благо свиен нос и мали усни. Структурата на косите и брадите е постигната со слободен потег, без тенденција за графичка обработка. Лицата на светите жени и младите светители имаат правилна, овална форма, а волуменот е постигнат преку мека тонска моделација. Линијата добила позначајна улога во прикажувањето на облеките чии драперии се претставени во вид на линии кои ги

---

<sup>1155</sup> Во рамките на анализата на четирите двострано сликани икони кои, веројатно, биле поставени на хорсот во внатрешноста на црквата Св. Преображение, В. Поповска-Коробар го изнела мислењето дека целокупното сликарство во тремот е дело на истата работилница која ги насликала овие иконописни дела, види Поповска-Коробар, “Хоросни икони,” 12.

следат контурите на телото. Анатомијата на телата е нагласена со нанесување на површини со посветли тонови и светлосни акценти на испакнатите делови. Иако постапката применета за прикажувањето на Страшниот суд може примарно да се оквалификува како графицистичка, ова сликарство се одликува со жив колорит со интензивни бои и чисти тонови. Палетата покрај основните тонови на окер, црвена и кафеава, содржи и интензивни нијанси на тиркизносива и зелена боја. Боите се нанесувани во тенок слој, често една врз друга, постапка којашто е искористена за постигнување на пластичноста на светителските ликови и облеките.

Заднината на сцените кои го сочинуваат Страшниот суд во најголема мера е вообличена едноставно. Единствениот приказ на сликана архитектура и стилизиран пејзаж е во рамките на илустранијата на Рајот, чии бедеми се стилизирани, а внатрешноста е исполнета со дрва и цветови. Иако во рамките на композицијата отсуствува тенденцијата за внесување на декоративност, зрзевскиот сликар имал поголема слобода при украсувањето на најнискиот сегмент од ѕидното платно. На просторот кој вообичаено го зафаќа сликаното цокле се прикажани два декоративни мотиви кои ретко се среќаваат во поствизантиската уметност. Едниот од мотивите претставува ваза со расцветани ластари фланкирана од две птици, додека другиот е во вид на невешто прикажан двоглав орел (Vd.2; Vd.3). Овие декоративни елементи имаат длабоки корени во ранохристијанската и византиската уметност, а нивната симболика содржи фунерарен/есхатолошки подтекст (два пауни кои фланкираат ваза),<sup>1156</sup> односно носеле хералдичко/политича порака (двоглавиот орел).<sup>1157</sup> Додека првиот мотив може да се постави во контекст на илустрацијата на Рајот, двоглавиот орел ретко се јавува во поствизантиската уметност, а покрај зрзевската ги посочуваме и примерите од 15 век од црквите Богородица Милостива на брегот на Преспанското Езеро (1409/10) и Св. Ѓорѓи во Годивје (околу средината на 15 век),<sup>1158</sup> како и од тремот на католикот во Журче (1621/2).

Стилските сличности на сликарството од 1635/6 година со претставата на Страшниот суд ги оддаваат обидите на неговиот автор да се вклопи со ликовниот израз

<sup>1156</sup> За ранохристијанските илустрации на мотивот со птици крај сад со разлистена вегетација, види А. Marie Yasin, "Monuments of Collective Identity: From Roman Family to Christian Community," *The Art Bulletin* 87 (2005): 441-443.

<sup>1157</sup> Сп. Аделаида С. Хол, *Речник на значајни симболи во нивната хебрејска, паганска и христијанска форма* (Скопје: Каламус, 2013), 68.

<sup>1158</sup> За претставите од Голема Преспа и Годивје, види Гојко Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, (Београд: Филозофски факултет – Охрид: Завод за заштита на спомениците и народен музеј, 1980), 29, црт. 4, 38, црт. 15.

на мајсторот кој го насликал Второто Христово доаѓање. Сепак, разликите во применетите решенија укажуваат дека тој не успеал да го достигне квалитетот на изведбата на сликарството од 1624/5 година. Како најевидентни слабости во неговиот ликовен пристап го истакнуваме неправилниот распоред на сцените од житијните циклуси на Богородица и св. Никола, кој отстапува од основните начела за следењето на наративот од хагиографскиот текст. Ваквите отстапки, несомнено, се должат на неможноста на сликарот да се прилагоди на неправилната форма на ѕидот. Но и покрај тоа што распоредот и димензионирањето на композициите не соодветствуваат на стандардите, содржината на сцените е вообличена во сооднос со византиските иконографски модели. Светителите се прикажани схематизирано, без особено внимание на обработката на облеките и на деталјите. Нивните ликови се лишени од карактерноста, а телата им се предадени дводимензионално. Протагонистите во рамките на сцената речиси секогаш го заземаат првиот план, а заднината е затворена со архитектонски кулиси или стилизирани карпести возвишенија. Сликаната архитектура ја сочинуваат кубични градби, обоени во светлосина, сива, зелена или црвена боја, додека сакралните објекти се надвишени со купола или имаат форма во вид на балдахин (IVc.12; IVc.14). Во позадината на случувањата кои се поставени во екстериер се поставени стрмни, стилизирани возвишенија, чии падини се спуштаат во вид на кривулести, паралелни линии изведени со широк потег (IVc.21; IVc.25).

При изведбата на композициите и поединечните фигури, како и кај претставата на Страшниот суд, примарно изразно средство е линијата која е искористена за нагласувањето на контурите на фигурите, но и за изведбата на деталјите и драпериите. Цртежот е изведен со тешка, темнокафеава линија, која претставува цврста рамка за структурирањето на претставите. Ваквата линија најчесто е искористена и за изведбата на драпериите и деталјите во заднината на сцените. За разлика од сликарството од 1624/5 година, тоа се одликува со помалку интензивен колорит и потемна гама. Боите кои ја сочинуваат сликарската палета се со потемни валери и со помала чистина на тоновите. Покрај пастелните тонови, кои во го сочинуваат колоритот во најголема мера, и е нагласена употребата на интензивни тонови на зелена боја.

Од особено значење за атрибуцијата на сликарството од тремот се двата ктиторски натписи, како и натписите со кои е означен идентитетот на прикажаните светители. Како кај стилските особености на сликарството, и при испишувањето на натписите во рамките на сликарството од двете фази бележиме речиси идентични

карактеристики, иако се евидентни извесни разлики во ортографските и лингвистичките особености.<sup>1159</sup> Двата натписи се испишани со крупни, правилно оформени букви изведени со црна боја врз бела основа. Евидентно е дека постариот натпис е испишан со поголема вештина и со повнимателно испишани букви. Како примарни лингвистички карактеристики на овој натпис ги издвјуваме честото користење на буквата Ј и избегнувањето на т.н. темни вокали (џ и у). Ктиторскиот натпис од 1635/6 година е поневешто испишан, а како најзначајна лингвистичка разлика ја истакнуваме почестата употребата на самогласките џ и у. Покрај ктиторските натписи и натписите со кои се означени сцените, и поединечните светителски фигури се испишани на црковнословенски јазик. Единствен исклучок е црковногрчкиот натпис со кој е обележана илустрацијата на Молитвата на Ана, што укажува на веројатната билингвалност на сликарот.

Во периодот од третата до петтата деценија на 17 век настанала и оштетената претстава на Страшниот суд на западната фасада од мирската црква во Зрзе. Иако композицијата претрпела посериозни оштетувања, евидентни се нејзините скромни ликовни квалитети. Сочуваните светители се со неправилни пропорции, невешто прикажани ликови и без деталност во изведбата. И покрај постоењето на извесни сличности со живописот од 1635/6 година, композицијата од мирската црква не може да се припише на сликарите кои биле ангажирани во манастирскиот католикон.<sup>1160</sup> Според нескладноста во пропорциите на прикажаните фигури и површноста на сликарската постапка претставата на Страшниот суд од црквата Св. Никола во Зрзе е блиска со ликовните сфаќања на авторот на живописот во мирската црква во Костинци (1623-1629).<sup>1161</sup>

Според стилските особености сликарството од тремот на зрзевскиот католикон се сврстува во рамките на група од фрескоансамбли и иконописни дела од областите на Демир Хисар и Горна Пелагонија, кои настанале во периодот од втората до крајот на

---

<sup>1159</sup> Компарирајќи го натписот од 1624/5 година со ктиторските натписи од тремот во манастирот Журче, (1622), како и со зрзевскиот натпис од 1635/6 година и од Рилево (1627), В. Поповска-Коробар го забележува послабиот квалитет на овие натписи, притоа истакнувајќи дека се работи за сличен ракопис, сп. Поповска-Коробар, “Хоросни икони,” 15.

<sup>1160</sup> Постарите истражувачи ја изнесле хипотезата дека и ова сликарство е дело на работилницата која била ангажирана за изведбата на живописот во тремот на манастирската црква, види Поповска-Коробар, “Хоросни икони,” 14.

<sup>1161</sup> За сликарството во црквата посветена на Успението на Богородица во Костинци, види Роза Топузова-Каревска и Никола Митревски, “Фреско живописот од XVII век во црквата Света Богородица во село Костинци,” *Balkanoslavica* 13-15 (1985); 93-102.; Митревски, *Фрескоживописот*, 87-99.

четвртата деценија на 17 век, а им се припишувани на мајстори од линотопскиот сликарски круг.<sup>1162</sup> Во оваа група на споменици, покрај живописот од тремот на зрзевскиот католикон, припаѓаат и ѕидната декорација од наосот и тремот на црквата Св. Атанасиј манастир Журче (1617/8 и 1621/2),<sup>1163</sup> сликарството од параклисот Св. Јован Богослов (Св. Никола) во манастирот Слечче (1627),<sup>1164</sup> црквата Св. Атанасиј во Рилево (1627/8)<sup>1165</sup> и живописот на мирската црква Св. Димитрија во Жван (1634/5).<sup>1166</sup> Истите ликовни особености ги делат и значителен број на иконописни дела кои потекнуваат од наведените сакрални објекти, несомнено, изработени од авторите на ѕидното сликарство.<sup>1167</sup>

Поаѓајќи од ликовниот јазик како заеднички именител за овие сликарски дела, била изнесена хипотезата дека тие се производ на сликари кои произлегле од истиот уметнички круг, а дел од нив биле припишани на исто ателје.<sup>1168</sup> Притоа, основен аргумент за определувањето на потеклото на овие сликари претставувал ктиторскиот натпис од мирската црква во Рилево, каде својот авторски потпис го оставил сликарот Јон/Јован<sup>1169</sup>. Во рилевскиот ктиторски натпис покрај своето име сликарот го навел и местото на своето потекло – селото Линотопи во Костурскиот кадилак, казата

<sup>1162</sup> Сликаните ансамбли кои се поврзани со активноста на зографите од линотопскиот сликарски круг биле предмет на научен интерес во трудовите на: Поповска-Коробар, “Хоросни икони,” 13-17; Мирјана М. Машниќ, “Црквата Св. Димитрија во Жван и нејзиното место во сликарството на доцниот среден век,” *Културно наследство* 19-21 (1994): 193-207, 205-206.; Никола Митревски, *Споменици на фрескоживописот од XVI и XVII век во Демирхисарско* (Прилеп: Институт за старословенска култура – Прилеп; Скопје, Матица Македонска, 2003), 111-115.; Никола Митревски, *Фрескоживописот во Пелагонија од средината на XV до крајот на XVII век* (Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, 2009), 285-287.; Θεοχάρης Τσαμπούρας, *Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια από την περιοχή του Γράμμου κατά τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα. Ζωγράφοι από το Λινότοπι, τη Γράμμοστα, τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσικό*, Докторска дисертација (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2013), 95-97, 392-395.

<sup>1163</sup> Архитектурата на манастирската црква посветена на Св. Атанасиј Александриски, како и живописот во наосот и тремот биле предмет на научен интерес во рамките на монографскиот труд: Јасминка Николиќ-Новаковиќ, *Манастир Журче* (Скопје: РЗСРК – Скопје, 2003), passim.; Митревски, *Споменици на фрескоживописот*, 33-39.

<sup>1164</sup> Сп. Митревски, *Споменици на фрескоживописот*, 40-47.; Анета Серафимова at all, *Македонско културно наследство : Христијански споменици* (Скопје: Министерство за култура – Управа за заштита на културното наследство, 2008), 160-165.

<sup>1165</sup> На сликарството од мирската црква во Рилево се осврнала: Анастасија Г. Тоурта, *Οι Ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι: προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινότοπι* (Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων & Απαλλοτριώσεων, 1991), 95-96.; Τσαμπούρας, *Τα καλλιτεχνικά*, 170-175.; Митревски, *Фрескоживописот*, 101-107.

<sup>1166</sup> Машниќ, “Црквата Св. Димитрија,” 193-207.; Митревски, *Споменици на фрескоживописот*, 51-55.; Τσαμπούρας, *Τα καλλιτεχνικά*, 332-334.; Серафимова, *Македонско*, 178-181.

<sup>1167</sup> Покрај двостраните икони од Зрзе, како иконописни дела на работилниците од овој сликарски круг се определени и двостраните икони од манастирот Журче, како и иконата со претстава на повеќе светители од Зрзе: Поповска-Коробар, “Хоросни икони,” 11-13.; Поповска-Коробар, *Икони*, кат. 78-82.

<sup>1168</sup> Види погоре, заб.1160

<sup>1169</sup> Во натписот од црквата во Рилево зографот своето име го запишал во формата ἰων, што одговара на името Јон, а постои голема веројатност дека се работи за кратенка од името Јован, форма во која често е скратувано во грчките натписи.

Хрупишта.<sup>1170</sup> Покрај живописот во Рилево, со претходните истражувања со сликарската активност на овој сликар бил поврзан и фрескоживописот во тремот на католикот на Журче, од црквата Св. Димитрија во Жван и сликарството од тремот на зрзевската манастирска црква.<sup>1171</sup> Сепак, постоењето на значајни разлики во ликовниот јазик кај овие сликарски дела го проблематизираат нивното атрибуирање на работилницата на Јон/Јован.

Најблиските ликовни паралели на зрзевската претстава на Страшниот суд и Деисисот ги пронаоѓаме во живописот во наосот и дел од сликарството во тремот од манастирската црква во Журче. Најголемите сличности меѓу двата сликани ансамбли ги гледаме кај претставите на Царскиот деисис од Зрзе и од северниот ѕид на наосот во Журче, кои се идентично вообличени, со исклучок на поголемата декоративност на облеките во журчевската претстава (Vd.4). Воедно, текстовите кои ги држат учесниците во композицијата имаат иста содржина и се испишани со идентични букви.<sup>1172</sup> Раката на авторот на Страшниот суд можеме да ја препознаеме и во изведбата на светителските фигури кои ја сочинуваат илустрацијата на Богородичината химна „О Тебе радујетсја“ во тремот (Vd.5), додека сликарството во пониските зони може да се определи како дело на негов соработник. Покрај идентичноста на светителските претстави, во двете цркви натписите се испишани со идентично обликувани букви и имаат речиси идентична содржина, што претставува уште еден аргумент за нивната атрибуција на истата сликарска работилница.

Со оглед на блиските ликовни сфаќања кои се изразени во живописот од 1635/6 година од тремот на зрзевскиот католикот, несомнено е дека неговиот автор произлегол од истиот сликарски круг со сликарот на Страшниот суд. Најголемите сличности со ликовните решенија од зрзевскиот трем ги пронаоѓаме во ѕидното

---

<sup>1170</sup> Транскрипција и фото-документација од натписот од Рилево донесуваат: Тоурта, *Οι Ναοί*, 31-32.; Τσατλούρας, *Τα καλλιτεχνικά*, 170-171.; Цртеж кај: Митревски, *Фрескоживописот*, 106-107.

<sup>1171</sup> Врз основа на анализите на стилот М. М. Машник го изнела мислењето дека автор на живописот од Журче е сликарот Јон/Јован кој се потпишал во Рилево, сп. Машник, „Црквата Св. Димитрија,” 205.; Отфрлајќи го ваквиот заклучок, Н. Митревски смета дека фрескоансамблите од Журче, параклисот на Св. Јован Богослов во Слечче, како и црквите Св. Димитрија и Св. Петка во Жван се дело на истиот сликар, види Митревски, *Споменици на фрескоживописот*, 115.; Прифајќајќи ја хипотезата на М. М. Машник, Т. Цамбурас покрај живописот од тремот на Журче на Јон/Јован му го припишува и дел од живописот во Св. Димитрија во Жван, како и сликарството од 1635/6 година од тремот на зрзевската манастирска црква, види Тσατλούρας, *Τα καλλιτεχνικά*, 95-97, 313-316, 332-338.

<sup>1172</sup> Стилските сличности, како и идентичните натписи од композициите во Зрзе и Журче се истакнати во трудот: Александар Василески, „Идејната врска помеѓу Страшниот суд и Деисисот со Христос цар, Богородица царица и св. Јован Крстител во црквата Св. Преображение, манастир Зрзе,” *Balkanoslavica* 40-44 (2015): 27-43, 36-37.

сликарство на мирската црква Св. Димитрија во Жван. Во живописувањето на црквата во Жван учествувале двајца мајстори со различни сликарски способности, кои Т. Цамбурас ги идентификувал како сликарите Теологис и Јован/Јон од Линотопи.<sup>1173</sup> Според нашите анализи на сликарството во Рилево, од Жван и Зрзе, сметаме дека тие не можат да се определат како дело на истиот сликар. Во прилог на ваквиот заклучок е понискиот квалитет на сликарството во Рилево и разликите во прикажувањето на светителските претстави (Vd.6). За разлика од рилевското сликарство, во начинот на вообличувањето на ликовите и композирањето на сцените во Жван и во Зрзе следиме идентични решенија (Vd.7).

Присуството на линотопските сликари во областа на Северна Пелагонија отвора низа прашања за уделот на линотопските сликарски работилници во уметничките текови во Пелагонија и Демирхисарско во периодот од втората до четвртата деценија на 17 век. Со зголемениот научен интерес во последните три децении за активноста на сликарските ателјеа од Линотопи утврден е обемот на нивната сликарска активност, која е посведочена преку авторските потписи и ликовните особености на живописот на бројни споменици распространети на територијата на денешна северозападна Грција, јужните области на Албанија и југозападниот дел на Р Македонија.<sup>1174</sup> Според сликарските потписи, кои речиси задолжително покрај името на авторот/авторите го содржат и местото на нивното потекло, работата на линотопските ателјеа може да се проследи во период од две столетија, почнувајќи со живописот на црквата Св. Димитрија во Палатиција (1569) кој е прво потпишано дело на зограф од Линотопи (Никола), а како последно дело на сликарите од овој круг се смета живописот од црквата Св. Атанасиј во Л'нга (Llëngë), во областа Мокра, Р Албанија, датирана во периодот од 1685-1715 година.<sup>1175</sup>

Поставени во контекст на целокупното творештво на линотопските мајстори, фрескоцелините од спомениците на подрачјето на Горна Пелагонија и во Демирхисарско, определени како дела на сликари со линотопска провениенција, се

---

<sup>1173</sup> Τσαμπούρας, *Τα καλλιτεχνικά*, 332-334.

<sup>1174</sup> Од богатата библиографија посветена на творештвото на Линотопските сликари, како најпотполн преглед ги издвојуваме трудовите на: Τούρτα, *Οι Ναοί*, passim.; Τσαμπούρας, *Τα καλλιτεχνικά*, 62-107, 238-832.; Konstantinos Giakumis, "The Activity of the Painters from Linotop in the Regions of the Orthodox Church in Albania," in *2000 years Church Art and Culture in Albania : Papers of the International Symposium, Tirana, 16-18 November 2000* (Tirana: Orthodox Autocephalous Church of Albania, 2005), 229-257.; Κωνσταντίνος Γιακούμης, "Κριτική έκδοση επιγραφών συνεργείων από το Λιντόπι στις περιφέρειες της ορθόδοξης Εκκλησίας της Αλβανίας," *Δελτίον ΧΑΕ* 21 (2000): 249-266.

<sup>1175</sup> Сп. Τούρτα, *Οι Ναοί*, 23-45.

одликуваат со значително послаби уметнички квалитети. Нерафинираноста на ликовниот израз, користењето на словенскиот јазик и географската концентрација на спомениците во кои работеле овие сликари биле примарни причини за да се изнесе претпоставката дека се работи за мајстори со локално потекло, кои творечки се формирале под директно влијание на линотопските работилници.<sup>1176</sup> Во најголемиот дел од фрескоцелините и иконописните дела кои се производ на овие сликарски работилници не отсуствува вештината потребна за реализација на едно сликарско дело од ваков тип, но евидентни се формализмот и сувопарноста при изведбата на сцените и поединечните светителски фигури, што говори дека нивните автори ја стекнале едукацијата надвор од големите уметнички центри. Иако во поглед на ликовниот израз овие сликари не успеале да се издигнат над просечноста, нивните дела содржат комплексни теолошки пораки кои говорат за нивната богословска ерудиција. Теолошката ученост која ја презентираат нивните дела не наведува на претпоставката дека тие биле припадници на некое од монашките братства од демирхисарските манастири, веројатно од манастирите Слечче или Журче, коишто во текот на 16 и 17 век претставувале најзначајни литературни и културни жаришта на овие простори.<sup>1177</sup>

#### б. Работилницата од 18 век

Сидната декорација и иконите од северниот компартимент на зрзевската манастирска црква, посветен на св. Петар и Павле, се одликуваат со најниски уметнички квалитети меѓу сликарските дела од зрзевските сакрални објекти. Во недостаток на пишани документи за нивното создавање и неподатливоста на стилските особености за хронолошко определување, единствена одредница за неговото датирање е годината 1791, испишана врз иконите на св. Никола и архангелот Михаил.<sup>1178</sup> Репертоарот на идентични ликовни решени применети кај сидното сликарство и иконописните дела укажува дека тие се дело на истата сликарска работилница. Исто така, евидентно е дека зографите поуспешно ја владееле техниката на иконописот, додека нивните познавања на технологијата на сидната декорација биле оскудни.

---

<sup>1176</sup> Врз основа на стилските карактеристики на сликарството, како и на лингвистичките особености на натписите, В. Поповска-Коробар смета дека работилниците чија работа може да се проследи во периодот од втората до четвртата деценија на 17 век во Демирхисарскиот регион и Горна Пелагонија, биле по потекло од Линотопи или се работи за локални сликари кои се формирале под влијание на линотопските работилници, види Поповска-Коробар, "Хоросни икони," 14-15.

<sup>1177</sup> За подемот на културната и книжевната дејност во демирхисарските манастири во текот на 16 век, под директно влијание на архиепископот Прохор и подржана од кратовскиот кнез Димитрија Пепис, види Цветан Грозданов, *Студии за охридскиот живопис* (Скопје: РЗЗСК – Скопје, 1990), 153-157, со литература.

<sup>1178</sup> Види поглавје V.2.1.2.a.



Непознавањето на методите за изведба на фрескосликарство условило ѕидната декорација да биде насликана во *al secco* техника, што е примарна причина за неговата слаба сочуваност. Сцените од циклусот на Христовите страдања имаат нееднакви димензии, а протагонистите со неправилни пропорции стојат во неприродни пози (IVe.8-IVe.16). Неумешното вообличување на ликовите, површноста која го карактеризира третманот на облеките и апстрактното предавање на архитектурата во заднината укажуваат на слабата сликарска вештина. Како доминантно ликовно средство се наметнала линијата, која круто ги врамува прикажаните личности и ги формира геометриските облици на архитектурата во заднината. Воедно, преку графицизмот е направен обид за прикажување на волуменот на фигурите, додека тонската градација речиси целосно отсуствува. Колоритот значително избледен и е сведен на теракотно црвени, окер и сиви тонови. Долниот сегмент на композициите и зоната од стоечки светители е обоен во темноцрвена боја, додека повисокиот сегмент е светлосив.

Повисок квалитет на ликовниот израз е постигнат кај иконописните дела, при чија изработка е посветено поголемо внимание и се избрани порепрезентативни сликарски материјали (IVe.17-IVe.25). Обработката на светителските ликови и нивните облекувања е повнимателна, а воочлив е поминуциозен пристап при прикажувањето на инвентарот. Како и кај ѕидното сликарство, иконописните дела се одликуваат со нагласен графицизам. Пластичноста е постигната преку затемнување на инкарнатот, кој од страните на лицето преминува во интензивни сенки изведени со пастозен намаз од црна боја. Светителските ликови се одликуваат со нагласена стилизација, но нагласените чела и крупните очи со изразени подочници им даваат извесна доза на индивидуалност. Покрај тонскиот третман, како начин за постигнување на пластицитет, особено на мобилијарот, се јавува нанесувањето на тенки, вкрстени линии по рабовите на троновите. Со тенка линија се изведени и стилизираните флорални орнаменти кои ги красат наслоните и страниците на престолите, како и светителските нимбови. Декоративност е внесена и во сликарскиот третман на облеките на Христос и св. Никола, кои се украсени со цветови и со разлистени ластари. Во сликарската палета применета кај иконите од северниот компартимент доминираат чистите тонови на цинобер, сина и пурпурна боја, додека обилното користење на златото во заднината на престолните икони дава извесен впечаток на луксуз.

Како основна карактеристика на ѕидното сликарство и иконите од црквата Св. Петар и Павле се истакнува наивноста во ликовниот израз, што се должи на ограничените сликарски вештини на авторите. Начинот на обликувањето на мобилијарот и светителските облеки укажуваат на влијанија од актуелните ликовни сфаќања во уметноста од последните децении на 18 и почетокот на 19 век. Сепак, во основа ова сликарство останува провинциско и далечно од ликовните начела кои се негувале во поголемите културни центри на Балканот.<sup>1179</sup> Покрај ваквите негови квалитети извесно е дека авторите не биле со домицилно потекло, што може да се заклучи од исклучителното користење на црковногрчкиот јазик. Според достапниот компаративен материјал, за активноста на оваа сликарската работилница во пошироката територија на Пелагонија сведочат и иконите на Богородица со Христос, архангелите Михаил и Гаврил, како и фрагментарно сочуваната икона со претставата на апостол Петар (Vd.8), од црквите Пресвета Богородица и Св. Илија во битолското село Велушина.<sup>1180</sup> Особено впечатливи се ликовните паралели меѓу зрзевското сликарство и престолната икона на Богородица со Христос (ев.бр. 5437), кои се евидентни во начинот на обликувањето на светителските ликови, третманот на драпериите и обликот на буквите (Vd.9).<sup>1181</sup>

По големите уметнички остварувања во католиконот на Зрзевскиот манастир и мирската црква Св. Никола, кои ги одбележале сликарските зафати од 14 до крајот на 16 век, сликарството од црквата Св. Петар и Павле говори за драстичниот пад на квалитетот на уметничките сфаќања во последните децении на 18 век, но и за неможноста да бидат ангажирани подобри мајстори. Ваквите состојби во најголема мера биле предизвикани од бурните историски случувања кои го претвориле Зрзе во сцена на крвава пресметка меѓу арнаутските пљачкашки банди и локалните сејменски одреди, што резултирало со уништување на манастирот.<sup>1182</sup> Во отсуство на монашка заедница нарачката за декорација на т.н. овчарска црква била направена од жителите

---

<sup>1179</sup> Основните движења на сликарството од 18 век во Охридскиот регион, кој и по укинувањето на Охридската архиепископија продолжил да ја игра улогата на уметнички центар во западните и северните области на Македонија, биле предмет на научен интерес во монографијата на: Викторија Поповска-Коробар, *Иконописот во Охрид во XVIII век* (Скопје: Култура, 2005), *passim*.

<sup>1180</sup> Иконите од битолското село Велушина се презентирани во каталогот: Ристо Палигора, *Икони од Велушина XVII-XIX век* (Битола: Завод за заштита на спомениците на културата и музеј – Битола, 2017), 47, кат. 44-45, 48, кат. 46.

<sup>1181</sup> Иконата прелиминарно е определена како преслика од 19 век врз постара икона од 16-17 век, сп. Палигора, *Икони*, 48, кат. 46.

<sup>1182</sup> Види, поглавје IV.3.

на Зрзе, кои немале пошироки познавања од современите текови во уметноста, што ги спречило да најмат повешти сликари за изведбата на нивната нарачка.

## 5. Работилницата од 19 век

Единственото сликарско дело од 19 век кое го задржало својот оригинален контекст во сакралните објекти од Зрзевскиот културен комплекс се царските двери од манастирската црква Св. Преображение. Иако дверите се со значително подоцнежен датум од останатите сегменти на иконостасот, естетските начела кои биле применети при нивното сликарско вообличување се во сооднос со постарите дела поставени на олтарската преграда во манастирската црква. Ликовните мотиви кои ги содржат зрзевските двери – Благовештението и полуфигурите на пророците Давид и Соломон, се сврстуваат меѓу најквалитетните сликарски остварувања во уметноста од првата половина на 19 век во прилепскиот регион (IVd.8).<sup>1183</sup>

Сликарството од царските двери се одликува со педантно изведен, ненаметлив цртеж и жив колорит. Лицата на светителите имаат правилна, овална форма, а нивната моделација е постигната преку тонска градација на инкарнатот, кој има нијанса на заситен окер. Крупните очи со бадеместа форма, благо подигнатите веѓи чиј лак ја следи формата на окото, правилните носеви и малите усни им даваат израз на благородност и префинетост на библиските личности. Линијата добила примарна функција при обликувањето на детаљите и орнаменталните украси на ткаенините и мебелот. Палетата се состои од чисти, светли бои, а колористичката хармонија е постигната преку поставувањето на интензивните тонови, како што е циноберот, крај пастелните нијанси на розевата и светломаслинестата боја .

Паралелното користење на графицизмот при обработката на деталите и колористичката моделација на драпериите, во функција на постигнувањето на реалистичен ефект, укажуваат дека, покрај византиското ликовно наследство, значајна улога во градењето на ликовниот израз на авторот имало и западноевропското сликарство. Византискиот традиционализам, покрај во композициското структурирање на претставата на Благовештението и иконографските особености на прикажаните

---

<sup>1183</sup> Преглед на уметничките текови во Прилеп во 19 век, со особен осврт на црковната архитектура и иконописот, види Антоние Николовски, *Студии за доцновизантискиот и периодот на Преродбата (XIX век) во уметноста на Македонија* (Скопје: Каламус, 2010), 275-281.

личности, е изразен и во златниот фон, кој се чини дека бил средство за новите двери да се вклопат меѓу постоечките иконописни дела од иконостасот. Влијанијата од т.н. левантски барок се видливи во обработката на деталјите, раскошната резба во вид на разлистена вегетација од престолот на Богородица, везот на облеката на архангелот Гаврил и реалистично прикажаните облаци.

Натписот со кој е означена претставата на Благовештението, како и натписите кои го означуваат идентитетот на светителите, се испишани на црковнословенски јазик, додека библиските цитати од свитоците во нивните раце се на црковногрчки јазик. Без разлика на јазикот на кој се напишани тие се сочинети од речиси идентични букви со аглеста форма, со нееднакви димензии и фреквентна употреба на лигатури. Покрај уставното писмо, со кое се испишани најголемиот дел од натписите, завршните пасуси од пророштвата на Давид и Соломон, како и текстот од свитокот на Богородица се испишани со брзопис.

Со оглед на целосната девастираност на натписот кој ги содржел податоците за ктиторството, а веројатно и за сликарот на зрзевските двери, ликовните особености на сликарството претставуваат единствена основа за определувањето на нивното авторство. Од особено значење за датирањето е сочуваноста на името на игуменот Христе Поп Трајков, што е хронолошка одредница создавањето на дверите да се датира во времето на неговата управа која траела од последните години на четвртата и во текот на петтата деценија од 19 век. Врз основа на компаративните анализи со ликовните остварувања од втората четвртина на столетието, царските двери од црквата Св. Преображение со голема сигурност може да му се припишат на сликарот Анастас од Магарево, чија сликарска активност во овој период може да се проследи во Прилеп.

Извесен фонд на податоци за творештвото на зографот Анастас од Магарево се добиени со истражувањата во последната деценија, но сепак отсутствуют систематични сознанија за неговиот опус и биографија.<sup>1184</sup> Малубројните потпишани дела, распространети на пошироката балканска територија, претставуваат најзначајни патокази за правците во кои се движел творечкиот пат на Анастас од Магарево. Како

---

<sup>1184</sup> Творечката личност на Анастас од Магарево подолго време останала непозната за науката. Со точното расчитување на неговиот потпис од иконата на Богородица во прилепската црква Св. Благовештение и откривањето на негови дела во црквите во Битолскиот регион осветлени се извесни аспекти од неговата биографија и творештво, види Дарко Николовски, “Икони од ризницата на црквата Св. Благовештение – Прилеп,” *Патримониум.МК* 10 (2012): 335, 337, 339, заб. 11.; Палигора, *Икони од Велушина*, 7-8, кат. 26-28.

негово најрано (познато) потпишано дело е посочена иконата на Христос Пантократор (рег. бр. 2430) од охридската црква Големи Св. Врачи, која е насликана во 1826 година во соработка со јерејот Христо, кој, исто така, го оставил својот авторски потпис.<sup>1185</sup> Префинетоста на ликовниот израз и нагласените влијанија од западноевропската уметност кои оваа икона ги споделува со останатите икони од престолниот ред укажуваат дека и тие се дела на сликарите Анастас и Христо.<sup>1186</sup> Неколку години по завршувањето на ангажманот во охридската црква, Анастас се приклучил на работилницата предводена од Јован Стерјев/Стерјевиќ, познат како Јања Молер, и започнал со бројни ангажмани во Србија.<sup>1187</sup> Во 1830 година тој бил ангажиран за изработката на страничните двери во црквата Св. Тројца во селото Рипањ крај Белград, а врз вратата на проскомидијата, под претставата на архангел Михаил го оставил својот потпис: „δια χειρος ανα(στ)ασι(ου) κων(στ)ανθιν(ου) μητρολιωθης“.<sup>1188</sup> Како член на тајфата на Јања Молер во рамките на бројните ангажмани за декорирање на црквите во

<sup>1185</sup> Цртеж и транскрипција на авторските потписи од иконата на Христос Пантократор приложува: Гоце Ангеличин – Жура, “Натписи од црквата Св. Врачи Големи од Охрид,” *ЗСУММ* 4 (2003): 75-79, 76, црт.2.; Д. Николовски го идентификувал сликарот Анастас, потпишан на иконата од Големи Св. Врачи, со авторот на иконите од прилепската црква Св. Благовештение, види “Икони,” 337.; Во рамките на прегледната студија за иконите од охридските цркви М. Георгиевски погрешно го прочитал авторскиот потпис на Анастас како Атанас Магаревич, види Милчо Георгиевски, *Галерија на икони – Охрид* (Охрид: Завод за заштита на спомениците на културата и Народен музеј – Охрид, 1999), 14.

<sup>1186</sup> Значаен податок за биографијата на Анастас претставува присуството на уште еден сликар со име Михаил, исто така со потекло од битолското село Магарево, кој учествувал во изработката на иконите за црквата Големи Св. Врачи, а својот потпис го оставил на вратата од проскомидијата. Заедничкото место на потекло, како и патронимот Константинов којшто Анастас и Михаил го користеле во нивните подоцнежни потписи, упатува на заклучокот дека тие биле браќа, види Ангеличин-Жура, “Натписи,” 76-77, сл.1, црт. 2.; На иконата на Богородица Есфамени од 1828 година, која се чува во Националниот музеј за средновековна уметност на Р Албанија во Корча (инв. бр. IN 1686), зографот Михаил се потпишал со формулата „Μιχαήλ Κωνσταντίνου εκ κόμης Μαγάρων“, види Drakopoulou, *Icons*, 182-183, кат. 62.

<sup>1187</sup> Јован Стерјевски, познат под псевдонимот Јања Молер, од српските истражувачи е истакнат како еден од најплодните сликари во времето на кнезот Милош, во повеќе наврати ангажиран од владетелската куќа, а веројатно по потекло бил влав од Македонија, види Ана Костић, “Иконостас у цркве брвнаре Светих апостола Петра и Павла у Лозовику,” *Смедеревски зборник* 3 (2012): 72-73.

<sup>1188</sup> Потписот на Анастас го прочитал Б. Вујовиќ, определувајќи го зографот како припадник на работилниците од Македонија составени од Власи, кои во овој период биле особено активни во Србија. Проследувајќи ги и делата на неговите синови Константин и Анастас во Србија, тој смета дека Анастас е родоначалник на оваа сликарска работилница, сп. Бранко Вујовиќ, *Уметност обновљене Србије 1791-1848* (Београд: Просвета, 1986), 263-264.; Погрешно расчитувајќи го натписот од вратата на проскомидијата од црквата во Рипањ, А. Милошевиќ сликарот го идентификувала како Константин, без притоа да понуди соодветно решение за останатите делови од името на мајсторот, види Ана Милошевиќ, “Арханѓео Михаило узима богатшеву душу“ са северних двери иконостаса цркве Светог Илија у Смедеревској Паланци,” *Шумадијски записи* 7 (2013): 129-130, заб. 3.; Погрешното читање на натписот е коригирано, а сликарот од Рипањ е поистоветен со Анастас од Магарево во трудот на: Викторија Поповска-Коробар, “Иконостасот во црквата на Бигорскиот Манастир во XVIII век,” in *Бигорски Манастир 20 години возобновено манастирство* edited by Архимандрит Партениј (Фидановски) (Бигорски Манастир: Свештена Бигорска Обител „Св. Јован Крстител“, 2015), заб. 48.

Шумадија, во периодот од 1830 до 1833 година, Анастас се јавува како автор на повеќе иконописни дела, најголемиот дел непотпишани.<sup>1189</sup>

Следна етапа во неговиот творечки пат претставува враќањето во Македонија и ангажманот за изработка на иконите за иконостасот на новоизградената црква Св. Благовештение во Прилеп. Најзначаен аргумент за идентификувањето на Анастас од Магарево како автор на иконите во прилепската црква е неговиот потпис регистриран на иконата со претставата на Богородица придружена со сцени од Акатистот (рег.бр. 16263), која датира од 1839 година (Ve.1).<sup>1190</sup> Врз основа на стилските особености нему му биле припишани и најголемиот дел од престолните икони во прилепската црква кои настанале во периодот од 1838 до 1840 година.<sup>1191</sup> Покрај постоењето на извесни разлики во ликовниот пристап кај иконите со различен датум, начинот на нивно конципирање, особеностите на светителските ликови и минуциозниот пристап при изведбата на деталјите ги определуваат како дело на работилницата на Анастас, иако при изработката на иконите на св. Атанасиј и св. Спиридон бил ангажиран и негов соработник. Покрај иконите од престолниот ред ликовниот израз на Анастас од Магарево се препознава и кај неатрибуираните икони со претставите на Архангел Михаил му ја зема душата на богатиот и Вознесението на св. Илија, денес поставени на северниот и јужниот ѕид до иконостасот, а несомнено тој е автор и на сликарството од царските двери. Како дело на неговата работилница може да се определат и иконите од вториот кат, кои, исто така, до денес не биле предмет на научна опсервација. Во истиот временски период кога сликарот бил ангажиран за изработката на иконите за

---

<sup>1189</sup> Во прегледот на неговото творештво на територијата на Србија Б. Вујовиќ споменува дека поголем број на негови дела се чуваат во црквите во околината на Белград и Крагуевац, а поединечно ги наведува и претставите на Св. Тројца од 1833 година и композицијата „Погребот на св. Стефан Дечански“, насликана на кивот со моштите на светителот која датира од 1848 година, види Вујовиќ, *Уметност*, 263, 311, сл. 86, сл. 88.

<sup>1190</sup> Целосната содржина на натписот од иконата гласи: *sla ikonN (pr)ilo/i esnaŋq dNlggersk(ii) va by:ni spomenq 1839 voεμβρι(ου) α δια χειροσ ανα(στ)αι(ου) ζογραφ(ου) μαγαροβοι[θησ]*. Авторскиот потпис на иконата го забележал и делумно го транскрибирал: Асен Василев, *Български възрожденски майстори : Живописци. Резбари. Строители* (София: Наука и изкуство, 1965), 275, притоа погрешно сврстувајќи го Анастас меѓу сликарите од Мецово. Точно читање на натписот донесува Д. Николовски, кој го идентификува подпелистерското село Магарево како место на потекло на зографот Анастас, сп. Николовски, „Икони,” 335-337.

<sup>1191</sup> Врз основа на стилските симилярности меѓу иконата на Богородица од јужниот аналогон и престолните икони на св. Никола (рег. бр. 16340), св. Димитриј (рег. бр. 16334), св. Ѓорѓи (рег. бр. 16341), Богородица (рег. бр. 16339), Христос (рег. бр. 16338) и св. Јован Крстител (рег. бр. 16337), сите од 1838, св. Спиридон (рег. бр. 16342) и Соборот на апостолите (рег. бр. 16336) од 1839, и св. Атанасиј (1840) (рег. бр. 16344), А. Василев смета дека сите се дело на Анастас, сп. Василев, *Български*, 275.; Д. Николовски не отфрлајќи го целосно ваквото мислење предлага дека за нивната изработка била ангажирана друга сликарска работилница со ликовни сфаќања кои се блиски на Анастас, но со поизразена склоност кон барокните елементи, види Николовски, „Икони,” 337, заб. 12, сл. 1 – сл.8.

прилепската црква ја насликал и иконата со претставата на патронот за црквата Св. Ѓорѓи во Велушина (1838), како и недатираните царски двери и престолната икона на св. Јован Крстител за црквата Успение на Пресвета Богородица во истото село (Ve.2).<sup>1192</sup>

Веројатно е дека во периодот на ангажманот од страна на прилепската црковна општина Анастас од Магарево ја добил порачката да ги ослика зрзевските двери. Се чини веројатна претпоставката дека нарачател бил некој од видните прилепчани, градските еснафи или, можеби, самиот игумен Христе Поп Трајков. Од инвентарот на идентични решенија кои зрзевските двери ги делат со потпишаната икона на Богородица и останатите атрибуирани дела на Анастас ги издвојуваме: идентичната иконографска схема на Благовештението, начинот на прикажувањето на светителските ликови, идентичното претставување на облаците, на ангелските претстави, како и неговиот афинитет кон декоративност (Ve.3-4).

Царските двери од црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе се негово последно познато дело во Македонија. По сликарски ангажмани во Пелагонија тој повторно се вратил во Србија, за што говори претставата на Погребот/опелото на Стефан Дечански од 1848 година, насликана врз кивотот со моштите на светителот.<sup>1193</sup> По овој датум не располагаме со податоци кои би овозможиле да го проследиме творечкиот и животниот пат на Анастас.

Ликовните традиции кои ги востановил Анастас од Магарево продолжиле да ги негуваат неговите синови, сликарите Константин и Димитар чија работилница се сврстува меѓу најплодните сликарски ателјеа во Македонија во втората половина на 19 век.<sup>1194</sup> Покрај уметничкиот израз на Анастас, неговите синови ги наследиле и професионалните врски на нивниот татко, за што говори одлуката на Христе Поп Трајков по преземањето на управата на манастирот Трескавец да се обрати до неговиот

---

<sup>1192</sup> Врз основа на ликовните особености на работилницата на Анастас од Магарево и биле припишани царските двери и иконата на Јован Крстител од црквата Св. Богородица во Велушина, како и иконата на св. Ѓорѓи од истоимената црква, види Палигора, *Икони*, 17, 32-34, кат. бр. 26-28.

<sup>1193</sup> Сп. Вујовиќ, *Уметност*, 263, сл. 88.

<sup>1194</sup> Најголемиот дел од библиографските единици во кои се обработени одредени сегменти од творештвото на Константин и Димитар од Магарево се наведени во трудовите на: Николовски, "Икони," заб. 22.; Ристо Палигора, *Црквата Св. Димитрија во Долно Чарлија* (Битола: Завод за заштита на спомениците и музеј – Битола, 2016), 19-20, заб. 27.

син Константин Анастасов за сликањето на монументалната икона на Богородица со сцени од акатистот за трескавечкиот католикон.<sup>1195</sup>

---

<sup>1195</sup> Натписот од иконата на Богородица претрпел значителни оштетувања, поради што не е целосно читлив. Транскрипција на неговата содржина донесува: Василев, *Български*, 277.



## Завршни согледувања

Бројноста на сакралните објекти и археолошките локалитети во зрзевскиот микрорегион, кои претставуваат инхерентна целина, наметнува посебен методолошки пристап при нивното проучување. Истородноста на материјалните остатоци може да се проследи преку воедначеноста на културните манифестации кои ги бележиме како кај археолошките наоди, така и кај архитектонските и сликарските решенија во сакралните објекти. Синхорноста и истоветноста на процесите кои ја одбележале повеќевоковната историја на зрзевските сакрални објекти ја наметнуваат потребата тие да бидат определени како сегменти од единствен комплекс кој го именуваме како Зрзевски културен комплекс. Поширокиот увид во комплексните културно-историски процеси овозможува да се добие јасна претстава за карактерот и вредностите на зрзевскиот сликарски фондус, најпрво во рамките на јасно дефинираната микроцелина, а потоа и во поширок регионален и балкански контекст. Ваквиот начин на евалуација дополнително ја акцентира улогата на Зрзевскиот манастир како регионален уметнички двигател, но и како едено од најдревните и најзначајните духовни и културни жаришта во западните и централните области на Македонија.

Традицијата создадена со илјадагодишното траење на монашкиот живот и географската изолираност на Зрзе биле предуслов за уникатноста на културните манифестации, но врвните уметнички остварувања претставуваат амалгам на автохтоните сфаќања и влијанијата од големите културни центри. Постоењето на релации меѓу Зрзевскиот манастир со Солун и Света Гора е евидентно преку ликовните остварувања на митрополитот Јован Зограф, во чиј сликарски израз се вткаени поуки од уметноста негувана во Цариград и Солун, а со кои (според нашето мислење) дошол во допир посредно во некој од светогорските манастири. Сепак, правците по кои се движеле сликарските текови во Зрзевскиот културен комплекс во најголема мера биле условени од уметничките струења во Охрид и Костур, административниот и уметничкиот центар на Охридската архиепископија. Улогата на охридската црковна организација како одлучувачки фактор за карактерот на зрзевското сликарство најдобро е видлива од изборот на мајсторите и сликарските работилници кои биле ангажирани за неговата изведба, а кои потекнувале од регионот на Охрид и Костур или имале блиски врски со архиепископската катедра.

Основен предизвик за проучувањето на сликарските остварувања во Зрзевскиот културен комплекс е различниот степен на сочуваност, како и невоедначениот квантитет на пишани податоци кои ги поседуваме за одделните сликарски целини. Примарната причина за оштетувањата на фрескоживописот биле бројните зафати за санација, прилагодување и проширување на сакралните објекти, што е цената која била платена за непречениот шестековен духовен живот. Интервенциите врз архитектурата имале амбивален ефект, така што по уништувањето/прекривањето на постарото сликарство следеле нови сликарски зафати со кои се збогатувала нивната уметничката стратиграфија.

### **Манастир Зрзе**

Манастирот Зрзе, кој во локалната традиција најчесто е именуван Свети Спас, претставува продолжување на милениумските традиции на христијанската духовност во овие простори, чии почетоци досегаат до 5 век. Опширниот фресконатпис од јужната фасада на манастирскиот католикон, кој датира околу 1421 година, соопштува дека црквата ја подигнал монахот Герман во периодот од 1334 до 1355 година. Сепак, историските документи и археолошките наоди укажуваат на поголемата старост на манастирот. Најстарите траги на монашко живеење на овој простор датираат од последните децении на 9 и почетокот на 10 век, а во времето на византискиот цар Роман III Аргир (1028-1034), манастирот добил статус на метох на скопскиот манастир Св. Ѓорѓи Горг. Во оваа етапа од неговата историја средиште на монашкиот живот биле објектите вкопани во бигорната карпа, но поради оскудноста на историските и материјалните извори остануваат отворени бројни прашања за организацијата и карактерот на монашката населба. Иницијален момент од кој може да се проследи историјата на Зрзевскиот манастир претставува подигањето на Германовата црква, која соодветствува на источниот дел од наосот и олтарскиот простор на црквата Св. Преображение. Погореспоменатиот натпис од јужната фасада е најисцрпен преглед на историјата на манастирот од подигањето на католиконот до крајот на втората деценија на 15 век. Од неговата содржина дознаваме дека ктиторското право на основачот Герман го презеле неговите внуци, славните сликари митрополит Јован и јеромонах Макариј, кои управувале со манастирот во времето на владеењето на кралевите Волкашин и Марко. Со пропаста на Државата на кралот Марко во 1395 година и потпаѓањето на Пелагонија под османлиска власт, старите ктитори ја изгубиле

финансиската моќ потребна за одржувањето на семејната заветнина. Германовите внуци биле принудени да ги препуштат ктиторските права на селскиот првенец, кметот Константин Ѓургичев и на неговите синови Јаков, Дмитар и Калојан.

Процесот на доградби и измени на архитектурата на манастирската црква, кој траел сè до средината на 19 век, започнал само неколку децении по изградбата на Германовата црква. Нејзино прво проширување е изградбата на западната припрата, која во 1368/9 година добила и сидна декорација. Ктиторскиот натпис од западниот сид покрај датумот на создавањето на сликарството ги наведува и ктиторите – браќата Прибил и Приезд. Двајцата браќа, заедно со нивната неименувана мајка, ја финансирале изведбата на живописот во спомен на татко им – монахот Харитон, со световно име Хајко. Според хипотеза која ја пласирал В. Ј. Ѓуриќ, а која во науката била прифатена безусловно, монахот Харитон бил син на ктиторот Герман, а Прибил и Приезд се имињата на митрополитот Јован и јеромонахот Макариј пред нивното замонашување. Сепак, анализирајќи ја содржината на двата натписи упадливо е тоа што Харитон/Хајко не е споменат во фресконатписот од јужната фасада кој ја наведува генеологијата на Јован и Макариј, поради што изразуваме сомнеж во нивното изедначување со личностите споменати во ктиторскиот натпис од 1368/9 година. Се чини веројатно дека правото да биде погребан во зрзевскиот католикон монахот Харитон не го стекнал по наследство, туку со залогот за подигање на западната припрата или преку ктиторскиот подвиг на неговата вдовица и синовите.

#### *Сликарството од 14 век*

Покрај сликарството од западната припрата, кое е прецизно хронолошки детерминирано во 1368/9 година, во 14 век бил живописан и олтарскиот простор на црквата. Се чини голема веројатноста дека овој сликарски зафат е поврзан со ктиторството на монахот Герман. Од најстарото сликарство се видливи само помали фрагменти во главната олтарска апсида, кои останале непрекриени со нанесувањето на новиот слој живопис, поради што не можат да се согледаат стилските особености, што е главна пречка за негово попрецизно датирање.

При сликарскиот зафат за декорирање на западната припрата била осликана и патронската ниша над западниот влез во црквата. Патронската сцена – Христовото преображение, го зазема централниот дела на нишата, а како негова иконографска специфика ја бележиме удвоената мандорла на Христос што е рефлексивна од теолошките сфаќања на исихазмот. На широката лента која го следи закривувањето на

засведената ниша прикажана е Богородица со Христос придружена од дванаесет старозаветни пророци. Најголемиот дел од пророчките фигури се прикажани во три-четвртински став и се во идејна врска со претставата на Богородица од темето од лакот, која припаѓа на иконографскиот тип Одигитрија, но е означена со невообичаениот епитет Πάντων Χαρά. Претставата на Богородица од зрзевската патронска ниша е најстариот сочуван пример на користењето на овој епитет, кој во втората половина на 14 век се јавува кај неколку примери од регионот на Преспа, Костур и Борје.<sup>1196</sup>

Сидното сликарство на некогашната западна припратата на зрзевската манастирска црква претрпело поголеми оштетувања, што ни овозможува само парцијален увид во неговите програмски и иконографски особености. Од преостанатите сегменти на фрескоживописот евидентна е уникатноста при изборот на темите и нивниот распоред, решенија за кои, според достапните научни сознанија, не постојат паралели во византиската монументална уметност. Инвентарот од нестандартни решенија започнува со илустрирањето на сцените кои тематски припаѓаат на циклусот на Христовите страдања, што е реткост во припратите на византиските цркви. Изборот на сцените од припратата на зрзевскиот католикон отстапува од вобичаениот репертоар на византиските илустрации на страдалниот циклус, а нивниот распоред не соодветствува на наративот од евангелските текстови. Сцените на северниот ѕид започнуваат со претставата на Христовото судење пред свештеничкиот Синедрион од западната страна, но поради отпаѓањето на малтерниот слој се половично сочувани. Од преостанатите делови на Судењето пред првосвештениците може да се воочи дека композицијата ја содржела и епизодата со слугата на свештеникот кој замавнал кон Христос. Карактеристичен иконографски елемент се бројните книги на масата пред еврејските свештеници, чие прикажување носи подтекст за погрешното толкување на светите списи. Во претставата на Ругањето, толпата која го исмева Христос се состои само од Пилатовите гардисти клекнати во проскинеза пред Христовите нозе, што се должи на дословната интерпретација на библиските описи на настанот (Мат. 27:27-30, Марко 15:16-19; Јован 19:1-3). Во

---

<sup>1196</sup> Δέσποινα Ευγενίδου, Ιωάννης Κανονίδης, Θανάσης Παπαζώτος, *Τα Μνημεία των Πρεσπών* (Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων, 1991), 53, εικ. 28.; Νίκος Παζαράς, “Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ενταξή στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστοριά, Μ. Μακεδονία, Β. Ήπειρος),“ PhD diss. (Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2013), 54-55.; Ralitsa Lozanova, “The Church of Christ Zoodotes in Emborje (Albania),” in *Образ и слово. Юбилеен сборник по случай 60 годишнината на проф. Аксиния Джурова*, edited by В. Велинова, Р. Бояджиев и А. Миланова (София: Университетско истателство “Св. Климент Охридски”, 2004), 151-165, 155, заб. 21-25.

последната композиција од северната страна биле обединети илустрациите на два настани: Христос одбива да пие оцет и жолчка и поставувањето на крстот на Голгота. Од спротивната страна, на јужниот ѕид најзападно е прикажана сцената Миењето на рацете, по која следи Анапесон/Око недремано и Јосиф од Ариматеја го бара Христовото тело од Пилат. Вклучувањето на претставата на Анапесон меѓу сцените на Христовите страдања се темели врз литургиските песни и беседи од богослужбата на Велика сабота во кои зборовите со кои патријархот Јаков го благословил син му Јуда (1Мој. 49:9), се истакнати како старозаветно пророштво на Христовата телесна смрт и воскресението. Токму наведениот старозаветен цитат е искористен за означувањето на претставата од зрзевската црква. Сцената која следи, Јосиф од Ариматеја го бара Христовото тело од Пилат, редовно била вклучувана во наративните илустрации на Страдањата од времето на Палеолозите, од кои зрзевскиот пример се издвојува со високата капа која ја носи Пилат.

Покрај невообичаениот избор и распоред на композициите од Страсниот циклус, програмски куриозитет претставува прикажувањето на двете сцени со евхаристичен предзнак на западниот ѕид: Старозаветна Троица, прикажана преку Гостољубието на Аврам, и Причестувањето на апостолите. Именител за заедничкото прикажување на двете сцени е нивната симболика која се однесува на жртвата како најзначаен елемент од богослужбата, како во Стариот така и во Новиот Завет. Притоа, Гостољубието на Аврам ја прикажува старозаветната крвна жртва, а акцент на суровоста на чинот е ставен преку прикажувањето на телето кое било заклано и принесено пред троичниот Бог, како и на неговата мајка која тагува. Преку илустрацијата на Причестувањето на апостолите прикажана е бескрвната жртва воспоставена од Христос на тајната вечера. Вклучувањето на двете сцени во овој сегмент на црквата се во насока на визуелно елаборирањето на сотериолошката димензија на евхаристијата.

Непостоењето на директни паралели и/или слични решенија со изборот и распоредот на сочуваните сцени од горните регистри на живописот во зрзевската припрата, претставува најзначаен проблем при одгатнувањето на повеќеслојните теолошки пораки и на текстуалните извори. Можноста за да се дадат конечни одговори на овие прашања, се чини, е изгубена со пропаѓањето на сликарството од сводот и на преградниот ѕид кој ја одвојувал припратата од наосот. Поради тоа, сè уште е релевантен заклучокот, колку и навидум да изгледа обопштен, дека сцените од

повисоките зони на зрзевската припрага ја носат пораката за Христовото страдање и жртва како основен предуслов за спасението на човештвото.<sup>1197</sup>

Од светителските допојасја од фризот од медалјони кој се протега под сцените од повисокиот регистер, сочувани се дваесет, а недостигаат единствено претставите на срушениот источен ѕид. Претставените светители припаѓаат на редот на мачениците, а најголемиот дел се облечени во патрициски облеку, со исклучок на св. Сава и св. Андреј, кои поради нивниот чин на војводи/стратилати се прикажани во војничка опрема. Како основен именител при распоредот на светителските бисти може да се истакне нивното место во црковниот календар, поради што најголемиот дел од светителите може да се разделат во групи, според денот на нивното празнување.

Промисленоста во распоредот е особено евидентна кај светителските фигури од првата зона, чија местоположба е определена според чинот и карактерот на нивниот монашки подвиг. Први од источната страна се прикажани четворица архијереи во великосхимничка облеку, а нивниот епископски чин е нагласен преку орнаментот, наречен реки (ποτάμιον), со кој се порабени нивните мандии. На северниот ѕид стојат св. Василиј Велики и св. Григориј Богослов, а нивни пандани на јужниот се св. Јован Златоуст и св. Никола. Прикажувањето на архијереите во монашка облеку имало за цел да укаже на монашките почетоци во црковната кариера на светителите (со исклучок на св. Никола), а покрај зрзевскиот пример нивните портрети од овој тип единствено се сочувани во црквата Св. Јован Богослов кај Куцовенди (Κουτσοβέντης) на Кипар.<sup>1198</sup> По четворицата архијереи следат најистакнатите претставници на општежителното монаштво, разделени во два пара – св. Антониј и св. Евтимиј, на северниот, а св. Пимен Палестински и Св. Теодосиј Киновијарх на јужниот ѕид. Низата од поединечни светителски претстави завршува со портретите на четворица анахорети: св. Макариј, св. Варвар, св. Онуфриј и св. Павле Тивејски. Претставите на најславните припадници на монаштвото имале улога на образец според кој зрзевските монаси требало да ги обликуваат своите животи, а дополнителна поука претставуваат текстовите во нивните раце, кои содржат цитати од нивните житија.

Светителската галерија во првата зона е заокружена со претставите на Св. Пахомиј и Ангелот Господов, десно од западниот влез, додека од спротивната страна е прикажан Св. Зосим како ја причестува св. Марија Египетска. Додека преку

<sup>1197</sup> Војислав Ј. Ђурић, “Радионица миторполита Јована,” *Зограф* 3 (1969): 23-24.

<sup>1198</sup> Cyril Mango, “The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings. Part I: Description,” *DOP* 44 (1990): 63-94, 84-86, 90-93, pl. 115, 116, 120, 121, 125, 126, 175, 178, 181, 182.

илустрацијата на св. Пахомиј како ја прима монашката схима од Божјиот ангел е прикажано воспоставувањето на типикот на киноvisкото монаштво, Причестувањето на св. Марија Египетска ја потенцира важноста од причеста за монасите кои се подвизуваат во пустината. Според археолошките податоци извесно е дека во крајот на 14 и почетокот на 15 век зрзевските монаси ги практикувале и коновискиот и анахоретскиот начин на живот, што укажува на актуелноста на двете сцени насликани во најниската зона на западниот ѕид.

Стилските карактеристики на сликарството од 1368/9 година укажуваат дека за неговата изведба биле ангажирани двајца сликари—со различен ликовен израз. Едниот од мајсторите го реализирал живописот во горните зони од ентериерот на припратата и сликарството во патронската ниша. Сликарска постапка за вообличување на сцените од Страсниот циклус може да се оцени како првенствено колористичка, а линијата има второстепена улога. Ликовниот пристап се одликува со отсуство на графичка структура, што довело и до површноост при обработката на деталјите. Поради ваквите особености сликарското остварување на зографот од повисоките зони остава впечаток на брзина во постапката и недовршеност. Графицизмот добил позначајна улога во претставите на светителските ликови од фризот со медалјони, кои се врамени со дебела, темнокафеава линија.

Подобриот мајстор ги насликал светителските портрети од првата зона, кои може да се оценат како најуспешно уметничко остварување во сликарството од припратата. Фигурите на светителите се правилно пропорционирани, а нивните експресивни ликови се одликуваат со нагласена психологизација, која е постигната преку нагласување или стилизирање на одделните елементи од физиономијата. Преку ваквиот пристап зрзевскиот сликар успеал да ги истакне карактерните особини на прикажаните личности, а со тоа да ги визуелизира духовните квалитети кои се идеал за припадниците на монаштвото. Авторот на светителските претстави од првата зона се вбројува во групата на сликари кои останале врзани за постарите ликовни традиции во Охридската архиепископија, востановени кон крајот на 13 век, а кои се одликуваат со нагласена стилизација на светителските ликови и со графицизмот како основно изразно средство. Според стилските карактеристики најблиски решенија на зрзевските содржат светителските претстави од првата зона во црквите Св. Петар и Павле на преспанскиот остров Голем Град (околу 1360), како и претставата на патронот од црквата Св. Атанасиј на Музаки во Костур (1383/4). Дисперзијата на спомениците чие сликарство се темели на ликовни сфаќања кои ги гледаме и во зрзевското сликарство упатуваат на

заклучокот дека потеклото на зрзевската сликарска работилница треба да се бара во уметничките центри на Охридската архиепископија – Охрид или Костур.

### *Сликарството од 16 век*

Сликарскиот потфат за живописување на олтарскиот простор и наосот на црквата Св. Преображение, кој го реализирала работилницата на Онуфриј Аргитис околу 1564 година, бил преземен поради оштетувањата на постарата ѕидна декорација. За жал, новиот слој на сликарството е парцијално сочуван, а од преостанатиот живопис може да се заклучи дека фрескоансамблот на манастирската црква бил вообличен според програмските стандарди за декорирањето на поствизантиските цркви. Но преку збогатувањето на ликовниот инвентар со невообичаени ликовни мотиви, како и преку специфичниот третман на вообичаените теми, изразена е теолошката ерудиција на авторите и/или ктиторите.

Поради оштетувањата на малтерниот слој во ентериерот на црквата најмногу настрадало сликарството на сводот. Според малите фрагменти кои преостанале од живописот може да се заклучи дека на страничните делови биле прикажани стоечки фигури на старозаветни пророци, кои во рацете држеле текстови на црковногрчки јазик. Подобро сочуваната содржина на три од свитоците овозможува пророците кои ги држеле да ги идентификуваме како Софонија, Илија и Исаија.

Сликаната програма во олтарскиот простор е сочинета од темите кои како визуелна интерпретација на литургискиот обред редовно се прикажувани во овој дел на поствизантиските цркви, но со имплементирањето на раритетни иконографски елементи преку стандардните теми е пренесена комплексна богословска порака. Ваков третман е применет и кај темите кои ретко отстапуваат од стандардната иконографска схема – Богородица Платитера и Литургијата на Светите отци. Имено, прикажувањето на Христос Емануил во бела риза - синдонос ( $\sigma\upsilon\nu\delta\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ ) и со карактеристично врзан појас ја определува неговата претстава во рамките на иконографскиот тип „Христос-архијереј кој го осветува храмот“. Динстиктивната иконографија на Христос, применета и кај претставите на Богородица Платитера од главниот олтарски простор и во северниот параклис на мирската црква, го изедначува литургискиот чин за осветувањето на црквата, кое го врши архијерејот, со осветувањето на човечкото тело на Богородица преку Христовата инкарнација. Воедно, еднозначноста меѓу литургиската облека предвидена за чинот на осветување и Христовиот погребен покров е истакната во богослужбената литература, а претставува идејна оска која го



поврзува отелотворувањето и жртвата на Христос како основни постулати на сотериологијата.

Литургијата на Светите отци се карактеризира со реалистичното претставување на светите дарови над кои богослужат св. Василиј Велики и св. Јован Златоуст. Прикажувањето на светите отци како богослужат на чесната трпеза врз која се поставени дискос со просфора и путир со вино, наместо Христос Агнец ја сврстува претставата од зрзевската манастирска црква меѓу раритетните примери на ваквото решение, чија најголема фреквенција е забележана во кипарските цркви од 14 и 15 век.<sup>1199</sup> Во поствизантиските споменици на територијата на Охридската архиепископија претставите од овој тип се исклучително ретки, а покрај во манастирската црква и во северниот параклис на мирската црква, ова решение го среќаваме и во црквата Св. Петка во Валеш, чие сликарство, исто така, е дело на работилницата на Онуфриј. Од светителите кои се прикажани во првата зона на олтарот единствено претставите на св. Григориј Богослов и св. Јован Милостив може да се поврзат со литургискиот чин кој се одвива во апсидата.

Од останатите архијерејски претстави целосно се сочувани торзото на св. Јаков брат Божји во нишата на ѓакониконот и св. Григориј од Ниса кој е свртен кон претставата на Богородица во Благовештението, што се должи на литургискиот текст кој го држи во рацете, а кој ѝ е посветен нејзе. Скрамните фрагменти од сликарството на јужниот ѕид укажуваат дека се работи за претстави на архијереи во цел раст, а единствено може да го идентификуваме св. Спиридон Чудтворец, од кој се сочувале делови од ликот и натписот кој го означувал неговиот идентитет. Според фреквентната практика, нишата на протесисот била резервирана за допојасјето на Мртвиот Христос, чиј литургиски контекст е нагласен преку придружувањето со ѓаконите св. Стефан и св. Лаврентиј со кадилници и дарохранилници во рацете.

Доминантната вертикала на источниот ѕид овозможила да бидат илустрирани и други теми кои не се вообичаени за фрескодекорацијата на овој дел од црквата, а чие идејно јадро е медалјонот со допојасјето на Христос Пантократор. Изборот на елементите содржани во сликарството од горниот регистер на источниот ѕид и нивниот меѓусебен сооднос имаат директни паралели со куполната програма од доцновизантиските цркви. Имено, бистата на Пантократорот чија улога како „светлина

---

<sup>1199</sup> Χαρά Κωνσταντινίδη, Ο Μελισμός. *Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οιάγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα ή το ευχαριστιακό Χριστό* (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 2008), 63-73.; Andreas Stylianos and Judith A. Stylianos, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art* (Nicosia: A. G. Leventis Foundation, 1985), 507.

на светот“ е акцентирана преку полихромната мандорла и текстот испишан врз кодексот во неговите раце, ја опкружуваат четворицата евангелисти, херувим и трон, како и претставата на Мандилионот. Особено впечатлив елемент на овој дел од сликарството е претставата на св. Троица, која се сврстува меѓу ретките примери на обединето прикажување на трите Божји ипостаси во антропоморфен облик, а е претставена во вид на тролик ангел. Прикажувањето на св. Тројца во вид на ангел, според достапниот компаративен материјал, нема пралели во поствизантиската уметност на Балканот, а може да се поврзи со иконографскиот тип на Христос со три лица, кој се јавува во 16 век како влијание од западноевропската уметност.

Сцените кои го сочинуваат Христолошкиот циклус од втората сликарска зона се сочувани во редуциран број. Циклусот започнува со Благовештението, расчленето од двете страни на олтарската апсида, а продолжува на јужниот ѕид со парцијално сочувани претстави на Раѓањето, Сретението и Крштевањето. Композициите кои ги прикажуваат Оплакувањето, Симнувањето во Адот и Поствоскресното јавување на Марија Магдалена на северниот ѕид не претрпеле посериозни оштетувања. Компаративната анализа укажува дека циклусот од манастирската црква имал иста содржина со оној во црквата Св. Никола во Зрзе, кој е целосно сочуван, со кој ги споделува и речиси идентичните иконографски схеми искористени за вообличувањето на сцените. Како позначителни разлики во композициите од двете цркви ги истакнуваме царската облека на архангелот Гаврил и седечката положба на Богородица од Благовештението во манастирската црква.

Галеријата од бисти врамени во медалјони е сочинета од припадници на различни светителски редови. Светителската поворка започнува на јужниот ѕид во олтарскиот простор со претставата на св. Ермолај, облечен во епископска облека и со путир во раката, а по него следи св. Пантелејмон. Заедничкото прикажување на двајцата светители произлегува од хагиографскиот текст на св. Пантелејмон, во кој е акцентиран момент на примањето на причеста од св. Ермолај како почеток на чудотворната дејност на светиот врач. На спротивниот ѕид во олтарот претставени се св. Мина, св. Виктор и св. Викентиј-кои, како и нивните пандани на јужниот ѕид, имаат заеднички датум на празнување. Групирањето на светителските бисти во наосот не се базира врз менологот, туку заеднички именител за заедничкото прикажување е нивната скромност, презирот кон световниот живот и телесните задоволства, како и непоколебливата вера во Бог опишана во нивните хагиографии. Според житијните текстови ваквите квалитети ги поседувале св. Јован Каливит и св. Никола Нови,

нарекуван и „монах и поранешен војник“, св. Алексиј човек Божји и праведниот Јов, чии претстави се позиционирани до олтарската преграда. Додека прикажувањето на св. Јован Каливит и св. Алексеј е пофреквентен избор на сликарите, вклучувањето на старозаведниот праведник Јов може да се објасни со сфаќањето дека неговиот живот бил образец за сите оние кои трпеле неправди и понижување и се откажале од раскошот и луксузот на световниот живот поради својата ревносната вера во Бог. Од припадниците на оваа светителска група најретко е прикажуван преподобниот Никола Нови, монах и поранешен војник, чија иконографија се издвојува од сочувваните примери според троглавата змија која ја држи во раката, а која претставува референца на случката опишана во неговото житие, а кое говори за ќерката на гостилничарот која три пати се обидела да го наведе на блуд, нарекувајќи ја „троглава змија“. Покрај наведените светители сочувана е и претставата на ретко прикажуваниот перски маченик св. Анастасиј, кој е облечен во патрициска облека и носи шапка на главата.

Галеријата од светителски фигури од првата зона не содржи програмски и иконографски решенија кои позначително отстапуваат од византиските стандарди. Според бројот на прикажаните претставници, во наосот на зрзевската манастирска црква доминираат светите војници. Од петмината припадници на Христовата гарда, двајца се прикажани на јужниот ѕид, св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат, кои се држат за рака, што претставува раритетно решение. На северниот ѕид стојат св. Ѓорѓи, кој го носи епитетот Победоносец, св. Димитриј Мироточив и св. Меркуриј. Нивните претстави се одликуваат со декоративноста на панцирите кои ги носат, додека епитетот на св. Димитриј - Мироточив, кој ретко го бележиме во поствизантиските претстави на светителот, се јавува во иконописните дела на сликарите од т.н. Бератска школа. Со нагласена минуциозност во третманот на облеките се одликуваат и претставите на Богородица и Христос од Царскиот деисис, кои се единствените чиј идентитет е означен со натписи на црковнословенски јазик. Покрај натписот на Христос Цар над царевите и Велик архијереј, и евангелскиот текст кој го држи во рацете е на црковнословенски јазик, испишан со крупни, внимателно изведени букви, кои се карактеристика на сликарските дела на Онуфриј Аргитис. Како пандан на Деисисот на јужен ѕид бил насликан св. Никола, чија претстава е речиси целосно девестирана, со исклучок на текстот во неговите раце, кој како и содржината на Христовиот кодекс е испишан на црковнословенски јазик. Галеријата од светителски фигури е заокружена со претставите на светиот цар Константин и неговата мајка Елена, лоцирани до јужната врата, што сугерира дека, веројатно, во времето на живописувањето на црквата имала

функција на главен влез. Во прилог на ваквата констатација се и двата крстови со криптограми насликани на довратниците кои имале профилактиска улога.

Препознатливиот уметнички израз и карактеристичните иконографски решенија не оставаат простор за сомнеж за ангажманот на познатиот сликар Онуфриј Аргитис во изведбата на ѕидното сликарство во црквата Св. Преображение, но обемот на неговата работа и точната хронологија на настанувањето на живописот останале недоволно разјаснети. Разликите на сликарскиот ракопис кои се евидентни во сликарството на манастирската и мирската црква говорат дека во неговата изведба учествувале неколкумина мајстори. Притоа, Онуфриј како предводник на сликарската работилница имал одлучувачка улога во определувањето на карактерот на сликарството, додека неговите соработници се труделе да се прилагодат/приближат на неговиот сликарски сензибилитет.

Продлабочените анализи на стилот и техничките особености на живописот укажуваат на присуство на двајца сликари кои работеле во близок ликовен манир. Раката на Онуфриј ја препознаваме во изведбата на стоечките светители од првата зона, светителските бисти од фризот со медалјони, сцените од Христолошкиот циклус на јужниот ѕид, како и кај претставите на Визијата на св. Петар Александриски, Христовото симнување во Адот и Поствоскресното јавување на Марија Магдалена на северниот ѕид од олтарот. Неговото сликарско остварување се карактеризира со префинетоста на светителските ликови, кои имаат правилни црти и складни пропорции, како и со минуциозната посветеноста во изведбата на деталите. Дополнителен аргумент за определувањето на авторството на Онуфриј се и натписите кои се испишани со калиграфски букви кои се карактеристични за неговите потпишани дела.

Извесни разлики во сликарскиот ракопис бележиме во фрескоживописот од олтарската апсида и источниот ѕид, како и кај претставата на Оплакувањето во наосот, кои ги припишуваме на поталентирианиот соработник на Онуфриј. Авторот на сликарството во олтарот на манастирската црква својот ликовен израз успешно го прилагодил на главниот мајстор, но неговото сликарство ја нема префинетоста на формите и вештината во обработката која ја гледаме во делата на Онуфриј Аргитис. Светителските претстави и сцените кои ги изработил се карактеризираат со понагласена линија и помала рафинираност на светителските ликови. Се чини веројатна можноста за идентификацијата на овој сликар како Никола, синот на

Онуфриј, но ортографските карактеристики на натписите не одговаат на оние од неговите потпишани дела, што внесува доза на резерва во ваквата претпоставка.

Во науката биле изнесени различни мислења околу датумот на сликарскиот зафат на Онуфриј во зрзевските сакрални објекти, а како најшироко прифатени хронолошки одредници се посочувани годината 1534/5 или средината на 16 век.<sup>1200</sup> Најпрво, нашите анализи на сликарството во манастирската и во мирската црква, укажуваат на синхроноста на сликаните ансамбли од зрзевските цркви. Проследувајќи го творечкиот пат на Онуфриј Аргитис, еволуцијата на неговиот сликарски израз и карактерот на делата кои му се атрибуирани, сметаме дека и двата датуми кои се понудени како хронолошка одредница за настанувањето на зрзевското сликарство се прерани. Во прилог на ваквата констатација се разликите кои ги бележиме меѓу сликарството во најраното потпишано дело на Онуфриј, живописот во црквата Св. Апостоли во Костур (1547) со сликарските остварувања од зрзевските цркви. Воедно, изведбата на сликарството на три иконостасни крстови (два од Слеченскиот манастир и еден од Горни Манастирец) наведува на отфрлањето на раната датација, со оглед на тоа што најстариот точно датиран примерок на иконостасен крст во Р Македонија датира од 1584/5 година. Како најточен хронолошки репер за ангажманот на Онуфриј во Зрзе сметаме дека треба да се земе годината 1564, која е спомената во ктиторскиот натпис на црквата Богородица Пречиста/Кичевска, чиј живопис со право е припишан на Онуфриј Аргитис.

#### *Сликарство од 17 век*

Податоците за хронологијата на настанувањето, како и за ктиторството на сликаната декорација во тремот ги дознаваме од двата натписи, испишани над влезовите во централниот и над северниот компартимент на манастирската црква. Натписот над централниот влез соопштува дека Страшниот суд бил насликан во годината 1624/5, со ктиторскиот залог на попот Димитар од село Барбарас и неговото семејство. Осликувањето на страничните површини од источниот и на северниот ѕид од тремот било одбележано со ктиторскиот натпис позициониран над влезот во северниот компартимент, а во кој покрај имињата на бројните ктитори е наведена и годината 1635/6 како датум на завршувањето на сликарскиот зафат. Иако меѓу двете етапи од создавањето на живописот се протега хронолошка дистанца од една деценија,

---

<sup>1200</sup> Бошко Бабиќ, “Кон историјата на манастирот Зрзе,” *Стремеж* 3 (1966): 61-70.; Бошко Бабиќ, “Фреско-живопис сликара Онуфрија на ѕидовима црква прилепског краја,” *ЗЛУМС* 16 (1980): 276-277.; Загорка Расолкоска-Николовска, “Творештвото на Онуфриј Аргитис во Македонија,” *ЗСУММ* 3 (2001): 139.

ова сликарство се одликува со воедначеност на програмските решенија и блискост на стилските карактеристики.

Илустрацијата на Страшниот суд од тремот на зрзевскиот католикон се издвојува меѓу поствизантиските примери на оваа тема од територијата на Р Македонија како уникатна визуелна интерпретација на есхатолошките учења, во која е истакната сотериолошката димензија на Второто Христово доаѓање. Основната иконографска схема на зрзевската претстава ги содржи задолжителните елементи кои ја сочинуваат „догматската оска“ на композицијата уште од најстарите примери со стандардизирана иконографија. Од инвентарот на традиционалните елементи содржани се: Деисисот, Апостолскиот трибунал, Пригответениот престол, Праведничките хорови, Огнената река (со допојасјето на богатиот Лазар) и наративната претстава на Рајот, пред чии порти чекаат апостолите и петте мудри девојки. Од иновациите, кои стануваат обележје на поствизантиските илустрации на Страшниот суд, во зрзевската претстава вклучени се единствено мотивот на Сиромавите, сочинет од само една фигура на просјак, и епизодата која го прикажува Мојсеј со иноверните народи, кого покрај Евреите го следат и неколку фигури во карактеристична турска облека. Според композициската схема зрзевскиот Страшен суд се придржува до фреквентната практика за издвојување на Деисисот во највисоката зона на композицијата која ја гледаме во примерите од периодот на туркократијата, а со неговото поставување врз „плаштот на небесата“, кој го собираат двајца ангели, добил третман на посебен ликовен мотив. Најголем простор при елаборацијата на настаните поврзани со Второто Христово доаѓање добила претставата на Рајот. Покрај задолжителните иконографски елементи, зрзевската илустрација на Рајот е збогатена со четирите рајски реки, апостолите кои чекаат пред портите, предводени од Петар кој ги држи клучевите од рајската капија во раката, како и петте мудри девојки од Христовата парабола наведена во Евангелието по Матеј (25:1-13). Иконографската наративност и познавањето на теолошката основа не дозволува отсуството на Богородица од внатрешноста на рајската градина да го протолкуваме како сликарски пропуст. Интенционалноста на ваквото решение е евидентна преку прикажувањето на Царскиот деисис, во кој е вклучена и Богородица со царска круна на главата, што говори за третманот на оваа композиција како интегрален дел од Страшниот суд. Царскиот деисис претстава симбол на настапувањето на Царството Божјо, за што говорат библиските и богословските текстови со есхатолошка содржина, а со неговото вклучување во рамките на Страшниот суд изразена е идејата за настапувањето на

новата ера на заедништво на Бог и човечкиот род. За сметка на пренесувањето на сотериолошката порака од зрзевската композиција биле изоставени ликовните мотиви кои ја носат социо-политичката и дидактичката димензија на Страшниот суд – Општиот воскрес и Пеколот.

Како основна ликовна карактеристика на зрзевската претстава на Страшниот суд се истакнува строгата композициска структура, која е видлива преку распоредот на ликовните мотиви во четири, јасно диференцирани хоризонтални зони. Ликовниот јазик на авторот на Страшниот суд се одликува со извесна доза на неконзистентност, поради што поголемо внимание им е посветено на позначајните елементи за пренесувањето на идејната порака, додека протагонистите кои имаат „епизодна улога“ се карактеризираат со површноста на сликарскиот третман. Сепак, и покрај ваквите отстапки авторот на Страшниот суд се истакнува со солидни познавања на сликарската техника, како и со владеењето на иконографските особености на ликовните мотиви на една од темите со најкомплексна иконографија во православната уметност.

Во рамките на сликарскиот зафат од 1635/6 година, покрај циклусите кои го илустрираат Детството на Богородица и Животот и чудата на св. Никола, на северниот ѕид е сместена една од ретките поствизантиски илустрации на Делата на христијанско милосрдие. Во лунетите над влезовите во северниот и во јужниот компартимент биле насликани допојасните фигури на Христос и Богородица, а како раритетно решение се младенецот Христос во левата рака на Богородица, поради што нејзината претстава се сврстува меѓу поретко застапениот подтип на Одигитрија – Аристерократуса (Αριστεροκρατούσα).

Во изборот на сцените кои биле вклучени во циклусот Детството на Богородица воочлива е рестриктивноста при што зрзевскиот пример е ограничен само на илустрациите на најзначајните случувања поврзани чудесно зачнување и првите години од животот на Богородица. Петте сцени кои се избрани за прикажувањето на детството на Богородица: Одбивање на даровите, Молитвата на Ана, Раѓањето на Богородица, Благословот на тројцата јереи и Воведение во храмот, се неправилно распоредени во две нееднакви зони, а поистакнато место добиле настаните кои според црковната традиција се од поголемо значење. Композициите се одликуваат со збиена иконографска структура, што е резултат на просторното ограничување на ѕидното платно. Меѓу иконографските особености на сцените кои го сочинуваат зрзевскиот циклус како невообичаен се издвојуваат претставата на еврејскиот првосвештеник Рувим, погрешно означен како Захарија, во плашт декориран со крстови. Идентично

решение било применето и кај облеките на свештениците од претставата на Благословот на тројцата јереи, а упадлива недоследност е вклучувањето на претставите на само двајца јереи во рамките на сцената. Ваквите пропусти сугерираат дека сликарот не поседувал подетални познавања на иконографијата на композициите, со исклучок на Раѓањето и Воведението во храмот кои се одликуваат со сигурност во изведбата.

Животот и чудата на св. Никола е илустриран низ дваесет сцени, сместени во северниот дел од источниот ѕид на тремот. Неуспевајќи да се прилагоди на неправилната површина на ѕидот, зрзевскиот сликар ги распоредил нееднакво димензионираните сцени во дисхармонично оформени зони, не почитувајќи го распоредот воспоставен уште во најстарите илустрации на животот на мирлискиот епископ. Пет од композициите се посветени на илустрирање на најзначајните моменти од животот на светителот и неговиот напредок во црковната хиерархија: Раѓањето, Поаѓањето на училиште, Ракоположувањето за ѓакон, Хиеротонијата за епископ и Успението на светителот. Од седумте сцени кои ги илустрираат чудата на св. Никола, пет тематски припаѓаат на Чудото со тројцата војводи/Praxis de stratelates, додека останатите две го прикажуваат Рушењето на идолите во храмот на Артемида и Спасувањето на Димитриј од морето. Како според изборот на сцените, меѓу кои најзначаен простор бил посветен на илустрацијата на Чудото со тројцата војводи, така и според применетите иконографски решенија зрзевската циклус се вбројува во рамките на групата од византиски и поствизантиски претстави на Животот на св. Никола на територијата на Охридската архиепископија. Единствено тематско проширување на содржината на циклусот е претставата на Рушењето на идолите од храмот на Артемида, која ретко се среќава во монументалното сликарство од спомениците во рамките на охридската дијеза, а иконографската схема која е применета во зрзевската претстава е карактеристична за иконописните дела на критските сликари. Најголемиот дел од сцените не содржат отстапувања од иконографските стандарди, а како невообичаено решение ја бележиме претставата на Хиеротонијата за ѓакон, каде младиот Никола е надвишен од лачно издигната лента која ја држат двајца епископи. Прикажувањето на светителот како му нуди ќесе со златници на епархот Евлавиј, кој го дочекува буден во неговата постела, веројатно е производ на инверзија на иконографските елементи, при што за илустрацијата на чудесното јавување на пред епархот бил искористен елемент од сцената во која св.



Никола ги спасува трите сестри од блуд со дарување на кесе златници на нивниот татко.

Вклучувањето на циклусот Дела на христијанското милосрдие во сликаната програма на тремот е директно поврзано со идејната порака на Страшниот суд. Заедничкото прикажување на двете теми се заснова врз текстот од дваесет и петтата глава на Евангелието по Матеј, односно „есхатолошкиот дискурс“ за разделувањето на стадата (25:31-46) кој е идејна база на Страшниот суд, а во кој се содржани и поуците од Елеонската Гора (Мат. 25:35-36). Зрзевската претстава на Делата на христијанско милосрдие е еден од трите сочувани примери на оваа тема во поствизантиската уметност на Балканот, а покрај во Зрзе циклусот е прикажан и во трпезариите на светогорските манастири Ксенофонт (1544/5) и Дионисијат (после 1553). Од шестте сцени кои се визуелизација на Христовите поуки на Елеонската Гора сочувани се само четири, додека од последните две преостанале помали фрагменти. Зрзевскиот циклус ги содржел претставите на Облекувањето на голиот, Напивањето на жедниот и Хранењето на гладниот, Посетата на заточениот е фрагментарно сочувана, а врз основа на компаративниот материјал со сигурност може да се претпостави дека последни биле прикажани Посетата на болниот и Угостувањето на странецот. Иконографските анализи укажуваат на сличностите во структурирањето на композициите од Дионисијат и Зрзе, кои покрај блиската иконографска схема ја делат и програмската поврзаност со Страшниот суд, кој, исто така, е претставен во трпезаријата на светогорскиот манастир.

Галеријата од поединечни светителски фигури на северниот ѕид од тремот ја сочинуваат коњаничките фигури на св. Ѓорѓи и св. Димитриј со копја во рацете. Долните сегменти од нивните претстави се уништени, но сосема е извесно дека под копитата на коњот на св. Ѓорѓи лежела убиената аждаја, додека св. Димитриј со неговото копје го прободувал поразениот бугарски цар Калојан, од чија претстава се сочувала само круната. По славните војни следат две фигури на неидентификувани маченици, а во најзападниот дел на ѕидот се гледаат фрагменти од претставата на Вознесението на св. Илија, кое врз основа на спротивставената положба на коњските пратоми кои ја издигнувале кочијата со пророкот, може да се определи во рамките на т.н. збиена варијанта. Изборот за прикажувањето на првоапостолите Петар и Павле од десната страна на влезот во северниот компартимент се чини логичен со оглед на тоа што овој дел од зрзевскиот католикон ја носи нивната посвета. Светителската поворка во најнискиот регистер на тремот е заокружена со претставите на св. Петка и св.

Недела, позиционирани од десната страна на вратата која водела во јужниот компартимент, чии пандани од левата страна се светитерачи Кузман и Дамјан. Клучна улога за прикажувањето на овие светители, како и за оние од северниот ѕид на тремот, имала раширеноста на нивниот култ меѓу широките народни маси, од чии редови произлегле ктиторите на ова сликарство.

Во поглед на стилските особености сликарството од 1635/6 година е блиско на постариот живопис од 1624/5 година, но неговиот автор не успеал да го постигне квалитетот на постарото сликарство. Послабата сликарска умешност на авторот на живописот од 1635/6 година е изразена преку неуспехот да се прилагоди на ѕидните платна, поради што сцените од циклусите ги распоредил произволно, без притоа да внимава на нивното правилно димензионирање. Ликовите на учесниците во сцените, како и оние од светителската галерија во првата зона се предадени формализирано, а во вообличувањето на нивните тела отсуствува пластичноста.

Сепак, и покрај постоењето на квалитативни разлики, применетите сликарски решенија говорат дека авторите на живописот од двете фази произлегле од истите сликарски кругови. Според ликовните особености, живописот од тремот на ѕрзевскиот католикон може да се сврсти во групата на сликарски остварувања на територијата на Пелагонија и Демир Хисар, кои датираат во периодот од втората до крајот на четвртата деценија на 17 век, а се определени како дела на линотопски мајстори. Врз основа на стилската симиларност, како дело на авторот на Страшниот суд може да се определат и стоечките фигури во наосот и сликарството од повисоките зони на тремот на манастирот Журче (1617/8 и 1621/2). Ликовниот ракопис на сликарот кој бил ангажиран за изведбата на сликарството од 1635/6 година го препознаваме кај дел од сцените и поединечните светителски фигури од црквата Св. Димитрија во Жван, кои настанале во 1634/5 година, само една година пред сликарскиот зафат во ѕрзевската манастирска црква.

#### *Иконостас*

Иконостасот на црквата Св. Преображение претставува хронолошки хетерогена целина, сочинета од дела кои настанале во хронолошки период од речиси четири и пол столетија. Неговото надополнување со нови содржини е поврзано со периодите на обнова и просперитет на манастирот. Најстарата фаза од создавањето на олтарската преграда останува недоволно разјаснета, иако било искажано мислењето дека треба да се поврзи со сликарскиот зафат од 1368/9 година за живописување на западната

припрата.<sup>1201</sup> Иконата Христос Спас и Животодавец настанала во 1393/4 година, а е атрибуирана на митрополитот Јован Зограф, претставува најстаро дело од иконостасот на зрзевската манастирска црква. Со оглед на тоа што не постојат други иконописни дела, веројатно е дека во овој период сè уште не постоела олтарска преграда. Напуштајќи го полето на хипотезите, со сигурност може да се заклучи дека првобитната фаза од оформувањето на олтарската преграда е поврзана со сликарската активност на јеромонахот Макариј Зограф и создавањето на иконата Богородица Пелагонитиса и Деисисниот чин во 1421/2 година.

Иконите од престолниот ред на иконостасот во манастирскиот католикон, Христос Спас и Животодавец и Богородица Пелагонитиса, се оквалификувани како антологиски дела на византискиот иконопис, што е сведоштво дека и покрај оддалеченоста од големите културни центри зрзевските сликари биле способни да креираат ремек-дела. Иако се темелат на истата уметничка традиција, иконите на митрополитот Јован и јеромонахот Макариј се одликуваат со различен ликовен јазик, што се должи на поинаквото историско милје во кое биле создадени. Иконата на Христос е репрезент на класицистичките текови во доцновизантиското сликарство кои се произлезени од цариградските сликарски ателјеа, а на Балканот се дисперзирани преку Солун и Света Гора. Од друга страна, претставата на Богородица Пелагонитиса со својата емотивна непосредност и едноставност на формите, се чини поблиска на естетиката на „народното христијанство“ и претставува предвесник на ликовните сфаќања кои ја одбележуваат поствизантиската уметност во Македонија. Покрај високите уметнички вредности иконата на јеромонахот Макариј претставува значаен историски документ кој ни овозможува да ја проследиме не само историјата на Зрзевскиот манастир, но дава и увид во новонастанатите социјални услови од првите децении од османлиската власт.

Во тесни хронолошки рамки со иконата Богородица Пелагонитиса јеромонахот Макариј го насликал и Деисисниот чин, кој е најстариот целосно сочуван примерок на дело од овој тип на територијата на Р Македонија. Иако не содржи пишани податоци за хронологијата на настанувањето и за авторството, сепак стилските карактеристики и натписот со името на Константин Ѓургичев претставуваат сигурни аргументи за Чинот да се определи како дело на јеромонахот Макариј. Меѓу апостолските ликови се издвојуваат претставите на Марко, Андреј и Симеон, кои се одликуваат со поинаков

---

<sup>1201</sup> Петар Миљковиќ-Пепек, “За Чинот од манастирот Зрзе,” in *Тематски зборник на трудови 1: икони, иконопис, иконостас, иконографија* (Скопје: Музеј на Македонија, 1996), 135-145.

сликарски пристап кој е карактеристичен за творечката личност на Онуфриј Аргитис. Имено, при ангажманот за изведба на ѕидната декорација во манастирската црква Онуфриј интервенирал на оштетените делови од епистилот, а веројатно ги осликал и царските двери кои во 19 век добиле невешта преслика и биле поставени на иконостасот во црквата Св. Никола во Зрзе.

Со поставувањето на монументалниот иконостасен крст, завршен во годината 1616/7, иконостасот на црквата Св. Преображение го добил својот заокружен облик. Покрај впечатливите димензии (188 x 183 см) иконостасниот крст го карактеризира и уникатната форма на постолјето, кое претставува преодно решение меѓу типот со палмини гранки и оние со конфронтирани риболики суштества. Сликаството на зрзевскиот крст ги содржи вообичаените решенија, а дополнителна литургиска димензија на Христовата претстава на крстот е додадена со испишувањето на зборовите од возгласот на Победничката химна крај симболите на евангелистите. Според ликовните особености, ова сликарство може да се определи како дело на сликар кој имал блиски ликовни сфаќања со авторот на Страшниот суд во тремот на манастирската црква, односно произлегол од кругот на мајсторите кои биле активни во Пелагонија и Демир Хисар во првата половина на 17 век.

Царските двери се најмладиот сегмент на иконостасот, а податоците за нивното настанување биле запишани во натписот, кој се протегал по долниот раб на двете крила, но од кој се сочувани само неколку зборови. Споменувањето на името на игуменот Христе Поп Трајков, кој управувал со манастирот во петтата деценија на 19 век, и атрибуцијата на сликарството на зографот Анастас од Магарево овозможуваат попрецизно датирање на дверите околу 1840 година. Вклучувањето на зрзевските двери во рамките на творештвото на магаревскиот зограф е значаен податок за неговите активности по изработката на иконите за прилепската црква Св. Благовештение, со што се расветлува уште еден дел од недоволно познатата творечка личност на Анастас, кој се истакнува како еден од најталентираните сликари од времето на Преродбата во Македонија.

### **Црква Св. Петар и Павле**

Градбата на северниот компартимент од манастирската црква, посветен на апостолите Петар и Павле, била подигната кон крајот на 16 или во првите децении на 17 век, а како *terminus ante quem* за градителскиот зафат може да се смета годината

1635/6, кога настанал живописот во тремот кој ја прекрива западната фасада. Создавањето на ѕидната декорација во ентериерот, како и на иконостасот е одделен со значителна временска дистанца од изградбата на овој сегмент од зрзевскиот католикон, а настанале во 1791 година, датум кој е запишан врз престолните икони на св. Никола и архангелот Михаил. Судејќи според историските податоци содржани во еден од записите врз живописот во тремот, надополнети со наративот на локалните преданија, повод за декорирањето на северниот компартимент била трагичната смрт на младиот овчар, кој бил убиен од разбојничката дружина на Матли Осман. Споменот на младичот кој го изгубил својот живот во одбрана на манастирот е сочуван во називот на северниот компартимент, кој во локалната традиција е познат како Овчарска црква.

Карактерот на сликарските остварувања кои ги одликуваат ликовните дела говори дека на зафатот за декорирање на северниот компартимент не му претходеле поопсежни подготовки, а за неговата изведба бил ангажиран сликар со слаби сликарски вештини и недоволна техничка подготвеност за изведбата на еден ваков потфат. Сидното сликарство е концентрирано во олтарскиот простор, со исклучок на претставата на убиениот пастир, лоцирана до влезот кој води во средишниот компартимент. Од темите кои се вообичаени за сликната декорација на олтарскиот простор, во црквата Св. Петар и Павле била прикажана претставата на Богородица Платитера, позиционирана над правоаголната ниша која ја презела функцијата на олтарска апсида, а од страните на нишата се лоцирани архангелот Гаврил и Богородица од Благовештението. Во контекст на литургискиот карактер на просторот се и индивидуалните претстави на Светите отци во првата зона, кои иако се ориентирани кон централната ниша на источниот ѕид, поради отсуството на чесна трпеза која би претставувала обединувачки елемент на нивните претстави не припаѓаат на единствена композиција. Схематизираноста на нивните индивидуални карактеристики и несочуваноста на натписите не дозволува да го одгатнеме идентитетот на најголемиот дел од прикажаните светители, со исклучок на св. Јован Златоуст и св. Никола, чии натписи се делумно сочувани. Архијерејот од јужниот ѕид кој носи карактеристична капа со крстови веројатно е св. Кирил Александриски. Повисокиот регистер бил резервиран за претставата на циклусот на Христовите страдања, од кој се сочувани седум сцени, додека претставата на Тајната вечера со која започнувал циклусот, е целосно уништена. Покрај задолжителните претстави на Предавството на Јуда (од која отсуствуваат апостолите), Судењето пред Пилат, Камшикувањето, Распетието, Оплакувањето и Воскресението (вообличено според западноевропскиот модел со

Христос кој се издигнува од гробот), зрзевскиот циклус ја содржи и раритетната претстава на Крунисувањето со трновиот венец.

Ликовните особености кои ги содржат иконописните дела од олтарската преграда на црквата Св. Петар и Павле не оставаат простор за сомнеж дека и тие се дело на авторот на ѕидното сликарство. Во неговиот првобитен облик, покрај петте престолни икони, царските двери и иконостасниот крст, кои и денес стојат на олтарската преграда, на иконостасот биле поставени и две даски со допојасните претстави на апостолите. Петте престолни икони со претставите на: Христос Цар и архијереј, Богородица, св. Петар и Павле, св. Никола и архангел Михаил, може да се оценат како најуспешни остварувања на сликарот од северниот компартимент, кој се презентира како подобар познавач на иконописната техника. Неснаоѓањето во поглед на композициското структурирање на сцените и изведбата на ликовите од поголем формат е евидентно, како и невладеењето со фрескописната техника, поради што ѕидното сликарство е изведена *al secco*. За разлика од ѕидната декорација, иконите се одликуваат со поголема деталност во обработката и примена на порепрезентативни материјали. И покрај обидите да се доближи до актуелните текови во уметноста од последните децении на 18 век, сликарството од црквата Св. Петар и Павле со својот провинциски дух и аматеризмот остава впечаток на наивност. За локалните ангажмани на неговиот автор говорат неколку иконописни дела изработени за црквите Успение на Богородица и Св. Илија во битолското село Велушина, кои содржат идентични стилски решенија.

### **Мирска црква Свети Никола во с.Зрзе**

Архитектурата на мирската црква Св. Никола во Зрзе, како и градбата на манастирскиот католикон, е производ на неколку градителски потфати. Сепак, за разлика од значајниот фонд на податоци за историјата на манастирскиот католикон, во мирската црква не се сочувани ктиторските натписи во кои биле содржани информациите за градителските и сликарските потфати. Единствено пишано сведоштво за историјата на црквата Св. Никола се турските пописни дефтери од втората половина на 15 век, а од податоците кои ги нудат може да се заклучи дека црквата уште од овој период имала статус на метох на Зрзевскиот манастир. Сепак, материјалните извори говорат дека црквата била изградена порано, веројатно, во втората половина на 14 век.

### *Фрескоиконата Богородица Одигитрија*

Најзначаен податок за датирањето на изградбата на мирката црква во втората половина на 14 век е фрескоиконата на Богородица Одигитрија од северната фасада. Иако не поседуваме пишани податоци за нејзиното создавање врз основа на карактеристичниот третман на ликот на младенецот Христос, чија деформирана физиономија била вообличена под влијание на теолошките учења на исихазмот, извесно е дека зрзевскиот пример настанал во последните децении на 14 век. Според користењето на епитетот Одигитрија, зрзевската фрескоикона се сврстува меѓу малубројните примери кои се означени со епитетот кој произлегол од името на цариградскиот манастир Одигон (τῶν Ὀδηγῶν). За теолошката ерудиција на авторот на фрескоиконата говори и испишувањето на цитат од псалмот 44 (Псал. 44:13) на ракавот од богородичиниот мафорион. Додека во поглед на иконографијата можат да се посочат позначајни особености, стилските карактеристики, особено на претставата на Христос, немаат директни паралели во византиската уметност. Духовната сила и мисловната напрегнатост на Христос, кои како отелотворување на Логосот ги поседувал од неговото раѓање, прикажани се преку неприродно испакнатото чело и остриот поглед.

### *Сликарството од 16 век*

Сидното сликарство во ентериерот на мирската црква и нејзиниот северен параклис е дело на работилницата на Онуфриј Аргитис и е синхронно со живописот од манастирската црква Св. Преображение, односно настанало околу 1564 година. Ваквата констатација се темели на иконографските и стилските симиларности кои ги бележиме кај сликаната декорација на двете цркви. Подобрата сочуваност на сликарството во мирската црква дозволува да се извлечат поконкретни заклучоци за теолошката ерудиција и за сликарскиот јазик на Онуфриј.

Сликаната програма на мирската црква, како и живописот во олтарот и наосот на средишниот дел од манастирската црква Св. Преображение е втемелена врз византиските стандарди за декорирањето на еднокорабните засведени цркви. Сликарството во сводот е сведено само на претставите на Христос Пантократор, придружен од четворицата евангелисти, што претставува сублимат на куполната програма од доцновизантиските цркви, а со доминантноста на претставата на Пантократорот е изразена идејата за неговата сеприсутност.

Повеќеслојната симболика содржана во ликовните мотиви и композициите од олтарскиот простор на зрзевската мирска црква е резултат на продлабочените познавања на значењето литургискиот обред кои ги поседувал авторот на живописот. Иако содржината на сликарството во олтарот е форматирано според програмските стандарди за овој дел на црквата, внесувањето на уникатни иконографски елементи во рамките на композициите е во насока на дополнителна елаборација на нивниот литургиски карактер. Раритетното решение на претставата на Богородица Платитера, применето во манастирската црква, го среќаваме и во апсидалната конха на мирската црква, а догматската спрега меѓу отелотворувањето и жртвата е дополнително елаборирана со реалистичниот приказ на литургискиот чин на раздробувањето на просфората во првата зона на апсидата. Раритетната илустрација на раздробувањето на просфората, која е дел од обредот на евхаристија, во зрзевската црква е прикажана преку безживотното тело на малиот Христос во раката на св. Василиј Велики. Ваквото решение го среќаваме единствено во два постари примери, кои датираат од првите децении на 15 век,<sup>1202</sup> додека во тесни хронолошки рамки со зрзевската, настанала претставата од црквата Св. Јован Теолог од манастирот Богородица Мавриотиса во Костур (1552)<sup>1203</sup>. Уште една референца на литургискиот обред претставува претставата на Тетраморфот преку кој е прикажан возгласот на Победничката химна, уникатно иконографско решение за кое не постојат паралели во византиската и поствизантиската уметност. Иако врската меѓу литургискиот текст од возгласот на Победничката химна и ликовните претстави на евангелските симболи била остварена значително порано, зрзевската претстава покрај тоа што илустрира конкретен момент од богослужбениот обред, воедно ја изобразува и идејата за единството на човечкиот род со небесните суштества во славењето на Бог преку литургијата. Имено, додека поворката од архијереи на северниот ѕид е алузија на Великиот вход, односно богослужбата на земјата, четирите небесни суштества ги симболизираат бестелесните суштества кои го слават Бог на небото. Покрај елементите од живописот кои имаат

---

<sup>1202</sup> Χαρά Κωνσταντινίδη, “Η Θεοτόκος ως Σκηνή του Μαρτυρίου με τις προεικονίσεις και ο Μελισνός στην αψίδα της Κόκκινης Παναγιάς στην Κόνιτσα,” *Δελτίον ΧΑΕ* 29 (2008): 87-100, 97-99, εικ. 8. εικ.; Jean-M. Spiecer, “Variations dans les décors d’absides,” in *Liturgy, Architecture and Art in Byzantine world. Papers of the XVIII International Byzantine Congress (Moscow 8-15 August 1991) and Other Essays Dedicated to the Memory of Fr. John Meyendorff*, ed. C. Akentiev (Saint Petersburg: Publications of the St. Petersburg Society for Byzantine and Slavic Studies, 1995), 107-113, 111-112.

<sup>1203</sup> Γεώργιος Γούναρης, “Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννου Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά,” *Μακεδονικά* 21 (1981): 1-75, 9-11, Πιν. 3.; Miltiadis Miltos Garidis *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1460 – 1600) et dans les pays sous domination étrangère* (Athènes: Editions C. Spanos, 1989), 219, fig.212.



невообичаена содржина, во мирската црква биле прикажани и Мртвиот Христос во нишата на протесисот, архиѓаконот св. Стефан, Визијата на св. Петар Александриски и св. Григориј Богослов, кои се фреквентен избор меѓу темите кои се вклучени во олтарската програма на поствизантиските цркви.

Христолошкиот циклус, кој се протега во втората зона, според изборот на сцените и иконографските особености е идентичен со делумно сочуваниот циклус од манастирската црква. Меѓу прикажаните композиции доминираат сцените кои тематски припаѓаат на Големите празници, десет на број, кон кои биле приклучени Оплакувањето, од Страдалниот циклус и Поствоскресното јавување на Марија Магдалена, кои ги замениле Симнувањето на Светиот Дух и Вознесението. Малите димензии на зрзевската мирска црква биле одлучувачки фактор за прикажаните сцени да бидат сведени на основната иконографска схема. Единствена отстапка од вообичаените решенија е илустрацијата на Раѓањето, која се карактеризира со седечката положба на Богородица која го држи малиот Христос, а пред нив приоѓаат тројцата мудреци. Ваквата иконографија може да се окарактеризира како компромис помеѓу претставите на Раѓањето и на Поклонувањето на мудреците, кое како засебна сцена се јавува во илустрациите на Богородичиниот акатист. Како иконографски куриозитет на останатите сцени би ја издвоиле апостолската група во Лазаревото воскресение и Влегувањето во Ерусалим, која брои само единаесет членови и прикажувањето на Никодим со седа коса и брада во Оплакувањето. Меѓу раритетните решенија се вбројува и симетричната иконографска схема на Симнувањето во Адот, која ја среќаваме и кај дел од потпишаните и атрибуираните дела на Онуфриј Аргитис. Претставите на Поствоскресно јавување на Марија Магдалена во манастирската и во мирската црква се идентично вообличени, а вклучувањето на пролошката епизода во заднината која ја прикажува Марија Магдалена како им соопштува на апостолите Петар и Јован дека е украдено Христовото тело од гробот (Јован 20:1-3), не е содржана во поствизантиските претстави на композицијата. Меѓу сцените од Христолошкиот циклус, најголем простор добила претставта на Успението на Богородица, кое ја зафаќа целата површина на полукружниот фронтон на западниот ѕид. Иако илустрацијата на Успението не била подложена на просторна рестрикција, сепак ги содржи базичните елементи кои ја сочинуваат неговата иконографија. Како карактеристични мотиви ги истакнуваме вклучувањето на двајцата архијереи – св. Јаков брат Божји и св. Дионисиј Ареопагит во рамките на групата од апостоли, што се базира врз препораките од

сликарските прирачници, како и женската претстава во левата поворка која може да ја идентификуваме како Марија Магдалена. Интегрален дел од Успението се и фигурите на св. Јован Дамаскин и св. Козма Мајумски, иако се врамени во посебни сликани рамки, а во рацете држат извадоци од богослужбата предвидена за празникот на Богородичиното успение.

Под сцените од Христолошкиот циклус се протега фриз од медалјони со бисти на светители, меѓу кои биле вклучени и претставите и неракотворените Христови ликови на Мандилионот и Керамионот, целосно уништени со проширувањето на западниот влез. Светителската галерија ја сочинуваат седумнаесет допојасја на светители, од кои десетмина се од редот на старозаветните пророци, пет припаѓаат на монашкиот ред, а останатите две се претстави на маченички. При нивниот распоред е направена класификација според редот на кој припаѓаат, при што на северниот и западниот ѕид се прикажани единствено пророци, од кои прв, според рангот и позицијата во олтарот, е Мојсеј, а покрај четворицата големи пророци: Исаија, Јеремија, Језекиил и Даниил, претставени се и Захарија Помладиот, Варух, Јона, Илија, Јелисеј и Авакум. Секој од нив во рацете држел цитат од старозаветните книги, но текстот од свитоците на Језекиил, Јона, Илија и Елисеј е целосно избледен, додека содржината на свитокот на Захарија Помладиот произлегува од Евангелието по Лука (1:68). Карактеристично решение е инверзијата на текстовите кои ги држат Јеремија и Варух, при што Јеремија држи текст кој е дел од старозаветната книга на Исаија (9:6), додека според сликарскиот прирачник на Дионисиј од Фурна, содржината на текстот во рацете на Варух се припишува на Јеремија<sup>1204</sup>. Практиката на замената на текстовите кои ги држат двајцата пророци се јавува уште во нивните претстави од византискиот период. Предводници на светителската поворка од јужниот ѕид се четворицата најистакнати египетски монаси и основоположници на општожителното и анахоретското монаштво: св. Антониј Велики, св. Павле Тивејски, св. Макариј Египетски и св. Онуфриј, во чија група припаѓа и славната покајничка св. Марија Египетска. Последни во низата од медалјони се прикажани две маченички – св. Текла, која го носи епитетот Првомаченичка, а затворениот кодекс во нејзините раце го нагласува апостолскиот статус на светителката, по која следи допојасјето на св. Екатерина.

---

<sup>1204</sup> Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, ed. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς (Πετρούπολη: Τυπογραφείον Β. Kirchbaum, 1909), 274.

Изборот и распоредот на поединечните светителски претстави во првата зона соодветствува на решението кое било применето за вообличувањето на овој дел од живописот во манастирската црква. Според програмскиот стандард, на јужниот ѕид, непосредно до олтарската преграда прикажан е патронот на црквата, св. Никола седнат на трон, а во рацете држи отворен кодекс со цитат од Евангелието по Јован (10:9) со кој е нагласена неговата улога како предводник на Христовата паства. На спротивниот ѕид, задолжителната позиција е сместен Деисисот, но наместо царската одежда која ја носи Христос во црквата Св. Преображение, во мирската црква е облечен во хитон и химатион. По претставата на патронот следи светителскиот пар св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат, кои се прикажани како се држат за рака, а последна на јужниот ѕид е св. Петка со одсечената глава во рацете. На западниот ѕид биле прикажани светите врачи Кузман и Дамјан, од кои е сочувана само фигурата на св. Кузман, а нивен пандан од спротивната страна на влезот, веројатно, бил царскиот пар Константин и Елена. Светителската галерија од првата зона била заокружена со претставите на св. Ѓорѓи Победоносец, св. Димитриј и св. Меркуриј, облечени во војничка облека со оружје во рацете. Прикажаните светители во првата зона на зрзевската мирска црква е во склоп со современите трендови во поствизантиското сликарство, кои подразбирале прикажување на светителите кои имале најсилен култ.

Како рамка за форматирањето на малубројните ликовни мотиви прикажани во олтарската апсида и на источниот ѕид од северниот параклис биле искористени програмските стандарди за декорирањето на олтарот. Со оглед на тоа што олтарскиот простор во северниот параклис имал „второстепена“ улога во однос на главниот олтар на мирската црква, направена е модификација на применетите иконографски решенија. Како и кај останатите литургиски теми во сликарството на Онуфриј, така и живописот во северниот параклис се одликува со уникатни решенија. На карактеристичната иконографија и на теолошката порака содржана во претставите Богородица Платитера од зрзевските сакрални објекти веќе се осврнавме. Претставата на Литургијата на Светите Отци е вообличена врз основа на иконографската схема која била искористена во композицијата од манастирската црква, со реалистично прикажани дарови. Сепак упадлива е замената на св. Василиј Велики и св. Јован Златоуст, кои задолжително се прикажувани како вршители на богослужбениот чин, со претставите на св. Јован Милостив и св. Ахил Лариски. Ваквото решение може да се објасни со желбата да се избегне двојното прикажување на двајцата литургичари како вршители на

литургискиот чин во истиот сакрален објект, притоа, изборот на св. Јован Милостив и св. Ахил Лариски се должи на силниот култ кон овие светители на териториите кои биле под црковна управа на Охридската архиепископија. Во контекст на литургискиот карактер на просторот се и претставите на двајцата ѓакони, од кои онаа во нишата на протесисот е речиси целосно уништена, додека во највисоката зона од јужната страна на ѕидот е прикажан св. Лаврентиј, како и неидентификуван архијереј, кој стои од десната страна на олтарската апсида. На тесната површина која ја формираат вдлабнувањата на централната апсида и нишата на протесисот бил прикажан свет столпник којшто, и покрај девастираниот натпис, може да се идентификува како св. Симеон.

Проучувањата на сликарскиот ракопис кажуваат дека за изведбата на сликарството во мирската црква биле ангажирани тројца мајстори, од кои, ликовниот израз на двајца го препознаваме и кај фрескоживописот во црквата Св. Преображение. Според квалитетот на изведбата како дело на Онуфриј може да се определи живописот во олтарот, со исклучок на Визијата на св. Петар Александриски, светителите од првата зона во наосот и пророчките допојасја на северниот и западниот ѕид, претставите на Благовештението и Оплакувањето од Христорошкиот циклус, како и бистите на Христос Пантократор и евангелистот Лука од сводот. Ликовниот јазик на неговиот соработник од манастирската црква го препознаваме кај претставите на: Раѓањето, Сретението, Распетието, Симнувањето во Адот, Поствоскресното јавување на Марија Магдалена, Успението, Визијата на св. Петар Александриски и светителите од медалјоните на јужниот ѕид, а неговата рака ја препознаваме и во изведбата на живописот во северниот параклис. Вториот помошник, чие сликарско остварување е со најслаби квалитети, е автор на сцените од Христорошкиот циклус во јужното подножје на сводот: Крштевањето, Преображението, Лазаревото воскресение и Влегувањето во Ерусалим, а ги насликал и бистите на евангелистите Марко, Матеј и Јован во сводот.

Иако се дело на истата работилница, живописот од мирската црква содржи поинаков сензибилитет од онаа во манастирската црква што, се чини, е резултат на различниот карактер на двата сакрални објекти. Додека живописот во манастирската црква се одликува со строгоста на цртежот и урамнотеженост на колоритот, кои се својствени за византиската традиција, сликарството во мирската црква се одликува со поголема слобода во изведбата на светителските ликови. Покрај тоа што сцените од Христорошкиот циклус се изградени врз основа на доцновизантиските иконографски

матрици, во поглед на изведбата на ликовите, со реалистичноста и емотивноста на протагонистите се насетуваат влијанијата од западноевропската уметност, што особено е видливо во илустрацијата на Оплакувањето.

### *Страшниот суд*

Во првата половина на 17 век на западната фасада на црквата Св. Никола бил насликан Страшниот суд, со што била заокружена ѕидната декорација на мирската црква. Со подоцнежните градежни активности најголемиот дел од композицијата е уништен, а сочувани се фрагменти од претставата на Второто Христово доаѓање, Апостолскиот трибунал, Пригответниот престол и Рајот. Слабата сочуваност на претставата не овозможува да се извлечат поконкретни заклучоци за композициската схема и иконографските решенија, но според преостанатите делови може да се заклучи дека композицијата била вообличена според поствизантиските стандарди за прикажувањето на Страшниот суд. Авторот на фасадната декорација на мирската црква имал блиски ликовни сфаќања со сликарите кои ја реализирале сликаната програма во тремот на манастирскиот католикон, но евидентни се пониските уметнички вредности на неговото дело. Светителите се невешто прикажани, со неправилни пропорции, а колоритот е сведен на основните бои. Како најблиска паралела на илустрацијата на Страшниот суд од мирската црква го посочуваме живописот на црквата посветена на Успението на Богородица (1623-1629), во блиското село Костинци.

### *Иконостас*

Градителските решенија во ентериерот на мирската црква укажуваат дека уште со градежните работи за уредување на ентериерот било планирано поставувањето на олтарска преграда, која постоела пред изведбата на живописот во нејзиниот ентериер. Сепак, покрај остатоците од првобитната конструкција, не располагаме со веродостојни податоци за оригиналниот изглед и за хронологијата на иконостасот од мирската црква.

Единствено сочувано дело за кое со поголема сигурност може да се тврди дека било изработено за иконостасот на мирската црква е Деисисниот чин, изработен во 1534/5 година со средствата на јеромонахот Јаков и неговиот син Јакомот Јове, а е атрибуиран на работилницата на сликарот Јован од Грамошта. Деисниот чин од мирската црква се сврстува меѓу поретките поствизантиски примери сочинети од стоечките фигури на протагонистите, додека Христос, означен како Праведен судија,

седи на престол. Во поглед на сликарскиот ракопис најголеми сличности бележиме кај дел од празничните икони од Слеченскиот манастир, како и кај иконите со претставите на Симнувањето на Светиот Дух и Успението на Богородица од иконостасот на Топличкиот манастир. Различниот сликарски ракопис во однос на фрескоживописот и престолните икони, како и споменувањето на името на Димитар од Левуново на две од празничните икони била примарна причина да бидат определени како дело на споменатата личност, заедно со иконите од престолниот ред на непостоечкиот иконостас на Слеченскиот манастир.<sup>1205</sup> Без разлика на тоа дали потписот на Димитар од Левуново го означува името на ктиторот или авторот на топличкиот иконоста, сметаме дека делата кои му се припишани, а меѓу кои се свртстува и Деисисниот чин од црквата Св. Никола во Зрзе, се дело на соработник на Јован од Грамоста, со кого делел блиски ликовни сфаќања.

Царските двери, чие оригинално сликарство му е припишано на Онуфриј Аргитис, настанале во рамките на сликарскиот зафат за живописувањето на мирската и манастирската црква, за што говорат стилските особености на нивната сликана декорација. Се чини голема веројатноста дека дверите првобитно биле наменети за иконостасот на манастирската црква, но поради оштетувањата на сликаниот слој, околу 1840 година биле заменети со постоечките/сегашните царски двери по што биле поставени на иконостасот на мирската црква.

## Монашка населба

Со археолошки истражувања на објектите во бигорната карпа откриени се повеќе од 200 фрескофрагменти од декорацијата на пештерната црква и 330 фрагменти од ѕидното сликарство на параклисот. Покрај сериозната фрагментираност и оштетувањата на сликаниот слој, проучувањата на фрескофрагментите овозможува реконструирање на дел од претставените мотиви и хронолошко определување на фрескоживописот на сакралните објекти во бигорната карпа.

---

<sup>1205</sup> Radivoje Ljubinković, "Stvaranje zografa Radula. Jedna etapa našeg zidnog slikarstva i ikonopisa," *Naše starine* 1 (1953), 126-127.; Коста Балабанов, "Кој е автор на иконата Успение Богородичино од Уметничката галерија во Скопје," *Весник на Музејско-конзерваторското друштво на НРМ* 3/4 (1955), 71-72.; Коста Балабанов, *Нови податоци за манастирската црква Св. Никола Топлички* (Скопје: 1956), 11-12.; Загорка Расолкоска-Николовска, "Топличкиот манастир во светлината на новите истражувања," in *Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развитокот на словенската просвета* (Скопје: МАНУ, 1989), 311-320.

Остатоците од сликарството во пештерната црква во најголем дел припаѓаат на орнаменталната декорација, додека остатоците од светителските претстави се сосема малубројни и неподатливи за иконографска и стилска анализа. Компаративната анализа на типолошките и стилските карактеристики на претставените орнаменти со бројни примери од широк временски и географски опфат, определуваат дека најтесни паралели можат да се повлечат со примероците кои датираат од периодот на втората половина на 16 и 17 век. Ваквите заклучоци се потврдени и со хемиските анализи на малтерите и сликарските пигменти кои се употребени за изведбата на ова сликарство. Добиените податоци ја поместуваат горната хронолошка граница на функционирањето на овој сакрален објект за неколку векови. Воедно, доцната датација на фресконатписот од протесисот ја исклучува можноста Доброслав и Драгослав да се идентификуваат како сликари и автори на живописот од 1368/9 година во западната припратата на манастирската црква, хипотеза која ја изнела З. Расолкоска-Николовска.<sup>1206</sup> Впрочем, испишувањето нивните имиња во протесисот и формулата според која е вообличена нивната молитва наведуваат на заклучокот дека Доброслав и Драгослав биле ктитори со чии средства бил преземен сликарскиот зафат за живописување на пештерната црква.

Анализите на содржината на остатоците од сликарството на параклисот укажуваат на тоа дека тие биле дел од фасадната декорација на објектот, односно од сликарството во патронската ниша која се наоѓала над јужниот влез. Покрај скромната сочуваност, остатоците од сликарството на параклисот донесуваат значајни податоци за хронологијата на неговото егзистирање, како и за ктиторството на обновата. Имено, покрај фрагментите од ликовните мотиви, сочувани се остатоците од фресконатписот кој го содржел името на ктиторот Константин Ѓургичев, што говори за интервенцијата врз овој сакрален објект при обновата на манастирот преземена од новите ктитори 1421 година. Ваквите податоци говорат дека објектите од бигорната карпа во првите децении на 15 век претставувале интегрален дел од манастирот. Според морфолошките особености на натписот и стилските карактеристики на остатоците од светителскиот лик со голема сигурност како автор на претставата од патронската ниша на параклисот може да се посочи јеромонахот Макариј Зограф, со што неговиот опус се збогатува со уште едно сликарско дело.

---

<sup>1206</sup> Загорка Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе со црквите Св. Преображение и Св. Никола,” in *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, edited by В. Мошин (Скопје: Институт за истражување на старословенската култура – Прилеп), 414-415

Раскошот од сликарски ремек-дела, сокриен зад неугледниот екстериер на зрзевските сакрални објекти, го определува културниот комплекс Зрзе како една од најбогатите ризници на средновековната уметност во централнобалканските простори. Ваквата квалификација не е заслужена само со многубројноста на сликарските остварувања, туку и со нивните високи уметнички квалитети. Древната монашка традиција претставувала солидна основа за високите уметнички достигнувања кои ги краселе сидовите и иконостасите на мирската и манастирската црква. Материјалните и пишаните извори наведуваат на заклучокот дека Зрзевскиот манастир во текот на неговата шест и пол вековна историја останал нераскинливо поврзан со локалната заедница, а најголемиот дел од игумените и монасите произлегле од Зрзе и околните села. Сепак, и покрај скромниот социјален статус и ограничените финансиски средства на ктиторите и монасите, за изведбата на сликарството речиси секогаш биле ангажирани најдобрите мајстори кои биле на располагање. Ваквата практика започнала уште со живописувањето на западната припрата на манастирската црква Св. Преображение, чие сликарство ги содржи едни од највпечатливите светителски ликови во доцновизантиската уметност, а продолжила преку творештвото на Јован Зограф и јеромонахот Макариј Зограф, кои му обезбедиле место на Зрзе во антологиите на византиското сликарство. Нивните икони и даваат дополнителна вредност на сликарската стратиграфија на Зрзевскиот културен комплекс бидејќи поставени една крај друга на иконостасот на црквата Св. Преображение јасно ги илустрираат сликарските сфаќања од крајот на византиската епоха и зачетоците една поинаква естетика, која ја одбележала уметноста во времето на туркократијата. Високите стандарди поставени со овие сликарски дела не оставиле простор за новиот слој на живопис во Германовата црква да биде изведен од сликар со просечни квалитети, поради што за неговата изведба била задолжена работилницата на еден од најдобрите сликари од поствизантискиот период – Онуфриј Аргитис. Бурните политички и социјални превирања кои ги одбележиле 17 и 18 век не успеале да ја запрат уметничката продукција во Зрзевскиот културен комплекс, иако се одразиле на квалитетот на сликарските дела. По просечните ликовни остварувања, крајот на уметничката продукција во Зрзевскиот манастир бил означен со создавањето на уште е дело со високи квалитети, царските двери на црквата Св. Преображение, чиј автор е сликарот Анастас од Магарево.



Издвоените авторски имиња, всушност, ги бележат котите на најголемите уметнички дострели на богатата културна стратиграфија на древниот манастирски комплекс кој и денес е едно од најкултните духовни средишта на Балканот, но претставуваат и инспиративна тематика за научни промислувања.

## Библиографија

### Кратенки:

ГСНД = Гласник скопског научног друштва

Δελτίον ΧΑΕ = Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

ЗЛУМС = Зборник за ликовне уметности Матица Српска

ЗСУММ = Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија

МАНУ = Македонска академија на науките и уметностите

Патримониум МК. = Патримониум: списание за културно наследство – споменици, реставрација, музеи

РЗЗСК = Републички завод за заштита на спомениците на културата

РЗЗСКС = Републички завод заштиту споменика културе Србије

САНУ = Српска академија наука и уметности

Саопштења = Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе Србије

BHG = Bibliotheca hagiographica graeca

CahArch = Cahiers Archeologiques

DOP = Dumbarton Oaks Papers

JÖB = Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik

PG = Migne, Jacques Paul. *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca*  
Vol. 1–161

PO = *Patrologiae orientalis*. Vol. 1–49

REB = Revue des études byzantines

Аγγελίδη, Χριστίνα. & Τίτος Παλαμαστοράκης. “Η Μονή των Οδηγών και η λατρεία της Παναγίας της Οδηγήτριας,” in *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*. Edited by Μαρία Βασιλάκη. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2002, 273-285.

Алексић, Владимир Г. “Наследници Мрњавчевића и територије под њиховом влашћу од 1371 до 1395 године.” Докторска дисертација, Универзитет у Београду, 2012.

Ангеличин – Жура, Гоце. “Натписи од црквата Св. Врачи Големи од Охрид,” *ЗСУММ* 4 (2003): 75-79.

Антољак, Стjepан. *Историја на македонскиот народ: Од преисториското време до крајот на XVIII век*, Vol.1. Скопје: Нова Македонија & ИНИ, 1969.

*Апокрифи новозаветни*. Edited by Т. Јовановић. Београд: Просвета, 2005.

Асфентаγάκης, Μιχαήλ Ι. “Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Ιεράς Μονής Πανορμίτου Εύμης,” *ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΟΣ: Επίσημον Δελτίων των Εν Δωδεκανήσω Επαρχιών του Οικουμενικού Πατριαρχείου* 6 (2011): 15-220.

Атанасоски, Атанас. “Историско-уметничките аспекти на орнаменталните мотиви во ѕидното сликарство на спомениците во Пелагониската епархија од XII до XVII век.” Докторска дисертација, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“–Скопје, 2010.

Аχειμάστου-Ποταμιάνου, Μυρτάλη. *Η Μονή των Φιλανθρωπηών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*. Αθήνα: Εκδόση Ταμείου Αρχαιολογικών πόρων και απαλλοτριώσεων, 1983.

Аχειμάστου-Ποταμιάνου, Μυρτάλη. “Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα. Η τοπική ηπειρωτική σχολή,” *Δελτίον ΧΑΕ* 16 (1992): 13-32.

Ациевски, Коста. *Пелагоонија во средниот век*. Скопје: Институт за национална историја, 1994.

Бабингер, Франц. *Мехмед Освајач и негово доба*. Београд: Алгоритам, 2010.

Бабиќ, Бошко. “Кој и кога бил ктитор на живописот на егзонартексот во црквата Св. Успение Богородичино во манастирот Трескавец,” *Стремеж* 4 (1961): 48–51.

Бабиќ, Бошко. “Кон историјата на манастирот Зрзе,” *Стремеж* 3 (1966): 61-70.

Бабиќ, Бошко. „Прилог за евиденцијата на средновековните црквени споменици во прилепскиот крај,” *Стремеж* 2 (1964), 56-63.

Бабиќ, Бошко. *Културното богатство на Прилеп*. Exhibition catalogue. Прилеп: Народен музеј-Прилеп, 1976.

Бабиќ Бошко. “Фреско-живопис сликара Онуфрија на ѕидовима црквава прилепског краја,” *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 16 (1980): 271-278.

Бабиќ, Бошко и Благоја Китаноски, “Зрзе,” in *Археолошка карта на Република Македонија*, Vol. II, edited by Ц. Грозданов at all. Скопје: МАНУ & Музеј на Македонија, 1996, 300.

Бабиќ, Гордана. “Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских црквава,” *ЗЛУМС* 2 (1966): 11-29.

Бабиќ, Гордана. *Краљева црква у Студеници*. Београд: Просвета & Републички завод за заштиту споменика културе, 1987.

Бабиќ, Гордана. “Литургијске теме на фрескама Богородичиној цркви у Пећи,” in *Архиепископ Данило II и негово доба: Меѓународни научни скуп поводом 650 година од смрти (Децембар 1987)*. Edited by В. Ј. Ђурић. Београд: САНУ, 1991, 377-388.

Бакалова, Елка. *Стенописите на црквата при село Беренде*. Софија: Български Художник, 1976.

Балабанов, Коста. “Кој е автор на иконата Успение Богородичино од Уметничката галерија во Скопје,” *Весник на Музејско-конзерваторското друштво на НРМ* 3/4 (1955), 71-72.

Балабанов, Коста. *Нови податоци за манастирската црква Св. Никола Топлички* (Скопје: 1956).

Балабанов, Коста. *Икони од Македонија*. Скопје: Култура; Белград: Југославија, 1969.

Балабанов, Коста. Антоние Николовски. & Димитар Ќорнаков. *Споменици на културата во СР Македонија*. Скопје: Мисла, 1971.

Балабанов, Коста. “Уметноста на доцниот среден век,” in *Уметничкото богатство на Македонија*. Edited by С. Јаневски. Скопје: Македонска книга, 1984.

Балабанов, Коста. *Иконите во Македонија*, Скопје: Табернакул, 1995.

Барабанов, Н. Д. “Култ икони Одигитрии в Константинополе в аспекте византијскогo народногo благочестия,” in *Море и берега. К 60-летию Сергея Павловича Карпова*. Москва: Индрик, 2009, 241–258.

Баччи, Микеле. “Иконография святителя Николая. Итоги и перспективы исследований,” in *Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире*. Edited by А. В. Бугаевский. Москва: Скиния, 2011, 292-313.

Белова, Ольга. & Владимир Петрухин. “О „нечестивых” народах: эсхатологический и иконографический мотив,” *Проблеми на изкуството* 1 (2010): 31-34.

Блажић, Здравко. “Конзервација иконе у Македонији,” *Зборник за заштиту споменика културе* 2/1 (1952): 69-86.

Богдановић, Димитрије. Војислав Ј. Ђурић & Дејан Медаковић, *Хиландар*. Београд: РЗЗКС, 1978.

Божиновски, митрополит Климент. *Зрескиот исихастирион (исихиа – начин на живот на зреските монаси во 14-15 век*. Магистерски труд, Скопје: Универзитет Св. Кирил и Методиј – Филозофски факултет, 2009.

Борисов, Борис Б. “Оброчни плочки на тракийския конник от околностите на Нова Загора,” *Векове* 1 (1981): 74-78.

Борнер, Рене. *Византийские толкования VII-XV веков на божественную литургию*. Москва: Культурный центр „Духовная библиотека”, 2015.

Василев, Асен. *Български възрожденски майстори : Живописци. Резбари. Строители*. София: Наука и изкуство, 1965.

Василеска, Магда. *Манастирските библиотеки во Прилеп и прилепско*, Прилеп: ЈОУ Градска библиотека „Борка Талески“, 2011.

Василески, Александар. “Поствизантиските цркви во Матка,” in *Матка. Културно наследство*, Edited by Кате Антевска (Скопје: Данте, 2011), 183-244.

Василески, Александар. “Поствизантиските претстави на Страшниот суд на територијата на Р. Македонија,” Магистерски труд, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“-Скопје, 2015.

Василески, Александар. “Обид за реконструкција на дел од сликаната програма на параклисот и пештерната црква во монашката населба на Културниот комплекс Зрзе,” *Археолошки информатор* 1 (2017): 167-174.

Василески, Александар. “Идејната врска помеѓу Страшниот суд и Деисисот со Христос Цар, Богородица Царица и Св. Јован Крстител во црквата Св. Преображение, манастир Зрзе,” *Balkanoslavica* 40-44 (2015): 27-43.

Вајцман, Курт at all. *Иконе*. Београд: Народна књига & Вук Караџић, 1983.

Βαφειάδης, Κωνσταντίνος. “Ο ζωγράφος Τζώρτζης και οι τοχογραφίες του νέου καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου (1552),” in *Ανταπόδοση : μελέτες βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δεληγιάννη-Δωρή*. Αθήνα: Βιβλιοτεχνία, 2010, 107-127.

Вейцман, Курт. Манолис Хадзидакис, Кръсто Миятев & Светозар Радойчич, *Икони на Балканах : Синай, Грeция, Болгария и Югославия*. София: Болгарский Художник; Белград: Югославия § Нолит, 1967.

Велимировић, Владика Николај. *Охридски пролог*. Шабац: Глас цркве, 2000.

Величковска, Невенка. “Конзерваторско-реставраторските работи на царските двери од црквата Св. Никола во с. Зрзе, Прилепско,” *Патримониум.МК* 2 (2008): 151-154.

Веніамин, архиепископ Нижегородский и Арзаманзский. *Новая Скрижаль, или объяснение о церкви, литургии и всех службах и утварях церковных*. Санкт Петербург: Издание книгопродавца И. Л. Тузова, 1884.

*Византиски извори за историју народа Југославије*. Vol. 1. Edited by Г. Острогорски. Београд: Научна књига, 1955.

Βιταλιώτης, Ιωάννης. “Ο Μεταβυζαντινός Ζωγράφος Ονούφριος ο Κύπριος θεωρούμενος στο πλαίσιο της «Σχολής του Βερατίου»,” *Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου* 12 (2019): 233-278.

Војводић, Драган. “Прилог познавања иконографије и култа св. Стефана у Византије и Србији,” in *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*. Edited by В. Ј Ђурић. Београд: Српска академија науке и уметности, 1995, 539-540.

Војводић, Драган. “О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века,” *ЗРВИ* 37 (1998): 121-153.

Војводић, Драган. *Живопис цркве Светог Ахилија у Ариљу*. Београд: Стубови културе, 2005.

Βοκοτόπουλος, Παναγιώτης Α. *Βυζαντινές Εικόνες*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995.

Вујовић, Бранко. *Уметност обновљене Србије 1791-1848*. Београд: Просвета, 1986.

Вулић, Никола. “Антички споменици наше земље,” *Споменик LXXI* (1931): 391-394.

Габелић, Смиљка. *Манастир Лесново: Историја и сликарство*. Београд: Стубови културе, 1998.

Габелић, Смиљка. *Циклус Арханђела у византијској уметности*. Београд: Одељење историјских наука САНУ, 1991.

Габелић, Смиљка. “Забелешке из Кучевишта,” *Зограф* 31 (2006-2007): 125-134.

Габелић, Смиљка. *Манастир Конче*. Београд: Филозофски факултет – Институт за историју уметности, 2008.

Гавриловић, Анђела. “Идејни смисао текстовима на свицима пророка у тамбуру Богородичине цркве у Пећкој патријаршији,” *Патримониум МК*. 4 (2011): 105-114.

Георгиевски, Михајло. *Словенски ракописи во Македонија*, Vol. V & VI. Прилеп: Институт за старословенска култура – Прилеп; Скопје: НУБ „Св. Климент Охридски“ – Скопје, 1993.

Георгиевски, Милчо. *Галерија на икони – Охрид*. Охрид: Завод за заштита на спомениците на културата и Народен музеј-Охрид, 1999.

Γιακουμης, Κωνσταντίνος. “Κριτική έκδοση επιγραφών συνεργείων από το Λινοτόπι στις περιφέρειες της ορθόδοξης Εκκλησίας της Αλβανίας,” *Δελτίον ΧΑΕ* 21 (2000): 249-266.

Γκιολές, Νικόλαος. *Ο βυζαντινός τρόπος και τό εικονογραφικό του πρόγραμμα*. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1990.

Γκολομπιάς, Γιώργος. “Η κτητορική επιγραφή του ναού των Άγιων Αποστόλων Καστοριάς και ο ζωγράφος Ονούφριος,” *Μακεδονικά* 23 (1983): 331-343.

Голац, Андријана. “Зидно сликарство цркве Преображења Христовог у манастиру Зрзе,” Докторска дисертација, Универзитет у Београду, 2012.

Гошев, Иван. “Стари записки и натписи III,” *Годишник на софийския университет – Богословски факултет* 12 (1935): 1-36.

Грозданов, Цветан. *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд: Филозофски факултет; Охрид: Завод за заштита на спомениците на културата и Народен музеј, 1980.

Грозданов, Цветан & Гојко Суботић, “Црква светог Ђорѓа у Речици код Охрида,” *Зограф* 12 (1981): 66-75.

Грозданов, Цветан. *Портретите на светителите во Македонија од IX - XVIII век*, Скопје: Републички завод за заштита на спомениците на културата, 1983.

Грозданов, Цветан. “Христос Цар, Богородица Царица, небесните сили и светите војни во живописот од XIV и XV век во Трескавац,” *Културно наследство XII-XIII* (1988): 5-26.

Грозданов, Цветан. *Студии за охридскиот живопис*. Скопје: Републички завод за заштита на спомениците на културата, 1990.

Грозданов, Цветан. „Страшниот суд во црквата Свети Климент (Богородица Перивлептос) во Охрид во светлината на тематските иновации на XVI век“, *Културно наследство* 22-23 (1997): 47-68.

Грозданов, Цветан. *Свети Наум Охридски*. Скопје: Култура, 2004.

Грозданов, Цветан. “Митрополит Јован Зограф и епископ Григориј - архијереи на епархијата на Пелагонија и Прилеп,” *ЗСУММ* 5 (2006): 71-77.

Грозданов, Цветан. “Попрсја архијереја у олтару цркве Богородица Перивлепте у Охриду,” *Зограф* 21 (2008): 83-90.

Грозданов, Цветан. *Курбиново и други студии за фрескоживописот во Преспа*. Скопје : Матица македонска, 2015.

Грозданов, Цветан. *Црквата Богородица Перивлепта (Свети Климент) во Охрид*. Скопје: МАНУ & Матица Македонска, 2018.

Γούναρης, Γεώργιος. *Οι Τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας της Ρασιώτισσας στη Καστοριά*. Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1980.

Γούναρης, Γεώργιος. “Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννου Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά,” *Μακεδονικά* 21 (1981): 1-75.

Давидов-Темерински, Александра. “Циклус Успења Богородице,” in *Зидно сликарство манастира Дечана. Граѓа и студии*. Edited by В. Ј Ђурић. Београд: Српска академија науке и уметности, 1995, 181-188.

Данило, Архиепископ. *Животи краљева и архиепископа српских*. Београд: Српска књижевна задруга, 1935.

Димитрова, Елизабета. *Манастир Матејче*. Скопје: Центар за културно и духовно наследство Каламус, 2002.

Димитрова, Елизабета. *Виничката мистерија : Керамичката работилница од доцноантичкото кале*. Ваница: Музеј „Теракота“ Ваница, 2012, 221-229.

Динић, Михајло. “За хронологију Душанових освајања византиских градова,” *ЗРВИ* 4 (1956): 1-11.

Дионисий Ареопagit, *Сочинения. Толкования Максима Исповедника*. Санкт Петербург: Алетејя, 2002.

Διονύσιος εκ Φουρνά. *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, ed. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς. Πετρούπολεϊ: Τυπογραφείον Β. Kirchbaum, 1909.

Δράνδακης, Νικόλαος. “Το εικονογραφημένο θέμα «Άνωθεν οι προφῆται» σε τοιχογραφία της Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους,” *Δελτίον ΧΑΕ* 20 (1999): 195-200.

Δρακοπούλου, Ευγενία. “Τέχνη και χορηγία στην Αρχιεπισκοπή Αχρίδας μετά την οθωμανική κατάκτηση,” in *Δασκάλα : Απόδοση τιμής στην ομότιμη καθηγήτρια Μαίρη*

*Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου*. Edited by Π. Πετρίδης at all. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών & Σαριπόλειο Ίδρυμα, 2014, 139-160.

Ѓеорѓиевски, Дејан. “За претставите на светите војни во црквата св. Ѓорѓи во Старо Нагоричане,” *Патримониум.МК* 1-2 (2007): 79-100.

Ѓорѓиевски, Дејан. “Култот на св. Христофор во Р. Македонија,” *Патримониум.МК* 2 (2009): 117-125.

Ђурић, Војислав Ј. *Иконе из Југославије*. Београд: Научно дело, 1961.

Ђурић, Војислав Ј. “Радионица миторполита Јована,” *Зограф* 3 (1969): 18-33.

Ђурић, Војислав Ј. “Марков манастир – Охрид,” *ЗЛУМС* 8 (1972): 131-160.

Ђурић, Војислав Ј. *Византијске фреске у Југославији*. Београд: Југославија, 1974.

Ђурић, Војислав Ј. “Мали Град - Св. Атанасије у Костуру - Борје, Зограф 6 (1975): 31-50.

Ђурић, Војислав Ј. *Сопоћани*. Београд: Просвета & Републички завод за заштиту споменика културе; Приштина: Јединство, 1991.

Ђурић, Срђан. *Љубостиња. Црква Успења Богородичиног*. Београд: Просвета & Републички завод за заштиту споменика културе, 1985.

Ђурић, Војислав Ј. “Готичко сликарство у Византији и код Срба уочи турских освајања,” *Зограф* 18 (1987): 46-53.

Ђорђевић, Иван М. “Представе прибора за писање у српској средњовековној уметности,” in *Зборник Владимира Мошина*. Edited by Д. Богдановић, Б. Јовановић-Стипчевић, Ђ. Трифуновић. Београд: Савез библиотечких радника Србије, 1977, 87-98.

Ђорђевић, Иван. “Св. Христофор у српском зидном сликарству средњег века,” *Зограф* 11 (1980): 63-67.

Ђорђевић, Иван М. *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*. Београд: Филозофски факултет & Просвета, 1994.

Ђорђевић, Иван М. “Две занимљиве претставе Мртвог Христа у српском зидном сликарству,” *ЗРВИ* 37 (1998): 185-198.

Ευγενίδου, Δέσποινα. Ιωάννης Κανονίδης & Θανάσης Παλαζώτος. *Τα Μνημεία των Πρεσπών*. Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων, 1991.

Живковић, Бранислав. *Доња Каменица. Цртежи фресака*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе Србије, 1987.

Живковић, Бранислав. *Грачаница. Цртежи фресака*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, 1989.

Зажкоски, Драган. *Христијанството во Македонија од 313 до 700 година: Векови на консолидација, етаблирање и консолидирање – второ дополнето издание*. Скопје: Д. Зајковски, 2014. посетено на 24.06.2018. [weebly.com/uploads/3/9/4/3/39437473/dragan\\_zajkovski-hristijanstvoto\\_vo\\_makedonija\\_od\\_313\\_do\\_700\\_godina.pdf](http://weebly.com/uploads/3/9/4/3/39437473/dragan_zajkovski-hristijanstvoto_vo_makedonija_od_313_do_700_godina.pdf)

Звездински, епископ Серафим. *Бити са Господом на Светој литургији: Тумачење Божанствене Службе*. Београд: Библиотека Образ светачки, 2007, посетено на 06.07.2019. <https://svetosavlje.org/bit-sa-gospodom-na-svetoj-liturgiji-tumacenje-bozanstvene-sluzbe/>.

Ζίας, Νίκος. “Εικόνες του Βίου και της Κοιμήσεως του Αγ. Νικολάου,” *Δελτίον ΧΑΕ* 5 (1969): 275-298.

Иванов, Јурдан. “Црквата Благовешение и старата българска община въ Прилеп,” in *Прилеп преди 100 години. Въспоменателен лист по случай отъ освещаванието на прилепската църква „Св. Благовешение” – 7.IV.1838 – 7.IV.1938*. София: Прилепско благотворително братство въ София, 1838.

Иванов, Ёрдан. *Български старини изъ Македония* edited by Б. Ангелов и Д. Ангелов. София: БАН & Наука и изкуство, 1971

Ивановъ, Ил. “Хаджи Ристе Дамяновичъ Логотеть. Едно ценно свидетелство за българите въ Прилепъ и въ цела Македония,” in *Прилепъ преди 100 години. Въспоменателенъ листъ по случай отъ освещаванието на прилепската църква „Св. Благовещение” – 7.IV.1838 – 7.IV.1938*, София: Прилепско благотворително братство въ София, 1838, 1-2..

Ивковић, Зорица. “Живопис из XIV века у манастиру Зрзе,” *Зограф* 11 (1980): 68–81.

Илиевска К., В. Мошин и Л. Славева, “Грамотите на манастирот Св. Георги-Горг Скопски. Текстови,” in *Документи за средновековната и поновата историја на Македонија*, Vol. 1, edited by Владимир Мошин. Скопје: Архив на Македонија, 1975, 181-247.

Илиевски, Петар Хр. “Просветната улога на манастирот „Св. Пречиста“: со особен осврт кон дамаскинарската книжнина”, in *Манастир Света Пречиста Кичевска* (Скопје: РЗСК & Дебарско-кичевска епархија, Скопје 1990), 14-23.

Јиричек, Константин. *Историја Срба*, Vol. II, (Београд: Змај, 1990).

Јовановић, Томислав (ed.). *Апокрифи. Новозаветни: према српским преписима*. Београд: Просвета & Српска књижевна задруга, 2005.

Каковкин, Александр Я. “Коптский тканый медальон с изображением мученичества св. Феклы,” *Византийский временник* 42 (1981): 138-142.

Καλλιγά-Γερούλάνου, Αμιλία. “Η σκηνή του «Μη μου άπτου», όπως εμφανίζεται σε βυζαντινά μνημεία και η μορφή που παίρνει στον 16ο αιώνα,” *Δελτίον ΧΑΕ* 3 (1964): 203-230.

Кепеска, Лилјана. “Манастирскиот комплекс Трескавец,” *Македонски археолошки информатор* 1 (2008): 321-328.

Кесић-Ристић, Сања. “Циклус Христових страдања,” in *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*. Edited by В. Ј. Ђурић. Београд: Одељење историских наука САНУ, 1995, 121-130.

Кондаков, Никодим П. *Иконография Богоматери : Византийская иконография Богоматери*. Vol. 2. Петроград: Типография Императорской Академии Наук, 1915.

Кондаков, Никодим П. *Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа*. Москва: Паломинка, 2001.

Костић, Ана. “Иконостас у цркве брвнаре Светих апостола Петра и Павла у Лозовику,” *Смедеревски зборник* 3 (2012): 71-94.

Костовска, Петрула. “Симболично значење на претставата на Христовото крштевање во црквата Св. Никола во Варош кај Прилеп,” *Balkanoslavica* 26-27 (2000): 38-53.

Костовска, Петрула. “Програмата на живописот на црквата Св. Никола во Варош кај Прилеп и нејзината функција како гробна капела,” *ЗСУММ* 3 (2001): 50-77.

Коцо, Димче. “Кој е ктитор Димитар од Топчичкиот манастир,” *Гласник на ИНИ* 1 (1957): 61-67.

Кораћ, Душко. “Света гора под српском влашћу (1345-1371),” *ЗРВИ* 31 (1992): 9-199.

Κωνσταντινίδη, Χαρά. “Το δογματικό υπόβαθρο στην αγίδα του Αγίου Παντελεήμονα Βελανιδιών. Ο Ευαγγελισμός, ο Μελισμός, ο επώνυμος άγιος,” *Δελτίον ΧΑΕ* 20 (1998): 165-178.

Κωνσταντινίδη, Χαρά. *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οιάγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα ή το νευχαριστιακό Χριστό*. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 2008.



Κωνσταντινίδη, Χαρά. “Η Θεοτόκος ως Σκηνή του Μαρτυρίου με τις προεικονίσεις και ο Μελισνός στην αψίδα της Κόκκινης Παναγιάς στην Κόνιτσα,” *Δελτίον ΧΑΕ* 29 (2008): 87-100.

Кюоркчиевъ, П. “Прилепъ въ българското възраждане,” in *Прилепъ преди 100 години. Въспоменателен лист по случай отъ освещаванието на прилепската църква „Св. Благовещение” – 7.IV.1838 – 7.IV.1938*. София: Прилепско благотворително братство въ София, 1838, 1-2.

Лавров, Пётр А. “Охридский список первоевангелия Иакова,” *Известия ОРЯС* 6/1 (1901): 9-36.

Лазарев, Виктор Н. “Живопись и скульптура Новгорода,” in *Искусство Новгорода. Искусство Пскова*, Vol.2 of *История русского искусства*, edited by И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева и В. С. Кеменова. Москва: Издательство академии наук СССР, 1954, 114-129.

Лазарев, Виктор Н., “Живопись и скульптура великокняжеской Москвы,” in *Искусство среднерусских княжеств XIII—XV веков. Искусство великокняжеской Москвы. Искусство русского централизованного государства*, Vol. 3 of *История русского искусства*, edited by И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. Москва: Издательство академии наук СССР, 1955, 71-214.

Лазарев, Виктор Н. *Мозаики Софии Киевской*. Москва: Искусство, 1960.

Лазарев, Виктор Н. “Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века,” in *Русская средневековая живопись. Статьи и исследования*. Москва: Издательство Наука, 1970, 234-278.

Лазарев, Виктор Н. *Византийская живопись*. Москва: Искусство, 1971.

Лазарев, Виктор Н. *История византийской живописи*. Москва: Искусство, 1986.

Лапе, Љубен. *Одбрани текстови за историјата на такедонскиот народ*. Скопје: Просветно дело, 1959.

Лапе, Љубен. “Општествено-економски прилики до 80-те години на XIX век,” in *Прилеп и прилепско низ историјата*, edited by Љубен Лапе и Методија Соколоски. Прилеп: Општинско собрание & Сојуз на здруженија на борците во НОВ – Прилеп, 1971, 197-220.

Лидов, Алексеј. “Образ „Христа Архијерея“ в иконографической программе Софии охридской,” *Зограф* 17 (1986): 5-20.

Лилчиќ, Виктор и Каролина Спасеска. “Неколку доцноантички градишта во Пелагонија,” *Macedoniae Acta Archeologica* 13 (1992): 227-244.

Лилчиќ, Виктор “Македонија во доцната антика (археологија)” in *Македонија. Милениумски факти*, Vol. 2, edited by Паско Кузман. Скопје: Медија Принт Македонија & Универзитет Евро Балкан, 963-1032.

Lozanova, Ralitsa. “The Church of Christ Zoodotes in Emborje (Albania),” in *Образ и слово. Юбилеен сборник по случай 60 годишнината на проф. Аксиния Джурова*, edited by В. Велинова, Р. Бояджиев и А. Миланова. София: Универзитетско истателство “Св. Климент Охридски”, 2004, 151-165.

Малицкий, Н. В. “Черты палестинской и восточной иконографии,” *Seminarium Kondakovianum* I (1927): 49-64.

Малицкий, Н. В. “Къ историй композиций Ветхозавѣтной Троицы,” in *Seminarium Kondakovianum* II. Прага: Типография Политика, 1928, 33-46.

Марковић, Миодраг. “Циклус Великих празника,” in *Зидно сликарство манастира Дечана. Граћа и студије*. Edited by В. Ј Ђурић. Београд: Српска академија науке и уметности, 1995, 107-119.

Марковић, Миодраг. “Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима,” in *Зидно сликарство манастира Дечана. Граѓа и студије*, edited by В. Ј. Ђурић. Београд: Српска академија науке и уметности, 1995, 243-263.

Марковић, Миодраг. “О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о претставима ових светитеља у Дечанима,” in *Зидно сликарство манастира Дечана. Граѓа и студије*. Edited by В. Ј. Ђурић, Београд: Српска академија науке и уметности, 1995, 567-626.

Марковић, Миодраг. “Програм живописа у куполи,” in *Зидно сликарство манастира Дечана. Граѓа и студије*. Edited by В. Ј. Ђурић. Београд: Одељење историских наука САНУ, 1995, 99-105.

Марковић, Миодраг. “Иконографски програм најстаријег живописа цркве Богородице Перивлепте у Охриду. Попис фресака и белешке о појединим програмским особеностима,” *Зограф* 35 (2011): 119-143.

Матанов, Христо . *Југозападните български земи през XIV век*. Софија: Наука и изкуство, 1986.

Матковски, Александар. (ed.), *Турски документи за ајдутството и арамитството во Македонија (1775-1810)*, Vol. 5. Скопје : Институт за национална историја 1980.

Матковски, Александар. “Антифеудални и ослободителни движења и буни во XVI и XVII (обиди и пројави),“ in *Историја на македонскиот народ*, Vol. 2, edited by Александар Стојановски. Скопје: ИНИ, 1998, 189-201.

Машник, Мирјана М. “Црквата Св. Димитрија во Жван и нејзиното место во сликарството на доцниот среден век,” *Културно наследство* 19-21 (1996): 193-207.

Машник, Мирјана М. “Иконостасот од Ореоечкиот манастир Свети Никола,” in *Тематски зборник на трудови 1: икони, иконопис, иконостас, иконографија*. Скопје: Музеј на Македонија, 1996, 29-45.

Машник, Мирјана М. “Јован Зограф и неговата уметничка активност,” *Културно наследство* 22-23 (1997): 68-87.

Машник, Мирјана М. “Две новоатрибуирани дела на големите сликари од XVI век, Онуфриј од Аргос и Јован од Грамоста,” *Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија* 3 (2001): 143-152.

Машник, Мирјана М. “Зидно сликарство цркве Св. Ђорѓа Победоносеца у Младом Нагоричину,” *ЗЛУМС* 40 (2012): 19-40.

Медић, Милорад. *Стари сликарски приручници*, Vol. II. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе & Друштво пријатеља Свете Горе Атонске, 2002.

Милановић, Весна. “Пророци су те наговестили у Пећ,” in *Архиепископ Данило II и негово доба*, edited by В. Ј. Ђурић. Београд: САНУ, 1991, 409-424.

Милановић, Весна. “О фресци на улазу у Богородичну цркву архиепископа Данила II у Пећи,” *Зограф* 30 (2004-2005): 143-165.

Милановић, Весна. “О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичне цркви у Морачи,” in *Манастир Морача*. Edited by Б. Тодић, Д. Поповић. Београд: САНУ – Балканолошки институт, 2006, 141-181.

Милошевић, Ана. “Арханѓео Михаило узима богаташеву душу“ са северних двери иконостаса цркве Светог Илија у Смедеревској Паланци,” *Шумадијски записи* 7 (2013): 129-144.

Миљковиќ-Пепек, Петар. “Значењето на натписот од иконата Богородица Пелагонитиса од манастирот Зрзе за делатноста на Макарие зограф,” *Гласник на Музејско-конзерваторско друштво на НР Македонија* 2 (1955), 143-149.

Миљковиќ-Пепек, Петар. “Значајот на натписите од иконата Богородица Пелагонитиса од манастирот Зрзе за делатноста на Макарие зограф,” *Гласник на Музејско-конзерваторското друштво на НР Македонија* 10 (1955): 143-149.

Миљковиќ-Пепек, Петар. “Материјали за македонската средновековна уметност: Фреските во светилиштето на црквата Св. Софија во Охрид,” *Изданија на Археолошкиот музеј – Скопје. Зборник (1955-1956)* 1 (1956): 37-70.

Миљковиќ-Пепек, Петар. “Умилителните мотиви во византиската уметност на Балканот и проблемот на Богородица Пелагонитиса,” *Зборник на Археолошкиот музеј* 2 (1958): 1-29.

Миљковиќ-Пепек, Петар. “Црквата Св. Јован Богослов – Канео во Охрид,” *Културно наследство* 3 (1967), 77-91.

Миљковиќ-Пепек, Петар. *Делото на зографите Михајло и Евтихиј*. Скопје: Републички завод за заштита на спомениците на културата, 1967.

Миљковиќ-Пепек, Петар. “О сликарима митрополиту Јовану и јеромонаху Макарију,” in *Моравска школа и њено доба (Научни скуп у Ресави 1968)*, edited by V. J. Ђурић, 239-248. Београд: Филозофски факултет, 1972.

Миљковиќ-Пепек, Петар. “Проучувањата на неколку новооткриени икони кои значително ја збогатуваат Македонската колекција,” *Културно наследство* 4 (1972): 5-13.

Миљковиќ-Пепек, Петар. “Антологија на македонската колекција на икони,” in *Уметничко богатство на Македонија*. Edited by С. Јаневски. Скопје: Македонска книга, 1984.

Миљковиќ-Пепек, Петар. “Новооткриени архитектурни и сликарски споменици во Македонија од 11 до 14 век,” *Културно наследство* 5 (1973): 7-11.

Миљковиќ-Пепек, Петар. “За Чинот од манастирот Зрзе,” in *Тематски зборник на трудови I: икони, иконопис, иконостас, иконографија*. Edited by П. Миљковиќ-Пепек. Скопје: Музеј на Македонија, 1996, 135-145.

Миљковиќ-Пепек, Петар & Биљана Видоеска. “Некои иконографски проблеми за претставувањето на св. Ахил Лариски,” in *Тематски зборник на трудови I: икони, иконопис, иконостас, иконографија*. Edited by П. Миљковиќ-Пепек. Скопје: Музеј на Македонија, 1996, 97-116

Миљковиќ-Пепек, Петар. *Непознат трезор икони*. Скопје: Завод за заштита на спомениците на културата на град Скопје, 2001.

Миљковиќ, Бојан. “Хиландарска икона српског цара Стефана,” *ЗРВИ* 43 (2006): 319-348.

Миљковиќ, Бојан. *Чудотворна икона у Византији*. Београд: Византолошки институт САНУ, 2017.

Мирковиќ, Лазар. *Првославна литургија. Први опћи део*. Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија, 1918.

Мирковиќ, Лазар. *Првославна литургија. Други посебни део*. Београд: Свети архијерејски синод, 1965.

Мирковиќ, Лазар & Жарко Татић, *Марков манастир*. Нови Сад: „Графика“ Уметнички завод Д.Д., 1925.

Мирковиќ, Лазар. “Мрњавчевићи,” *Старинар* 3 (1925): 11-41.

Мирковиќ, Лазар. “Дали се фреске Марковог манастира могу тумачити Житијем св. Василија Новог,” *Старинар* XII (1961): 77-88.

Миткоски, Александар. “Нови сознанија за енеолитот во прилепскиот дел на Пелагонија и Мариово,” in *Зборник на трудови бр. 20 на НУ Завод за заштита на спомениците и музеј – Битола*, edited by Надежда Георгиева et al. Битола: НУ Завод за заштита на спомениците и музеј – Битола, 2017, 163-179.

Митревски, Никола. *Манастирот Слепче кај Прилеп*. Скопје: Матица Македонска; Прилеп: Институт за старословенска култура, 2001.

Митревски, Никола. “За свети Никола и циклусот во припратата на Топличкиот манастир,” *Balkanoslavica* 30-31 (2002): 111-135.

Митревски, Никола. *Споменици на фрескоживописот од XVI и XVII век во Демирхисарско*, Скопје: Матица Македонска; Прилеп: Институт за старословенска култура, 2003.

Митревски, Никола и Александар Гулевски. “Вход со евангелие, Проскомидија, Голем вход и Раздробление во иконографијата на претставата Литургиска служба на светите отци во црквата Св. Никола во с. Зрзе, Прилепско,” *Културно наследство* 28-29 (2004): 153-162.

Митревски, Никола. “Циклусот на Свети Никола во тремот пред црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе,” *Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија* 6 (2007): 175-185.

Митревски, Никола. “Страшниот суд во спомениците од доцнавизантискиот период во Прилепско,” *Пелагонитиса* 16-20 (2008): 34-43.

Митревски, Никола. *Студии за живописот од Западна Македонија: XV – XVIII век*. Скопје: Панили & Матица македонска; Прилеп: Институт за старословенска култура, 2009.

Митревски, Никола. *Фрескоживописот во Пелагонија од средината на XV до крајот на XVII век*. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, 2009.

Михаљчић, Раде. *Крај српског царства*. Београд: Српска књижевна задруга, 1975.

*Μηναίον του Αυγούστου*. Βενετία: Εκ του Ελληνικού Τυπογραφείου Ο Φοίνιξ, 1845.

Μουρίκη, Ντούλα. “Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μονής του Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο,” *Δελτίον ΧΑΕ* 14 (1989): 205-266.

Мошин, Владимир. “Грамотите на манастирот Свети Георги-Горг”, in *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, Том 1, edited by Владимир Мошин. Скопје: Архив на Македонија, 1975, 97-180.

Мошин, Владимир (ed.). “Грамотите на манастирот Св. Георги-Горг Скопски” in *Документи за средновековната и поновата историја на Македонија*, Vol. 1, edited by Владимир Мошин. Скопје: Архив на Македонија, 1975, 97-250.

Мутафов, Емануел. “Епиграфиката на Светия Кръст и Кръстът като епиграфски знак,” *Трудове на катедрите по история и богословие, Шуменски Епископ Константин Преславски* 6 (2004): 108-123.

Мутафов, Емануел. “Кръстове и криптограми од крепостните стени на средновековниот Солун,” *Изкуствоведски четения 2007*. Edited by К. Петрова Япова at all. София: Българска Академия на науките - Институт за искусствознание, 2007, 145-148.

Мутафов, Емануел. “Криптограмите и билингвизмът на палеологовото изкуство,” *Патримониум МК*. 3 (2010): 251-261.

Немыкина, Елена А. “Композиция „Предста Царица одесную Тебе” и гипотеза о новгородско-балканских связях о живописи XIV столетия,” *Актуальные проблемы теории и истории искусства* 3 (2013): 186-194.

Николик-Новаковиќ, Јасминка. *Живописот во црквата Св. Атанасиј Александриски во Журче*. Скопје: РЗСКС, 2003.

Николовски, Антоние. “Култратата, просветата и ументоста во XIX век,” in *Прилеп и прилепско низ историјата*, edited by Љубен Лапе и Методија Соколки. Прилеп: Општинско собрание & Сојуз на здруженија на борците во НОВ – Прилеп, 1971, 221-240.

Николовски, Антоние. *Студии за доцновизантискиот и периодот на Преродбата (XIX век) во уметноста на Македонија*. Скопје: Каламус, 2010.

Николовски, Дарко. “Царските двери од црквата Св. Никола во с. Зрзе – Прилеп,” *Патримониум.МК* 3 (2009): 139-150.

Николовски, Дарко. “Икони од ризницата на црквата Св. Благовештение – Прилеп,” *Патримониум.МК* 10 (2012): 333-344.

Новаковић, Стојан (ed). *Законик Стефана Душана*, (Београд, 1870).

Ношпал-Никуљска, Нада. “Прилог за манастирот Св. Андреја на р. Треска – на брегот на езерото Матка,” in *Споменици од средновековната и поновата историја на Македонија*, Vol. 1, edited by Владимир Мошин. Скопје: Архив на Македонија, 1975, 387-400.

Овчаров, Николай Д. *Проучвания върху средновековието и по-новата историја на Вардарска Македонија* (София: Универзитетско издателство „Св. Климент Охридски”, 1994. пристапено на 22.04.2017. [http://www.promacedonia.org /no/index.htm](http://www.promacedonia.org/no/index.htm).

Ορλάνδος, Αναστάσιος. “Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς,” in *Αρχεῖον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος*, том Δ, Αθήνα: Τυπ «Εστία», 1938.

*Ωρολόγιον το Μέγα*. Βενετίας: Ελληνικής τυπογραφίας του Φοίνικος, 1851.

Остаченко, Евгений Я. “Об иконографии типа иконы „Предста царица“ Успенского собора Московского Кремля,” in *Древне-русское искусство. Византия и древняя Русь*, edited by А. Л. Баталов, Э. Н. Добрына, Г. В. Попов and Э. Н. Смирнова, 175-187. Москва: Наука, 1977, 175-187.

Острогорски, Георгие (ed). *Византиски извори за историју народа Југославије*, Vol. 1. Београд: Научна књига, 1955.

Острогорски, Георгие. “Душан и његова властела у борби против Византије,” in *Зборник у част шесте стогодишњице Душановог законика*. Edited by Н. Радојчић (Београд: САНУ, 1951).

Острогорски, Георгије *Серска област по Душановој смрти*. Београд: Византолошки институт САНУ, 1965.

Острогорски, Георгиј. *Историја на Византија*. Скопје: Наша книга, 1992.

Павловић, Драгана. “Представе Светог Алексија Божјег човека, Светог Јована Каливита и Светог Јефросина Повара у византијском и поствизантијском зидном сликарству.” *Зборник Народног музеја – Историја уметности* 21/2 (2014): 53-89.

Παζαράς, Νίκος. “Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ενταξή στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστοριά, Μ. Μακεδονία, Β. Ήπειρος),“ Докторска дисертација. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2013.

Паΐσιδου, Μελίνα Π. “Οι παλαιότερες φάσεις τοιχογράφησης της Παναγίας συνοικίας Μουζεβίκη στην Καστορία και η εξέλιξη της τοπικής εικονογραφικής παράδοσης,” *Μακεδονίκα* 31 (1998): 135-158.

Паΐσιδου, Μελίνα. “Η ανθρωπόμορφη Αγία Τριάδα στον Άγιο Γεώργιο της Ομορφοκκλησιάς Καστοριάς,” in *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σοτήρη Κίσσα*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2001, 373-394.

Паΐσιδου, Μελίνα Π. *Οι τοιχογραφες του 17ου Αιωνα στους Ναους της Καστοριας: Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής της δυτικής Μακεδονίας*. Αθήναι: Υπουργείο Πολυτισμού, 2002.

Пάκα, Пенелόπη. “Ο πρωτομάρτυρας Στέφανος στην ορθόδοξη παράδοση,” Докторска дисертација. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2001.

Пајић, Сања. & Роза Д’Амико, “Између обале Јадрана – Богородица Пелагонитиса: Заједничка иконографска тема српског и италијанског сликарства,” *Ниш и Византија* 9 (2010): 297-319.

Пајић, Сања. “Циклус светог Николе у Подврху: Програмске и иконографске особености,” in *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија*. Edited by М. Радујко. Београд: Филозофски факултет - Институт за историју уметности; Беране: Полимски музеј, 2011, 615-629.

Пајић, Сања. “Представе медицинских инструмената и опреме у српском средњовековном сликарству,” *Зограф* 38 (2014): 59-76

Палигора, Ристо. *Црквата Св. Димитрија во Долно Чарлија*. Битола: Завод за заштита на спомениците и музеј – Битола, 2016.

Палигора, Ристо. *Икони од Велушина XVII-XIX век*. Битола: Завод за заштита на спомениците на културата и музеј – Битола, 2017.

Пандурски, Васил. *Паметници на изкуството в Църковния музей – София*. София: Български художник, 1977.

Панић, Драга & Гордана Бабић. *Богородица Љевшика*. Приштина: Јединство; Београд: Српска књижевна задруга, 1988.

Панов, Митко. *Географија на СР Македонија. Природни и социо-географски карактеристики*, Книга I. Скопје: Просветно дело, 1976.

Панов, Митко. *Енциклопедија на селата во Република Македонија. Географски, демографски и аграрни обележја*, Скопје: Патрија, 1998.

Панов, Бранко М. “Административната промени во Македонија во IV-VI век: нови датирања,” in *Историја, историографија и настава по историја*, edited by Билјана Ристовска-Јосифовска. Скопје: Сојуз на историчарите на Р Македонија, 2007, 115-127

Пеић, Светлана. „Црна река – уз проблема живописа на фасадама,“ in *Манастир Црна Ријека и свети Петар Коришки (научни симпозиум Приштина, Зубин Поток, Црна Ријека, април 24-25 1996)*, edited by Д. Бојовић (Приштина, Београд: Друштво пријатеља манастира Црна Ријека 1998), 117-128.

Пеић, Светлана. *Манастир Пустинџа*. Београд: Управа манастира Пустинџе, 2002.

Πελεκανίδης, Στυλιανός. *Καστοριά. Βυζαντινά Τειχογραφίες*, Vol. 1. Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονίων Σπουδών, 1956.

Пенкова, Бисерка. “„Најмалките от моите братя” в поствизантијската иконографија на Страшниот суд и в контекста на Балканската народна култура,” *Проблеми на изкуството* 4 (1993): 21-27.

Петковић, Владимир Р. *Старине: записи, натписи, листине*. Београд: Напредак, 1923.

Петковић, Владимир Р. (предговор). *Стари српски споменици и јужној Србији*. Београд: Тифдрук-штампа Графичког Завода „Макарије“, 1924.

Петковић, Владимир Р. “Једна српска сликарска школа XIV века,” *ГСНД* 3 (1928): 51-66.

Петковић, Владимир Р. *Манастир Дечани*. Београд: Издање Задужбине Михајла Пупина, 1941.

Петковић, Сретен. *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије (1557-1614)*. Нови Сад: Научно дело, 1965.

Петковић, Сретен. *Манастир Света Тројца код Плеваља*. Београд: Филозофски факултет – Институт за историју уметности, 1974.

Петковић, Сретен. “Дела хришћанског милосрђа на фрескама манастира Зрзе из 1635-1636. године,” *ЗСУММ* 2 (1996): 253-264.

Пивоварова, Н. В. *Фрески цркве Спаса на Нередице в Новгороде: Иконографическая программа росписи*. Санкт Петербург: Издательство АРС & Дмитрий Буланин, 2002.

Пириватрић, Срѓан. “Улазак Стефана Душана у царство,” ЗРВИ 44/2 (2007): 381-409.

Покровский, Николай В. *Евангелие въ памятникахъ иконографіи*, Москва: Прогресс-Традиция, 2001.

Попов, Геннадий В., “Три паметника јужнославјанској живописи XIV века их русские копии средине XVI века,” in *Византија и Јужные Славјане и Древняя Русь Западна Европа. Искусство и култура*, edited by Г. И. Вздорнов. Москва: Наука, 1973, 352-364.

Попова, Елена. *Зографът Христо Димитров от Самоков*. София: Агата, 2001.

Поповић, Јустин. *Житија светих*. Vol. 1-12. Ваљево: Манастир Ђелије код Ваљева, 1998.

Поповић, Јустин. *Догматка првославне цркве*. Vol 2. Београд: Манастир Ђелије, 1980.

Поповић, Јустин. *Догматика православне цркве*. Vol. 3. Београд: Задужбина „Свети Јован Златоуст“ Аве Јустина Ђелиског; Ваљево: Манастир Ђелије, 2004.

Поповић, Даница. “Сахране и гробови у средњем веку,” in *Манастир Хиландар*. Edited by Г. Суботић. Београд: САНУ, 1988, 211-214.

Поповска-Коробар, Викторија. “Хоросни икони од Зрзе – дела на линотопски зографи од втората четвртина на XVII век,” in *Тематски зборник на трудови 1: икони, иконопис, иконостас, иконографија*, Скопје: Музеј на Македонија, 1996, 9-17.

Поповска-Коробар, Викторија. “Кон атрибуцијата на живописот во црквата на Слимничкиот манастир,” *Зборник за средновековна уметност на Музеј на Македонија* 2 (1996): 213-237.

Поповска-Коробар, Викторија. *Полошки манастир Св. Ѓорѓи*. Скопје: Музеј на Македонија, 1998.

Поповска-Коробар, Викторија. *Икони од Музејот на Македонија*, Скопје: Музеј на Македонија, 2004.

Поповска-Коробар, Викторија. *Иконописот во Охрид во XVIII век*. Скопје: Култура, 2005.

Поповска-Коробар, Викторија. “Претставата на св. Никола Нови во Слимничкиот манастир,” *ЗСУММ* 5 (2006): 105-120.

Поповска-Коробар, Викторија. “Зидно сликарство с краја XV века у манастирској цркви Свете Петке код Брајчина,” *Зборник радова Византолошког института* XLIV (2007): 549-565.

Поповска-Коробар, Викторија. “Атрибуција фресакана јужној фасади цркве Ваведења (Св. Спаса) у Кучевишту,” *Саопштења* 41 (2009): 137-155.

Поповска-Коробар, Викторија. “Охридско-струшки иконописни траги од втората половина на XV век,” *Патримониум.МК* 7-8 (2010): 289-302.

Поповска-Коробар, Викторија “Сидното сликарство во црквата на Слимничкиот манастир,” *Патримониум МК*. 8 (2015): 209-247.

Поповска-Коробар, Викторија. “Иконостасот на Бигорскиот манастир во XVI-XVII век (претпоставена реконструкција),” *Патримониум.МК* 12 (2014): 243-259.

Поповска-Коробар, Викторија. “Иконостасот во црквата на Бигорскиот Манастир во XVIII век,” in *Бигорски Манастир 20 години возобновено монаштво*. Edited by Архимандрит Партениј (Фидановски). Бигорски Манастир: Свештена Бигорска Обител „Св. Јован Крстител“, 2015, 382-401.

Поповска-Коробар, Викторија. “Сликарството на западната фасада на манастирската црква во Сливница,” *Monumenta* 1 (2016): 143-168.

*Почитание святителя Николая Чудотворца и его отражение в фольклоре, письменности и искусстве: материалы и исследования.* Edited by A. B. Бугаевский. Москва: Сканрус, 2007.

*Преображение.* Прилеп: Манастир Зрзе, 2008. CD – ROM, 1.

Преображенский, А. С. “Исаак, заклинающий тельца. Об одном редком мотиве иконографии Святой Троицы” in *Преподобный Сергей Радонежский и образ Святой Троицы в древнерусском искусстве. Тезисы докладов научной конференции 11-12 декабря 2013 г.* Москва: Макс Пресс, 2013, 69-75.

Пузанова, Виктория & Дорка Дамо, “О творчестве албанского средневекового художника Онуфрия,” *Studia Albanica*, 1 (1966): 281-290.

Пуцко, Василий. “Икона „Предста се царица” в Московском Кремеле,” *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 5 (1969): 59-75.

Радовановић, Јанко. “Иконографија фресака протезиса цркве Светих Апостола у Пећи,” *ЗЛУМС* 4 (1968): 25-61.

Радовановић, Јанко. “Јединствене претставе Васкрсења Христовог у српском сликарству XIV века,” *Зограф* 8 (1977): 34-46.

Радојчић, Ђорђе. “Макарије живописац Љубостиње,” *Старинар* 1 (1950): 87-90.

Радојчић, Светозар. *Мајстори старог српског сликарства.* Београд: Научна књига, 1955.

Радојчић, Светозар. “Фреске Марковог манастира и живот св. Василија Новог,” *ЗРВИ* 4 (1956): 215-225.

Радојчић, Светозар. *Иконе Србије и Македоније.* Београд: Просвета, 1962.

Радојчић, Светозар. “Упа роенitentium. Марија Египатска у српској уметности XIV века,” in *Текстове и фреске* (Нови Сад: Матица српска, 1965), 40-56.

Радојчић, Светозар. *Старо српско сликарство.* Београд: Нолит, 1966.

Радојчић, Светозар. “Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричину,” in *Узори и дела старих српских уметника.* Београд: Српска књижевна задруга, 1975, 155-179.

Радојчић, Светозар. *Узори и дела старих српских уметника.* Београд: Српска књижевна задруга, 1975.

Радујко, Милан. “Чин узношења и раздробљења Агнеца у Причешћу апостола из Богородичине цркве у Кинцвиси,” *ЗРВИ* 34 (1995): 203-223.

Радујко, Милан. “Ауторски рукопис и историја уметности: живопис спратних одаја нартекса и трема Свете Софије охридске и зидно сликарство Охрида и суседних области,” *Зограф* 35 (2011): 155-184.

Расолкоска-Николовска, Загорка. “Историјатот на манастирот Зрзе низ натписи од XIV до XIX век,” *Зборник на Археолошкиот музеј IV-V* (1966): 77-93.

Расолкоска-Николовска, Загорка. “Иконостас Карпинског манастира,” *ЗЛУМС* 16 (1980): 289-297.

Расолкоска-Николовска, Загорка. “Новооткриената фреска на Богородица Одигитрија во црквата Св. Никола во Зрзе,” *Ликовна уметност* 7 (1980): 47-55.

Расолкоска-Николовска З. “Манастирот Зрзе со црквите Преображение и Свети Никола,” in *Споменици на средновековната и поновата историја на Македонија*, Vol. 4, edited by В. Мошин, 407-435. Скопје: Институт за истражување на старословенската култура – Прилеп, 1981.

Расолкоска-Николовска, Загорка. “Топличкиот манастир во светлината на новите истражувања,” in *Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развитокот на словенската просвета: материјали од Научен собир одржан во Охрид од 25 до 27 септември 1986 година.* Edited by М. Матевски, Б. Конески, and Д. Коцо. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, 1989, 323-333.



Расолкоска-Николовска, Загорка, “Творештвото на Онуфриј Аргитис во Македонија,” *Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија* 3 (2001): 126-142.

*Речник на съвремения български книжовен език*, Vol. 1, Стоян Романски (ed.). София: БАН, 1955.

*Речник српскохрватског и народног језика*, Vol. 9. Београд: САНУ, 1975.

Ристески, Бранислав. “Најраните манифестации на христијанството во регионите на Мариово и Северна Пелагонија,” *Ниш и Византија IX* (2011): 203-226.

Ристески, Бранислав. “Монашка населба – Св. Преображение, с. Зрзе,” пристапено на 16.11.2018. <http://www.mn.mk/kultura/682-Monaska-naselba---Sv-Preobrazenie-s-Zrze?format=pdf>.

Ристески, Бранислав. „Делото на свети Климент Охридски и монашката населба од доцниот IX век до средината на XV век на локалитетот Свето Преображение кај селото Зрзе“ во *Меѓународен научен собир: Милениумското зрачење на св. Климент Охридски, Скопје 28-29 октомври 2017 година*. Edited by Блаже Ристески. Скопје: МАНУ, 2017, 341-352.

Ристић, Владислав. “Црква Светог Димитрија у Прилепу,” *Синтеза* 3-4 (1979): 171-223.

Русанов, Я. А. & В. Н. Мужева, “Иконография образа „Спас Вседержитель“ на примере иконы из собрания Челябинского музея искусств,” *Вестник ЮУрГУ* 28 (2010): 98-100.

Σακελλάκου, Χρυσάνθη. “Η εικόνα Μη μου Άλτου από την Αγία Κυριακή Χώρας Μυκόνου,” *Εώα και Εσπέρια* 8 (2012): 391-408.

Салтыов, А. А. “Иконография «Троицы» Андрея Рублева,” *Древне русское искусство XIV–XVвв.*, edited by О. И. Победова. Москва: Наука, 1984, 77-85.

Сарабьянов, Владимир Д. & Энгелина С. Смирнова, *История древнерусской живописи*. Москва: Православный Свято-Тихоновский Университет, 2007.

Сариа, Балдуин. “Нови наласци у епископској цркви у Стобима,” *ГСНД* 12 (1933): 11-32.

*Свето писмо на Стариот и на Новиот завет*, превел: Архиепископ охридски и македонски Г. Г. Гаврил, Скопје: Обединетите библиски друштва; London: United Bible Societies, 1990.

Серафимова, Анета. “Прилог проучавању иконостасних крстова на Балкану (нека запажања о иконостасном крсту манастира Црна река,” in *Манастир Црна Ријека и свети Петар Коришки (научни симпозиум Приштина, Зубин Поток, Црна Ријека, април 24-25 1996)*. Edited by Д. Бојовић. Приштина, Београд: Друштво пријатеља манастира Црна Ријека 1998), 149-166.

Серафимова, Анета. “Семиотичка анализа и поствизатиски паралели на Страшниот суд во кучевишките Свети Архангели,” *Културно наследство* 28-29 (2004): 163-192.

Серафимова, Анета. *Кучевишки манастир Свети Архангели*. Скопје : Ник Лист, 2005.

Серафимова, Анета. “Чуда и поуке Христове у шишевском манастиру Светог Николе (1630),” *Саопштења* 40 (2008): 127-148.

Серафимова, Анета. at all, *Македонско културно наследство : Христијански споменици*. Скопје: Министерство за култура – Управа за заштита на културното наследство, 2008.

Серафимова, Анета. “Пикторалната семиотика на мајчинството. Развојни фази и модели,” *Патримониум МК*. 3 (2010): 263-276.

Серафимова, Анета. “Осмалиски соцо-историски рефлексии: претстави на Турци во поствизантиското сликарство во Македонија,” *Патримониум. МК* 4/9, (2011): 207-211.

Серафимова, Анета. “Прилог кон проучувањето на ликовноста на светите Седмочисленици,” in *Свети Климент Охридски во уметничкото творештво. Шеста научна средба по повод патрониот празник на Националната и универзитетска библиотека “Св. Климент Охридски” - Скопје*, 7.12.2012. Edited by И. Заров. Скопје: Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“, 2012, 19-44.

Серафимова, Анета and Јехона Спахиу. “Нова власт - друга вера – прилог проучавању исламских утицаја на поствизантијску уметност,” *Саопштења XLV* (2013): 165-177.

Серафимова, Анета. “Свети Никола во Шишевскиот манастир: Кадрирање на животописот,” *Патримониум. МК* 14 (2016): 185-202

Симић-Лазар, Драгиња. “Иконографија Страшног суда у цркви Св. Петра и Павла у Тутину,” *Саопштења* 17 (1985): 167-173.

Σίσσιου, Ιωάννης. “Ο Παλιός των Ημέρων ως ξεχωριστή εικονογραφική σύλληψη του ζωγράφου Ονούφριου στην Καστοριά,” *ЗРВИ* 44 (2007): 537-547.

Σίσσιου, Ιωάννης. “Είκονες του Ονούφριου ταχα και ζωγράφου στην Καστοριά,” *Ниш и Византија VIII* (2010): 336-354.

Σίσσιου, Ιωάννης. “Η Καλλιτεχνή Εχολή της Καστοριάς κατά τον 14<sup>ο</sup> αιώνα.” Докторска дисертација. Пανεπιστήμιο Δυτικής Македонијас, 2013.

Сковран, Аника . “Црква св. Николе у Подврху код Бијелог Поља,” *Старинар* 9-10 (1959): 355-366.

Славева, Лидија и Владимир Мошин, “Првата грамота на Стефан Душан за манастирот Трескавец од 1 септември 1334 до 31 август 1335 година,” in *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*. Vol. 4. Edited by В. Мошин. Скопје: Институт за истражување на старословенската култура – Прилеп, 1981, 69-99.

*Словенски ракописи од Македонија*, предговор Иван К. Заров. Скопје: Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски – Скопје“, 2014.

Смолчић-Макуљевић, Светлана, “Царски Деисис и Небески двор у сликарству XIV века манастира Трескавца. Иконографски програм северне куполе припрате цркве Богородичиног Успења,” in *Трећа југословенска конференција византолога. Крушевац 10-13. мај 2000*. Edited by Љ. Максимовић, Н. Радошевић and Е. Радуловић. Београд: Византолошки институт – Крушевац: Народни музеј, 2002, 463–472.

Снегаровъ, Иван. *История на Охридската архиепископия- От основаването до завладяването на Балканския полуостров от турците*, Vol. 1. София: Гутенбергъ, 1995.

Соколки, Методија. “Стабилизација на турската управа во XV и XVI век,” in *Прилеп и прилепско низ историјата*, edited by Љубен Лапе & Методија Соколки. Прилеп: Општинско собрание & Сојуз на здруженија на борците во НОВ – Прилеп, 1971, 111-183.

Соколки, Методија. “Прилог кон проучувањето на турско-османлискиот феудален систем со посебен осврт на Македонија во XV во XVI век,” *Гласник на ИНИ* II/1 (1958): 166-178.

Спахиу, Јехона. “Празничните сцени во Топличкиот манастир,” *Патримониум.МК* 7-8 (2010): 331-350.

Σπαθάρáκης, Ιωάννης. *Βυζαντινές τοιχογραφίες νομού Ρεθύμνου*. Ρέθυμνο : Μίτος, 1999.

Спахиу, Јехона. “Страдалниот циклус во црквата Свети Никола Топлички,” *Balkanoslavica* 37/39 (2010): 46-67.

Спахиу, Јехона. “Сликарска програма во олтарскиот простор на црквата Свети Никола Топлички,” *Културно наследство* 35-36 (2011): 47-63.

Спахиу, Јехона. “Сликаството во наосот на северниот параклис на Топличкиот манастир,” *Патримониум МК*. 5 (2012): 215-240.

Спахиу, Јехона. “Нови согледувања на одделни тематски целини и претстави во тремот на црквата Св. Атанасиј Александриски, манастир Журче,” *Balkanoslavica* 40-44 (2015): 67-80.

Спахиу, Јехона. “Развојниот пат на претставите на свети Меркуриј во Македонија,” *Балканославица* 47/1 (2018): 55-76.

Спахиу-Јанчевска, Јехона. “Иконостасот од црквата Свети Никола во Топличкиот манастир (XVI век),” *Патримониум МК*. 12 (2019): 197-212.

Станојевиќ Станоје. & Душан Глумац. *Св. писмо у нашим старим споменицима*. Београд, 1932.

Стародубцев, Татјана. “Представа Небеске литургије у куполи,” in *Трећа југословенска конференција византолога (Крушевац 10-13. мај 2000)*. Edited by Љ. Максимовиќ, Н. Радошевиќ, Е. Радуловиќ. Београд: Византолошки институт САНУ; Крушевац: Народни музеј, 2002, 381-415.

Стародубцев, Татјана. “Сликари задужбина Лазаревића,” *ЗРВИ* 43 (2006): 358-359.

Стародубцев, Татјана. *Свети лекари : Поштовање и представљање у источнохристијанског света средњега века*. Београд: Филозофски факултет – Одељење за историју уметности, 2018.

Стојановиќ, Љубомир (ed). *Стари српски записи и натписи*, Vol. 1-6, Београд: Српска академија наука и уметности & Народна Библиотека Србије & Матица српска, 1982.

Стојановски, Александар. *Градовите во Македонија од крајот на XIV до XVII век*. Скопје: Институт за национална историја, 1981.

Стојановски, Александар. *Македонија во турското средновековие*. Скопје: Култура, 1989.

Страла, Светислав. *Орнаменти на средновековномзидном сликарству у Србији, Црној Гори и Македонији*. Београд: Графомаркет, 2006.

Стошиќ, Љиљана. “Богородица Пантонхара Дича Зографа,” *Патримониум МК*, 4-9 (2011): 267-276.

Στρατή, Αγγελική. *Η ζωγραφική στη Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών 14<sup>ος</sup> – 19<sup>ος</sup> αιώνας*. Θεσσαλονίκη: Μυθονία, 2007.

Στρατή, Αγγελική. *Ο ναός των Αγίων Αποστόλων ενορίας Ελεούσης Καστοριάς*. Καστοριά: Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού – Εφορεία Αρχαιοτήτων Καστοριάς, 2015.

Στρατή, Αγγελική. “Εικόνα του αγίου Νικολάου με σκηνές του βίου του από την Καστοριά,” in *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Α. Βοκοτόπουλο*. Edited by Β. Κασαρός & Α. Τούρτα. Αθήνα - Έκδοσεις Καπόν, 2015, 585-592.

Στρατή, Αγγελική. “Άγνωστες φορητές εικόνες του ζωγράφου Ιωάννη, γιου του Θεοδώρου, από τη Γράμμωστα, στην Καστοριά,” *Δελτίον ΧΑΕ* 30 (2019): 299-323.

Суботић, Гојко. *Свети Константин и Јелена у Охриду*. Београд: Филозофски факултет – Институт за историју уметности, 1971.

Суботић, Гојко. *Охридска сликарска школа XV века*, Београд: Филозофски факултет; Охрид: Завод за заштита на спомениците и Народен музеј, 1980.

Суботић, Гојко. “Из епиграфске грађе поствизантијског доба,” *Саопштења XX-XXI* (1990): 76-92.

Татић-Ђурић, Мирјана. “Из наше средњовековне мариологије. Икона Богородица Евергетиде,” *ЗЛУМС* 6 (1970): 15-36.

Татић-Ђурић, Мирјана. “Врата слова. Ка лику и значењу Влахернитисе,” *ЗЛУМС* 8 (1972): 61-86.

Татић-Ђурић, Мирјана. “Икона Богородица Знамења,” *Зборник за ликовне уметности Матица српска* 13 (1977): 3-26.

Тимотијевић, Мирослав. *Српско барокно сликарство*. Нови Сад: Матица српска, 1996.

Тодић, Бранислав. *Грачаница. Сликарство*. Београд: Просвета; Приштина: Јединство, 1988.

Тодић, Бранислав. *Старо Нагоричино*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе & Просвета & САНУ, 1993.

Тодић, Бранислав. “Натпис уз Јована Оливера у наосу Леснова (прилог хронологију лесновских фресака),” *ЗРВИ* 38 (2000): 373-383.

Тодић, Бранислав. “Сликарство припрате Зрза и богослужење Страсне седмице,” *Зограф* 35 (2011): 211-222.

Томић, Оливер. “Особености фресака из XIII века у студеничкој Никољачи,” *Ниш и Византија* 3 (2004): 261-278.

Тоурта, Анастасија Г. *Οι Ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι: προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*. Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων & Απαλλοτριώσεων, 1991.

Тоурта, Анастасија. “Εικόνα από τη μονή Βλατάδων,” *Μακεδονικά* 22 (1982): 154-179.

Τουτός, Νικόλαος Γ. & Γεώργιος Π. Φουστέρης, *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους 10ος - 17ος αιώνας*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 2010.

Топузова-Каревска, Роза & Никола Митревски, “Фреско живописот од XVII век во црквата Света Богородица во село Костинци,” *Balkanoslavica* 13-15 (1985): 93-102.

Трајковски, јеромонах Никола. *Русские монахи в Македонию*. Скопје: Графо ден, 2012.

Трайчевъ, Георги. *Градъ Прилъпъ. Историко-географски и стопански прегледъ*. София, 1925.

Трайчевъ, Георги. *Манастиритъ въ Македония*. София, 1935.

Трифуноски. Јован Ф. *Битољско-прилепска котлина. Антропогеографска проучавања*. Београд: Српска академија наука и уметности - Српски етнографски зборник ХСIХ, Одељење друштвених наука насеља и порекло становништва, Књига 45, 1998.

Тричковска, Јулија. “Некои аспекти на црквната уметност на Балканот од XVIII и XIX век: традиција и влијанија,” *Патримониум МК*. 11 (2018): 327-352.

Τσαμπούρας, Θεοχάρης. *Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια από την περιοχή του Γράμμου κατά τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα. Ζωγράφοι από το Λινοτόπι, τη Γράμμοστα, τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσικό*. Докторска дисертација. Αριστοτέλειο Πσεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2013.

Τσιγαρίδας, Ευθύμιος Ν. “Ερευνες στους ναούς της Καστοριάς,” *Μακεδονικά* 25 (1986): 379-389.

Τσιγαρίδας, Ευθύμιος Ν. *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*. Θεσσαλονίκη: Παναγιώτης Πουρνάρας, 1999.

*Турски документи за историјата на македонскиот народ. Опишан пописен дефтер № 4 (1467/68)*, превод: Методија Соколоски. Скопје: Архив на Македонија 1971.

Ђоровић-Љубинковић, Мирјана. *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*. Београд: Научно дело, 1965.

- Ќорнаков, Димитар. “Манастирот Зрзе,” *Културно наследство* 4 (1971): 15-19.
- Ќорнаков, Димитар. “Црквата Св. Благовештение и нејзината внатрешна декорација,” *Културно наследство* 7 (1978): 77-92.
- Ќорнаков, Димитар. *Творештвото на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век*. Прилеп: Институт за старословенска култура – Прилеп, 1986.
- Ѓоровић-Љубинковић, Мирјана. “Одраз култа св. Стефана у српској средњовековној уметности,” *Старинар* 12 (1961): 45-61.
- Ѓоровић-Љубинковић, Мирјана. *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*. Београд: Научно дело, 1965.
- Ѓорђевић, Иван М. *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*. Београд: Филозофски факултет & Просвета, 1994.
- Угринова-Скаловска, Радмила (ed.). *Записи и летописи*. Скопје: Македонска книга, 1975.
- Успенски, Н. Д. “Анафора (Опыт историко-литургического анализа),” *Богословские труды* 13 (1975), 40-147.
- Ферјанчић, Божидар. “Византија према српском царству,” *Глас САНУ, Одељење историјских наука* 10 (1998) 155-171.
- Ферјанчић, Божидар и Сима Ѓирковић. *Стефан Душан, краљ и цар 1331-1355*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
- Ѓотић, Александар. “Светогорски метоси у доба прве турске власти 1383-1403. Питање опште конфискације,” *ЗРВИ* 37 (1998): 213-219.
- Χατζηδάκης, Μανόλης. *Ελληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*. Vol. 1. Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών – ΕΙΕ, 1987.
- Χατζηδάκης, Μανόλης & Ευγενία Δρακοπούλου, *Ελληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830)*. Vol. 2. Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών & Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 1997.
- Χατζηδάκη, Νανώ. *Βυζαντινά ψηφιδωτά*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1996.
- Χατζηδάκης, Νανώ. “Εικόνα του αγίου Νικολάου με βιογραφικές σκηνές. Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλόντζα,” *Δελτίον ΧΑΕ* 22 (2001): 393-416.
- Хаџи-Васиљевић, Јован. *Прилеп и његова околина*. Београд: Чупићева задужбина, 1902.
- Цветковски, Сашо. “Визија пророка Језекиља (Топлички манастир),” *ЗЛУМС* 34-35 (2003): 261-266.
- Цепенков, Марко К. *Материјали и литературни творби*, кн. 10, edited by Блаже Ристовски. Скопје: Македонска книга, 1972.
- Цигаридас, Ефтимиос Н. “Иконе из Костура сликара Јована из Грамосте,” *Зограф* 41 (2017): 169-188.
- Црквата воведение на пресвета Богородица Кучевиште: Цртежи на фрески*. Скопје: НУ Конзерваторски центар – Скопје, 2008.
- Чарнић, Емилијан М. “Архијереј по реду Мелхиседекову,” *Богословје XVII* (1973): 17-42.
- Чаусидис, Никос. *Митските слики на старите словени*, Скопје: Мисла, 1994.
- Шафарикъ, Јанко. “Граѓа за стару историю србску,” *Гласникъ Друштва србске словесности* 6 (1854): 179-189.
- Шкриванић, Гавро. *Путеви у средњовековној Србији*. Београд: Туристичка штампа, 1974.
- Щепкина, М. В. *Миниатюры Хлудовской Псалтыри: жрецеский иллюстрированный кодекс 9. века*. Москва: Искусство, 1977.

Этингоф, Е. О. “Икона «Христос Пантократор» из ГМИИ им. А. С. Пушкина. Памятник последнего расцвета константинопольской живописи” in *Древнерусское искусство. Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв.*, vol. 20. Санкт Петербург: Дмитрий Буланин, 1998.

Яцимирский, Андрей И. “К истории ложных молитв в южнославянской письменности,” *Известия Императорской Академии наук по Отделению русского языка и словесности* XVIII/3 (1913): 22-51.

\* \* \*

Alpatov, Michel. “La « Trinitè » dans l’art byzantin et l’icone de Roublev. Études comparatives,” *Échos d’Orient* 26/146 (1927): 150-186.

Altripp, Michael. *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*. Bern: Peter Lang D, 1998.

Andreopoulos, Andreas. *Metamorphosis. The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*. New York: St Vladimir’s Seminary Press, 2005.

Anrich, Gustav. *Hagios Nikolaos. Der Heilige Nikolaos in der Griechischen Kirche. Texte und untersuchungen*. Leipzig & Berlin: Druck und verlag von B. G. Teubner, 1913.

Antonopoulou, Theodora. “A Canon of Saint Nicolas by Manuel Philes,” *REB* 62 (2004): 197-213.

Archontopoulos, T. “Les trois Hébreux dans la fournaise dans une icône du Musée byzantine d’ Athènes (XVe – XVIe siècle) No 7706. T.2505. Étude iconographique,” *Cahiers balkaniques* 11 (1987): 121-140.

Babić, Gordana. “Sur l’iconographie de la composition “Nativité de la Vierge” dans la peinture Byzantine,” *ЗПВИ* 7 (1961): 169-175.

Babić, Gordana and Christopher Walter. “The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration,” *Revue des études byzantines* XXXIV (1976): 22-37.

Babić, Gordana. “Les croix à crzptogrammes, peintes dans les églises serbes des 13<sup>e</sup> et 14<sup>e</sup> siècles,” in *Byzance et les Slaves: études de cicilisation: Mélanges Ivan Dujčev*. Paris : Association des amis des études archéologiques des mondes byzantino-slaves et du christianisme oriental, 1979, 1-13.

Babić, Gordana. *Ikone*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1980.

Babić, Gordana. “Il modello e la replica nell’arte bizantina delle icone,” *Arte Cristiana* 76/1-2 (1988): 71-75.

Babić, Gordana. *Icons*. London: Studio Editions, 1990.

Babić, Gordana. “Le maphorion de la Vierge et le psaume 44(45) sur les images du XIV<sup>e</sup> siècle,” in *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*. Vol. 1. Editet by E. Κυπραίου. Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1991, 57-64.

Balabanov, Kosta. *Icônes de Macédoine du XIe au XVIIe siècle: Collections Yougoslaves*. Paris: Musée des Arts Décoratifs, 1965.

Balabanov, Kosta. *Ikone iz Makedonije*. Skopje: Kultura, 1969.

Balabanov, Kosta. *Ikone iz Makedonije: Muzejski prostor, Jezuitski trg 4, Zagreb, srpanj, 1987*. Exhibition catalogue. Zagreb: MTM, 1987.

Baltoyanni, Chrysanti. *Icons: Demetrios Ekonomopoulos Collection*. Athens: D. A. Delis, 1986.

Bêlajev, Nikolaj. “Образъ Божьей Матери Пелагонитисы,” *Byzantinoslavica* 2 (1930): 386-393.

- Belting, Hans. "An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium," *Dumbarton Oaks Papers* (1981): 1-16.
- Bernabò, M. "The Miniatures in the Rabbula Gospels. Postscripta to a Recent Book," *DOP* 68 (2014): 343-358
- Blenkinsopp, Joseph. *Ezekiel*. Louisville: John Knox Press, 1990.
- Bogevska-Capitano, Saška. *Les églises rupestres de la région des lacs d'Ohrid et de Prespa, milieu du XIIIe - milieu du XVIe siècle*. Turnhout: Brepols, 2015.
- Botana, Federico. *The Works of Mercy in Italian Medieval Art (c.1050-c.1400)*. Turnhout: Brepols, 2012.
- Boteva, Dilyana. "The Thracian Horseman reconsidered", in *Early Roman Thrace New Evidence from Bulgaria*. Edited by Ian P. Haynes. Portsmouth Rhode Island: Journal of Roman Archaeology 2011, 85-101.
- Brenk, Beat B. *Tradition und Neuerung in der Christlichen Kunst des Ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*. Wien: Institut für Byzantinistik und Neogräzistik der Universität Wien, 1966.
- Brockhaus, Heinrich. *Die Kunst in den Athos-Klöstern*. Leipzig : F. A. Brockhaus, 1891.
- Caprizzi, Carmelo. *Pantokrator. Saggio d'esegesi letterario-iconografica*. Romae: Pont. Institutum orientalium studiorum, 1964.
- Chatzidakis, Manolis. *Icones de Saint Georges des Grec et de la Collection de l'Institut*. Venece: Neri Pozza, 1962.
- Chadzidakis, Theano. "Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide", *CahArch* 22 (1972): 89-107.
- Choulia, Suzanna & Jeny Albani, *Meteora: Architecture, Painting*. Athens: Adam Editions, 1999.
- Ciobanu, Constantin. "L'iconographie orthodoxe du Sommeil de l'Enfant Jésus, endormi comme un lion, et ses variantes roumaines," *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* XLIX (2012): 17-82.
- Constantinides, Efthalia C. *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*. Athens: Canadian Archeological Institute at Athens, 1993.
- Corrie, R.W. "Coppo di Marcovaldo's Madonna di bordone and the Meaning of the Bare-Legged Christ Child in Siena and the East," *Gesta* 35/1 (1996): 49-53.
- Cutler, Antony. "Under the Sign of Deesis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature," *DOP* 41 (1987): 146-150.
- Cvetkovski, Sašo. "The Vision of Saint Peter of Alexandria, from the Church of Saint Archangels in Prilep. Iconographical research," *Зораф* 36 (2012): 83-88.
- Cvetkovski, Sašo. "The Hagiographical Icon of st. Nicolas from the church in Vraništa, Struga Contry," *Пампумонум МК*. 12 (2014): 261-268.
- Čirković, Sima (ed). *Srednjevekovna srpska država. Izbrani izvori*. Zagreb: Školska knjiga, 1959.
- Daley, Brian E. *The hope in the early Church: a handbook of Patristic Eschatology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Delehaye, Hippolyt. *Synaxarium Ecclesiae Constantionpolitanae*. Bruxellis: Apud Socios Bollandianos, 1902.
- Delehaye, Hippolyte. *Les légendes grecques des saints militaires*. Paris: A. Picard, 1909.
- Demus, Otto. "Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei," in *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinischen-Kongress* (München: In Kommission bei Beck, 1958), 1-63.

Demus, Otto. *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*. Boston: Boston Book & Art Shop, 1964.

De Strycker, Émile. *La forme la plus ancienne du Protévangile de Jacques*. Bruxelles: Société des Bollandistes, 1961.

Deubner, Ludwig August. *Kosmas und Damian. Texte Einleitung*. Leipzig & Berlin, 1907.

Dhamo, Dhorka. *La peinture murale du Moyen-Age en Albanie*. Tiranë: 8 Nëntori, 1974.

Dhamo, Dorka. "Onufrit – figurë e shquar e artrit mesjetar shqiptar," *Studime Historike* 2 (1980): 151-176.

Didron, Adolphe Napoléon. *Iconographie chrétienne : histoire de Dieu*. Paris : Impr. royale, 1843.

Didron, Adolphe Napoléon. "Les oeuvres de miséricorde," *Annales archéologiques* 21 (1861): 195-209.

Djordjević Ivan M. and Miodrag Marković. "Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Christian Art. Apropos of the Discovery of the Figures of the Virgin Mediatrix and Christ in Lesnovo," *Зограф* 28 (2001): 13-47.

Djurić, Vojislav J. "Über den „Čin“ von Chilandar," *Byzantinische Zeitschrift* 53 (1960): 331-351.

Djuric, Vojislav J. "Les conceptions hagiologiques dans la peinture du Protaton," *Хиландарски Зборник* 8 (1981): 37-89.

Djurić, Vojislav J. "Le docteurs de l'église," in *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*. Vol. 1. Edited by E. Κυπραίου (Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1991), 129-135.

Drakopoulou, Eugenia (ed.). *Icons from the Orthodox communities of Albania: collection of the National Museum of Medieval Art, Korçë*, Thessaloniki 14 March-12 June 2006. Exhibition catalogue. Thessaloniki: European Centre for Byzantine and Post-Byzantine Monuments, 2006.

Drishti, Ylli and Leon Çika. *Ikona të Beratit: Koleksioni i Muzeut Kombëtar Onufri – Berat (Shekulli XIV–XX)*, Tirana: Onufri National Museum, 2003.

Dufenne, Suzy. "Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et postbyzantin," *L'information d'histoire de l'art* 10/5 (1965): 185-199.

Dumitrescu, A. "La façade ouest de Saint-Georges de Voronet en Roumanie," *CahBalk* 6 (1984): 117-152.

Đurđev, Branislav. Bogo Grafenauer and Jorgo Tadić (eds.). *Historija naroda Jugoslavije, Vol. II*. Zagreb: Školska knjiga, 1959.

Felicetti-Liebenfels, Walter. *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei: von ihren Anfängen bis zum Ausklänge, unter Berücksichtigung der Maniera greca und der italo-byzantinischen Schule*. Olten & Lausanne: Urs-Graf-Verlag, 1956.

Frolow, Anatole & Gabriel Millet, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie: Serbie, Macédoine et Monténégro*. Vol. 3. Paris : Boccard, 1962.

Furrer, C. "La Passion dans les Acta Pilati," in *Gellite, Gestorben, Auferstanden. Passions-und Ostertraditionen im antiken Christentum*. Edited by T. Nicklas, A. Merkt, J. Verheyden. Tübingen: Mohr Siebeck, 2010, 69-96.

Fine, John. *Late Medieval Balkans. A Critical Survey from the Late Twelfth Century to the Ottoman Conquest*, University of Michigan Press, 1990.

Frazer, M. E. "Apse Themes," in *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century* Edited by K. Weitzmann. New York: Metropolitan Museum, 1979.



Galavaris, George. *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*. Vienna: Die österreichische Akademie der Wissenschaften, 1979.

Garidis, Miltiadis M. *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1460 – 1600) et dans les pays sous domination étrangère*. Athènes: Editions C. Spanos, 1989.

Garidis, Miltiadis M. *Études sur le Jugement Dernier Post-Byzantin di XVe a la fin di XIXe siècle. Iconographie – esthétique*. Θεσσαλονήκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1985.

Georgieva Todorova, Rostislava. “New Religion–New Symbolism: Adoption of Mandorla in the Christian Iconography,” *Niš i Vizantija* 9 (2011): 47-64.

Gerov, Georgi & A. Kirin, “New Data on the Fourteenth-Century Mural Paintings in the Church of Sveti Nikola (St. Nicholas) in Kalotina,” *Зораф* 23 (1994), 51-64.

Gerstel, Sharon E.J. *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle & London: College Art Association, 1999.

Giakoumis, Konstantinos. “The Activity of the Painters from Linotop in the Regions of the Orthodox Church of Albania,” in *2000 Years Church Art and Culture in Albania*, eds. P. Thomo and G. Bushaka, 229-257. Tirana: Orthodox Autocephalous Church of Albania, 2005.

Galavaris, Georgios. “The icon in the life of the church: Doctrine, Liturgy, Devotion,” *Iconography of religion* 24 (1981): 78-94.

Golac, Andrijana. “The representation of Saint Nicholas the monk and former soldier in the Monastery of Zrze,” *ЗИУМС* 45 (2017): 127-142.

Grabar, Andre. *La peinture religieuse en Bulgarie*, Vol. 1. Paris: P. Geuthner, 1928.

Grabar, Andre. *Christian Iconography. A Study of Its Origins*. Princeton: Princeton University Press, 1968.

Grabar, Andre. *L’empereur dans l’art byzantin*. London: Varorium Reprints, 1971.

Grabar, Andre. “Les images des poètes et des illustrations dans leus oeuvres dans la peinture byzantine tardive,” *Зораф* 10 (1974): 11-17.

Grigoriadu, Lena. L’image de la Deésis Royale dans une fresque du XIV siècle à Castoria,“ in *Actes du XIVe Congrès international des études byzantines*, Vol. II, edited by M. Berza and E. Stănescu, 47-52. Bucarest: Editura Academiei Republicii Socialiste Romania, 1975.

Grumel, Venance. “Le mois de Marie des Byzantins,” *Echos d’Orient* 31/167 (1932): 257-269.

Grumel, Venance. “Leon de Chalcedoine et le canon de la fete du saint Mandylion,” *Analeta Bollandiana* 69 (1950): 134-152.

Hadermann-Misguich, Lydie. *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIIe siècle*. Bruxelles : Editions de Byzantion, 1975.

Hadermann-Misguich, Lidye. “Pelagonitissa et Kardiotissa: Variantes extrêmes du type Vierge de tendresse,” *Byzantion* 43/1 (1983): 9-16.

Hall, James. *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*. Boudler: Westview Press, 1994.

Hamann-Maclean, Richard and Horst Hallensleben. *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert*, Giessen: W. Schmitz, 1963.

Hammer, Joseph. *Historija Otomanskog (Turskog) carstva*, Vol. 1, 2 и 3. Zagreb: Nerkez Smailagić, 1989.

Hammond, Charles Edward. *Liturgies eastern and western : being the texts original or translated of the principal liturgies of the church*, Vol. 1. Edited by F. E. Brightman. Oxford: Clarendon Press, 1896.

Harrington, Wilfrid J. *Uvod u stari zavjet – spomen obećanja*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost 1977.

Hoddinott, Ralph F. *Early Byzantine churches in Macedonia and southern Serbia; a study of the origins and the initial development of East Christian art*. London: Macmillan; New York: St. Martin's Press, 1963.

*Icones bulgares du IX<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*. Exposition catalogue. Bruxelles: Musees Royaux d' Art et d' Histoire, 1978.

Inalcik, Halil. "Ottoman Methods of Conquest," *Studia Islamica* 2 (1954): 103-129.

Inaldžik, Halil. *Osmansko carstvo. Klasično doba 1300-1600*. Beograd: Utopija, 2003.

Ivanov, Sergey A. *Holy Fools in Byzantium and Beyond*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Jenkins, Romilly J. H. & Cyril Mango. "The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius," *DOP* 9-10 (1956): 123-140.

Jensen, Robin M. *Understanding Early Christian Art*. London & New York: Routledge, 2000.

Jerphanion, Guillaume de. *Les églises rupestres de Cappadoce: Une nouvelle province de l'art byzantin*. Paris: P. Geuthner, 1925.

Jolivet-Lévy, Catherine. *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*. Paris: Editions du C. N. R. S., 1991.

Jolivet-Levy, Catherine. "Nouvelles données sur le IXe siècle en Cappadoce: l'église d'İçeridere," *3PBH* 44 (2007): 73-86.

Kádár, Daniel Z. "A propos des représentations de la Philoxénie d'Abraham sur les mosaïques des Ve-Vie siècles." *3ozpaφ* 6 (1975): 5-7.

Karahan, Anne. "The Image of God in Byzantine Cappadocia and the Issue of Supreme Transcendence," *Studia Patristica* LIX/7 (2013): 97-111.

Karapidkis, L. "Le Jugement dernier de l'église Saint-Jean de Seli, Crete XV siècle," *CahBalk* 6 (1984): 67-106.

Kazhdan, Aleksandar. "Byzantine Legends of the Ninth Century about Constantine the Great," *Byzantion* 42 (1987): 196-250.

Kolb, Karl. *Eleusa: 2000 Jahre Madonnenbild*. Regensburg: Tauberbischofsheim, 1968.

Keiko, Kono. "Notes on the Dancers in the Mocking of Christ at Staro Nagoričino," *Δελτίον XAE* 27 (2006): 159-168.

Koukiaris, Silas. "The depiction of the Vision of saint Peter of Alexandria in the sanctuary of Byzantine churches," *3ozpaφ* 35 (2011): 63-71.

Lafontaine-Dosogne, Jacqueline. *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*. Vol. 1. Bruxelles: Palais des Academies, 1964.

Lafontaine-Dosogne, Jacqueline. "Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin," in *The Kariye Djami*. Vol. 4. Edited by P. A. Underwood. Princeton: Princeton University Press, 1975, 164-194.

Lafontaine-Dosogne, Jacqueline. "Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ," in *The Kariye Djami*. Vol. 4. Edited by P. A. Underwood. Princeton: Princeton University Press, 1975, 197-241.

Lasareff, Viktor. "Studies in the iconography of the Virgin," *The Art Bulletin* 20/1 (1938): 42-46.

Lazarev, Viktor N. *Storia della pittura bizantina*. Torino: Einaudi, 1967.

Lehtipuu, Outi. *The Afterlife Imagery in Luke's Story of the Rich Man and Lazarus*. Leiden & Boston: Brill, 2007.

- Ljubinković, Radivoje. "Stvaranje zografa Radula. Jedna etapa našeg zidnog slikarstva i ikonopisa," *Naše starine* 1 (1953), 123-131.
- Ljubinković, Radivoje. "Majstori starog srpskog slikarstva. Povodom knjige profesora Svetozara Radojčića," *Naše starine* 4 (1957): 187-204.
- Maddock Dalton, Ormonde. *Byzantine art and archeology*. Oxford: Clarendon Press, 1911.
- Maguire, Henry. "The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art," *DOP* 31 (1977): 154-155.
- Maguire, Henry. *Art and Eloquence in Byzantium*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Maguire, Henry. "The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art," *DOP* 34-35 (1981): 261-269.
- Mango, Cyril. "The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings. Part I: Description," *DOP* 44 (1990): 63-94.
- Marijanović, Sida & Milan Prelog, *Umjetnost na tlu Jugoslavije od praistorije do danas. Exhibition catalogue Sarajevo, juli-decembar 1971*. Exhibition catalogue. Sarajevo, 1971.
- Mašnić, Mirjana M. "Sur quelques œuvres attribuées récemment a Jean Zographe de Gramosta," *Huu u Vizantija* VIII (2010): 355-364.
- Mathew, Thomas F. "The transformation symbolism in Byzantine architecture and the meaning of Pantokrator in the dome," in *Church and People in Byzantium. Twentieth spring symposium of Byzantine studies, 1986*. Edited by R. Morris. Birmingham: University of Birmingham, 1990, 191-214.
- Mijatev, Krsto. *Die Wandmalereien in Bojana*. Dresden & Sofia: Verlag der Kunst, 1961.
- Millet, Gabriel. *Monuments de l'Athos. Les Peintures*. Vol 1. Paris: E. Leroux, 1927.
- Millet, Gabriel. "La vision de Pierre d'Alexandrine," in *Études sur l'histoire et l'art de Byzance. Mélanges Charles Diehl*. Vol. 2. Paris: E. Leroux, 1930, 99-115.
- Millet, Gabriel. *La Dalmatique du Vatican. Les élus images et croyances*. Paris: Presses Universitaires de France, 1945.
- Millet, Gabriel. *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle d'après les monuments de Mistra de la Macédoine et du Mont Athos*. Paris: Boccard, 1916.
- Miljković-Peppek, Petar. "La collection Macedonienne d'icônes di XI au commencement du XV siècle," in *La Macedonia jugoslava*. Ravenna: Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, 1986.
- Milošević, Desanka. *El arte en la Serbia medieval de los siglos XII al XVIII*. Exhibition catalogue. Madrid: Museo del Prado, 1981.
- Monuments of the Island of Ioannina. Painting*, edited by M. Garidis and A.D. Paliouras, Ioannina: Ioannina Island Monasteries, 1993.
- Mouriki, Doula. *The Mosaics of Nea Moni on Chios*. Vol. 1. Athens: Commercial bank of Greece, 1985.
- Moutafov, Emmanuel. "Typology and Semantics of Cryptograms and Acrolexa in the Orthodox East in the Byzantine and post-Byzantine Period," *Initial. Review of Medieval Studies* 1 (2013): 49-75.
- Nelson, Robert S. *Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*. New York : New York University Press, 1980.
- Nersessian, Sirarpie der. "Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection," *Dumbarton Oaks Papers* 14 (1960): 71-86.

Nersessian, Sirarpie der. "Note sur quelque images se rattachant au thème du Christ-Ange," *CahArch* 13 (1962): 209-216.

Nersessian, Sirarpie der. "Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion," in *Kariye Djami*. Vol. 4. Edited by P. A. Underwood. Princeton: Princeton University Press, 1975), 305-349.

Nikolovski, Darko. *Macedonian Woodcarving*. Skopje: Kalamus, 2015.

Okounev, Nikolaj "La dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe," *Byzantinoslavica* 3 (1931): 134-176.

Ohrig, Bruno. *Ikonen aus Albanien: sakrale Kunst des 14. bis 19. Jahrhunderts*, exhibition catalogue, Reichtum und Vielfalt Alter Kultur, August 2001 bis Januar 2002. München : Staatliches Museum für Volkerkunde, 2001.

Paissidou, Melina P. "The Frescoes of Agios Nikolaos at Vevi: a landmark in the monumental painting of the 15<sup>th</sup> century in Western Macedonia," *Εγνατία* 11 (2007): 113-128.

Paissidou, Melina P. "Jesus Christ Emmanuel – Priest. Interpretation of 14<sup>th</sup> century depiction at Castoria," in *Искусствоведски Чтения 2007*. Edited by К. Петрова Япова at all. София: Българска Академия на науките - Институт за изкуствознание, 2007, 156-160.

Pajić, Sanja & Rosa D'Amico, *Un'iconografia tra l'Oriente, i Balcani e l'Italia nel medioevo La Theotokos Pelagonitissa*. Kragujevac: Facoltà di Filologia e di Arte, 2015.

Patterson Sevčenko, Nancy. *The Life of Saint Nicholas in Byzantine art*. Torino: Bottega d'Erasmus, 1983.

Papastavrou, Hélène. *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle : l'Annonciation*. Venise : Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise, 2007.

Parani, Maria G. *Reconstructing the Reality of Images, Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11<sup>th</sup> – 15<sup>th</sup> Centuries)*. Leiden & Boston: Brill Academic Publishers, 2003.

Pavlidou, E. at all. "Onoufrios, the famous XVI<sup>th</sup> century iconographer, creator of the "Berati School": studying the technique and materials used in wall paintings of inscribed churches," *Applied Physics A* 83 (2006): 709-717

Peers, Gleen. *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*. Los Angeles: University of California Press, 2001.

Pelekanidis, Stylianos and Manolis Chatzidakis. *Kastoria*. Athens: Mellisa, 1985.

*Percorsi del sacro. Icone dai musei albanesi*, exhibition catalogue, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, Vicenza, 15 settembre – 1 dicembre 2002. Firenze: Mondadori Electa, 2002.

Popa, Theophan. "Mbishkrimet e kisave të shqipnisë si burie historike," *Buletin për Shkencat Shoqërore* (1958): 218-250.

Theophan Popa, Theophan "Piktura të tjera të piktor Nikolës zbulue në Kurjan të Fierit," *Buletin Shkencat Shoqërore* 4 (1960): 223-229.

Popa, Teophan. *Piktorët mesjetarë shqiptarë*. Tiranë: Ministria e Arësimit dhe Kulturës, 1961.

Popa, Theofan "Onofre, une figure eminente de la peinture medievale albanaise," *Studia Albanica* 3 (1966): 291-303.

Popova, Ana. "The Acheiropoietos Images in St. Georges at Pološko," *Патримониум МК*. 6 (2013): 157-164.

Popova, Ana. "The Cult of the Virgin and the Liturgical Poetry in the Feast Cycle at St. Georges at Pološko," *Патримониум МК*. 7 (2014): 133-146.

Popovich, Ljubica D. "Prophets Carrying Texts by Other Authors in Byzantine Painting: Mistakes or Intentional Substitutions?," *ЗПВИ* 44 (2007): 229-244.

Popovska-Korobar, Viktorija. *Trésors médiévaux de la République de Macédoine. Exhibition in Musée national du Moyen âge-Thermes et Hôtel de Cluny. Paris 1999*. Exhibition catalogue. Paris: Musée de Cluny, 1999.

Popovska-Korobar, Viktorija. at all, *Sztuka Ikony. Malarstwo sakralne Macedonii (XI-XIX w.* Exhibition catalogue. Kraków : Kraków 2000 Festival Bureau, 2000.

Prolović, Jadranka. *Die Kirche des heiligen Andreas an der Treska*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1997.

Puzanova, Viktori. *Mbiartin bizantin dhe post-bizantin shqiptar*. Tiranë: Botimet 55, 2005, 9-40.

Svetozar Radojčić, "Die serbische Ikonmalerei vom 12 bis zum Jahre 1459," *JÖB* 5 (1956),

Radojčić, Svetozar. *Ikonen*. Herrsching & Ammerssee: Pawlak Verlag, 1974.

Radojčić, Svetozar. *Srpska umetnost u srednjem veku*. Beograd: Jugoslavija; Zagreb: Spektar; Mostar: Prva književna komuna, 1982.

Réau, Louis. *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie de la Bible I*. Vol. II. Paris: Presses Universitaires de France, 1956.

Réau, Louis. *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie des saints II*, Vol. III. Paris: Presses universitaires de France, 1958.

Réau, Louis. *Iconographie de l'art chrétien: Iconographie des saints II*. Vol. III. Paris: Presses universitaires de France, 1958, 787-792.

Ross, Leslie. *Medieval Art : A Topical Dictionary*. Westport & London: Greenwood Press, 1996.

Santos Otero, Aurelio de. *Die handschriftliche berlieferung der altslavischen Apokryphen*. Vol. II. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 1981.

Schiller, Gertrud. *Iconographie der christlichen Kunst: Die Passion Jesu Christi*. Vol. 2. Gütersloh: Gerd Mohn, 1983.

Schwartz, Eduard. *Kyrillos von Skythopolis*, Leipzig: J. C. Hinrichs Verlag, 1939.

Serafimova, Aneta. "The Naos Wall-Painting of the Kuceviste Monastery ( 1591 ) near Skopje and the provincial epirote school," in *Δέκατο Όγδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Αθήνα 8, 9 και 10 Μαΐου 1998*. Αθήνα: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 1998, 59-60.

Serafimova, Aneta. "Image and Imagery: Revisiting the Depictions of the Seven Slavic Saints," *Патримониум МК*. 7 (2014): 279-296.

Shaw, Stanford. *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey*, Vol. 1. New York: Cambridge University Press, 2002.

Shorr, Dorothy C. "The Iconographic Development of the Presentation in the Temple," *Art Bulletin* 28/1 (1946): 17-32.

Simić-Lazar, Draginja. "La signification de la representation des pauvres dans les Jugements derniers post-byzantins," *ЗЛУМС* 23 (1987): 175-182.

Sinkiević, Ida. *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*. Weisbaden: Reichert, 2000.

Sim, David C. *Apocalyptic eschatology in the Gospel of Mathew*. New York: Cambridge University Press, 1996.

Smith, I. G. *Christian Monasticism from the fourth to the ninth centuries*. London, 1892.

Snivley, Carolyn S. "Macedonia in Late Antiquity," in *A Companion to Ancient Macedonia*, edited by Joseph Roisman & Ian Worthington. Chichester: Blackwell Publishing, 2010, 545-571.

Sofianos Dimitrios Z. & Efthimios N. Tsigaridas, *Holy Meteora. The monastery of St. Nicholas Anapafsas. History and art*. Kalambaka: Genesis Press, 2003.

Spiecer, Jean-M. "Variations dans les décors d'absides," in *Liturgy, Architecture and Art in Byzantine world. Papers of the XVIII International Byzantine Congress (Moscow 8-15 August 1991) and Other Essays Dedicated to the Memory of Fr. John Meyendorff*. Edited by, C. Akentiev. Saint Petersburg: Publications of the St. Petersburg Society for Byzantine and Slavic Studies, 1995, 107-113.

Stavropoulou-Makri, Angheliki. *Les peintures murales de L'église dela Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννινών, 1989.

Strezova, Anita. *Hesychasm and Art. The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*. Canberra: ANU Press, 2014.

Strzygowski, Joseph & Vatroslav H. Jagić, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München*. Wien: In Kommission bei A. Hölder, 1906.

Studer-Karlen, Manuela. "The Depiction of the "Christ Anapeson" in the Context of the Passion Scenes of Christ" in *Proceedings of the 23th International Congress of Byzantine Studies. Belgrade 22-27 August 2016. Thematic Sessions of Free Communications*. Edited by D. Dželebdžić and S. Bojanin. Belgrade: The Serbian National Committee of AIEB, 2016), 147-148.

Stylianou, Andreas and Judit A. Stylianou. *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*. Nicosia: A. G. Leventis Foundation, 1997.

Taft, Robert F. *The Great Entrance: A History of the Transfer of Gifts and Other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*. Roma: Pont. Institutum Studiorum Orientalium, 1975.

Taft, Robert F. *Liturgy in Byzantium and Beyond* (Oxfordshire: Routledge 1995).

Tatić-Đurić, Mirjana. *Poznate ikone od XII do XVIII veka*. Beograd: Jugoslovenska revija, 1984.

*The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. 1-3. Edited by A.P. Kazhdan at all, New York & Oxford: Oxford University Press, 1991.

Thierry, Michel. & Nicole Thierry. "Haçli Kilise, l'Église à la croix, en Cappadoce," *Journal des savants* 4/1 (1964): 241-254.

Thierry, Michael. & Nicole. "Ayvali Kilise ou pigeonier de Gülli Dere église inédite de Cappadoce," *CahArch* 15 (1965), 97-154.

Thierry, Nicole. "Deux notes a propos du Mandiylion," *Зораф* 11 (1980): 16-19.

Thierry, Nicole. *Haut Moyen Âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*. Vol. 1. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1983.

Todić, Branislav. "Anapeson. Iconographie et signification du thème," *Byzantion* LXIV (1994): 134-165.

Todorova, Rostislava. "Visualizing the Divine. Mandorla as a Vision of God in Byzantine Iconography," *Ikon* 6 (2013): 287-296.

Tomić-Djurić, Marka. "To picture and to perform: The image od the Eucharistic Liturgy at Markov Monastery (I)," *Zograf* 38 (2014): 123-141.

Tomić-Djurić, Marka. „To picture and to perform: The image od the Eucharistic Liturgy at Markov Monastery (II)," *Zograf* 39 (2015): 129-149.

Tomeković, Svetlana. *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*. Edited by L. Hadermann-Misguich & C. Jolivet-Lévy. Paris: Editions de la Sorbonne, 2011. пристапено на 17.12.2019. <https://books.openedition.org/psorbonne/2315>.

*Trésors d'art albanais : icônes byzantines et post-byzantines du XIIe au XIXe siècle*, exhibition catalogue, Nice, Musée national Message biblique Marc Chagall, 3 juillet - 7 octobre 1993. Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 1993.

Tischendorf, Constantinus (ed.). *Evangelia Apocrypha*. Lipsiae: Avenarius et Mendelssohn, 1853.

Tsitouridou, Anna. *The Church of Panagia ton Chalkeon*. Thessaloniki: Institute for Balkan studies, 1985.

Underwood, Paul A. "Notes on the work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1955-1956," *DOP* 12 (1958): 269-287.

Underwood, Paul A. *Karye djami. The Mosaics*. Vol. 2. New York : Bollingen Foundation, 1966.

Ursinus, Michael. *Grievance Administration (Şikayet) in an Ottoman Province. The Kaymakam of Rumelias "Record Book of Complaints" of 1781-1783*. London & New York: Routledge Curzon, 2005.

Valentini, Giorgio. "Precisazioni intorno al pittore albanese metabizantino Onofrio," *Shejzat* 6 (1962): 183-184.

Vasilaki, Maria. "San Nicola nella pittura di icone postbizantina," in *San Nicola - splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*. Edited by M. Bacci. Milano: Skira editore, 2006, 71-76.

Vasileski, Aleksandar. "Analyzes of the Fragments from the Fresco Painting of the Cave Church in the Cultural Complex Zrze and their Dating," *Balkanoslavica* 46 (2016): 39-55.

Vasileski, Aleksandar. "The Representation of the Tetramorph in the Sanctuary of the Church of St. Nikolas in the Village of Zrze," in *Зборник на трудови од II меѓународна конференција „Манастирот Слепче и поствизантиската уметност на Балканот XVI и XVII“* edited by Сашо Цветковски. Демир Хисар: Манастир Слепче, 2019 (во печат).

Vasilu, Anca. *Monasteres de Moldavie XIV –XVI siecles. Les Architectes de l'image*. Paris: Méditerranée, 1998.

Velmans, Tanja. *L'Iconographie de la "Fontaine de Vie" dans la tradition byzantine à la fin du Moyen-Age*. Paris: Klincksieck, 1968.

Verković, Stevan. "Starine Makedonske," in *Arkiv za povjestnicu jugoslavensku*, Vol. IV, edited by I. Kukuljević-Sakcinski, 163-177. Zagreb 1857.

Verpeaux, Jean. *Pseudo-Kodinos, Tradité des offiices. Introduction, Texte et Traduction*. Paris: Centre National de la recherche scientifique, 1966.

Vojvodić, Dragan. "Newly discovered portraits of rulers and the dating of the oldest frescoes in Lipljan," *Zograf* 36 (2012): 143-155.

Walter, Christopher. "Two notes on the Deësis," *Revue d'études byzantines* XVI (1968): 311-336.

Walter, Christopher. "Further notes on the Deësis," *Revue d'études byzantines* XXVIII (1970): 161-178.

Walter, Christopher. *Art and Ritual of the Byzantine Church*. London: Variorum Publications, 1982.

Walter, Christopher. "The Iconography of Prophet Habakkuk," *REB* 47 (1989): 255-260.

Walter, Christopher. "The Origins of the Cult of Saint George," *REB* 53 (1995): 295-326.

Walter, Christopher. "The Apotropaic Function of the Victorious Cross," *REB* 55 (1997): 193-215.

Warren Bowersock, Glen. *Julian the Apostate*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.

Weitzmann, Kurt. "The Mandyllion and Constantine Porfirogenitos," *CahArh* 11 (1960): 163-184.

Weitzmann, Kurt. "The Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai," *Δελτίον ΧΑΕ* 4 (1965): 11-23.

Weitzman, Kurt. "Icons Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai," *Δελτίον ΧΑΕ* 12 (1984): 63-116.

Wolska-Conus, Wanda. *Cosmas Indicopleustes. Topographie Cretienne*. Paris: Éditions du Cerf, 1968.

Yasin, A. Marie. "Monuments of Collective Identity: From Roman Family to Christian Community," *The Art Bulletin* 87 (2005): 433-457.

Zarov, Ivan. "On the Iconography of the Dome of the Theotokos Peribleptos Church in Ohrid (XIIIth Century)," *Проблеми на изкуството* 1 (2007): 16-24.

Zarras, Nektarios. "The Passion Cycle at Staro Nagoričino," *JÖB* 60 (2010): 181-213.

Zarras, Nektarios. "The Passion Cycle in Churches of Mystras: Issues of Space and Function of the Cycle in the Panagia Hodegetria and the Peribleptos," in *Proceedings of the 23th International Congress of Byzantine Studies. Belgrade 22-27 August 2016. Thematic Sessions of Free Communications*. Edited by D. Dželebdžić and S. Bojanin. Belgrade: The Serbian National Committee of AIEB, 2016, 146.

#### WEB страни:

<https://www.biblehub.com/>

<http://www.patristica.net/graeca/>

<https://www.roger-pearse.com/weblog/patrologia-orientalis-po-pdfs/>

<https://www.svetosavlje.org/>

<https://www.mk.m.wikipedia.org>

<http://www.daten.digitale-sammlungen.de>

<https://www.srpskobлаго.org>

<https://www.nationalgallery.org.uk>

<https://www.pbase.com>

<http://www.nesusvet.narod.ru>

<http://www.portal-slovo.ru>

<https://www.books.openedition.org>

<https://www.promacedonia.org>

<https://www.mn.mk>



## Илустративен материјал

### 1. Карти

1. Географската положба на Зрзевскиот микрорегион
2. Зрзевски културен комплекс

### 2. Архитектонски планови

1. Манастир Зрзе, католикон: а. Основа; б. Надолжен пресек; в. Напречен пресек (документација на РЗЗСК)
2. Манастир Зрзе, католикон: 1. Германовата црква (1334-1355); 2. Западна припрата (пред 1368/9); 3. Северен компартимент / црква Св. Петар и Павле (пред 1624/5); 4. Јужен компартимент (пред 1624/5); 5. Западен трем (пред 1624/5); 6. Кулата на Волкашин (цртеж: арх. Илија Ристески)
3. Мирска црква Св. Никола: а. Основа; б. Напречен пресек; в. Надолжен пресек (документација на РЗЗСК)
4. Пештерна црква: 1. Основа; 2. Реконструиран изглед (цртеж: м-р А. Василески)

### 3. Цртежи

1. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, фресконатпис, јужна фасада (според Загорка Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе со црквите Преображение и Свети Никола,” in *Споменици на средновековната и поновата историја на Македонија*, Vol. 4, edited by В. Мошин, (Скопје: Институт за истражување на старословенската култура – Прилеп, 1981), натпис. бр. 5)
2. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, ктиторски натпис, западен ѕид (сп. Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” натпис бр. 1)
3. Икона Богородица Пелагонитиса, авторски потпис на јеромонах Макариј Зограф (сп. Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” натпис бр. 6)
4. Икона Богородица Пелагонитиса, ктиторски натпис (сп. Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” натпис бр. 6)
5. Мирска црква. деисисен чин, ктиторски натпис (сп. Бошко Бабић, “Фреско-живопис сликара Онуфрија на ѕидовима црква прилепског краја,” *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 16 (1980): 277)
6. Манастир Зрзе, трем, ктиторски натпис од 1624/5 година (сп. Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” натпис бр. 19)
7. Манастир Зрзе, трем, ктиторски натпис од 1635/6 година (сп. Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” натпис бр. 20)
8. Манастир Зрзе, трем, ктиторски натпис од јужниот компартимент (сп. Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” натпис бр. 21)
9. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, нартекс, 1368/9 година, јужен ѕид (сп. Зорица Ивковић, “Живопис из XIV века у манастиру Зрзе,” *Зограф* 11 (1980): 68–81, сл.1)

10. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, нартекс, 1368/9 година, западен ѕид (сп. Ивковиќ, “Живопис,” сл.1)
11. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, нартекс, 1368/9 година, северен ѕид (сп. Зорица. “Живопис,” сл.1)
12. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, околу 1564 година, источен ѕид, олтарски простор (сп. Никола Митревски, *Фрескоживописот во Пелагонија од средината на XV до крајот на XVII век* (Скопје: МАНУ, 2009), 65)
13. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, околу 1564 година, јужен ѕид (сп. Митревски, *Фрескоживописот*, 66)
14. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, околу 1564 година, северен ѕид (сп. Митревски, *Фрескоживописот*, 66)
15. Манастир Зрзе, трем, Страшен суд, 1624/5 година, источен ѕид (сп. Митревски, *Фрескоживописот*, 67)
16. Манастир Зрзе, трем, северен сегмент на источен ѕид, 1635/6 година (сп. Митревски, *Фрескоживописот*, 71)
17. Манастир Зрзе, трем, јужен сегмент на источен ѕид, 1635/6 година (Митревски, *Фрескоживописот*, 70)
18. Мирска црква Св. Никола, северен ѕид (сп. Митревски, *Фрескоживописот*, 82)
19. Мирска црква Св. Никола, источен ѕид, олтарски простор (сп. Митревски, *Фрескоживописот*, 80)
20. Мирска црква Св. Никола, јужен ѕид (сп. Митревски, *Фрескоживописот*, 81)
21. Мирска црква Св. Никола, западен ѕид (сп. Митревски, *Фрескоживописот*, 83)
22. Мирска црква Св. Никола, северен параклис, источен ѕид (сп. Митревски, *Фрескоживописот*, 84)
23. Мирска црква Св. Никола, западна фасада, Страшен суд (сп. Митревски, *Фрескоживописот*, 85)
24. Монашка населба, параклис, патронска ниша, јужна фасада (реконструкција) (цртеж: м-р А. Василески)
25. Монашка населба, параклис, патронска ниша, ктиторски натпис, јужна фасада, (реконструкција) (цртеж: м-р А. Василески)

#### 4. Фото-илустрации

- I.1. Зрзевски микрорегион, поглед од запад (од фото-архивата на зрзевското монашко братство)
- I.2. Манастир Зрзе и монашка населба, поглед од северо-исток (од фото-архивата на зрзевското монашко братство)
- I.3. Пештерна црква, поглед од исток
- II.1. Манастир Зрзе, панорамска снимка (од фото-архивата на зрзевското монашко братство)
- II.2. „Кула на кралот Волкашин“, поглед од северо-исток. (од фото-архивата на зрзевското монашко братство)

- II. 3. Манастир Зрзе, поглед од исток, снимка од 20те години на минатиот век (сп. *Стари српски споменици и јужној Србији*, со предговор на Влада Р. Петковиќ (Београд: Тифдрук-штампа Графичког Завода „Макарије“, 1924), сл. 31)
- II. 4. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, ентериер
- II. 5. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, ентериер
- II. 6. Манастир Зрзе, католикон, западен трем
- II. 8. Мирска црква, поглед од југо-запад
- II. 9. Мирска црква, источна фасада, состојба пред конзервација (сп. Расолкоска-Николовска, “Манастирот Зрзе,” сл. 13)
- II. 10. Мирска црква, затворен трем, ентериер.
- II. 11. Монашка населба, објекти во бигорната карпа, поглед од север
- II. 12. Монашка населба, пештерна црква и монашки ќелии.
- II. 13. Монашка населба, параклис, поглед од север
- III.1. Манастир Зрзе, царска проскомидија
- III.2. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, иконостасен крст, натпис (деталъ)
- III.3. Монашка населба, пештерна црква, ниша на протесис, натпис
- III.4. Манастир Зрзе, трем, источен ѕид, секундарно испишан запис/графит до претставата на Св. Недела
- III.5. Манастир Зрзе, трем, источен ѕид, секундарно испишан запис/графит врз претставата на Царскиот деисис
- III.6. Манастир Зрзе, натпис врз мермерна плоча (1811 година)
- III.7. Манастир Зрзе, натпис врз мермерна плоча (1848 година)
- IVa.1. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, фрагмент од Литургиската служба на Светите Отци, олтарска апсида
- IVa.2. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, западна фасада, лунета над западен влез
- IVa.3. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Света Тројца, западен ѕид
- IVa.4. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, причестување на апостолите, западен ѕид
- IVa.5. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Судење на Христос пред еврејските првосвештеници, северен ѕид
- IVa.6. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Ругање на Христос, северен ѕид
- IVa.7. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Христос одбива да пие оцет и жолчка и поставување на крстот, северен ѕид
- IVa.8. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Христос пред Пилат, јужен ѕид.
- IVa.9. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Око недремано-Анапесон, јужен ѕид
- IVa.10. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Јосиф од Ариматеја го бара Христовото тело од Пилат, јужен ѕид
- IVa.11. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Анемподист, св. Афтониј и св. Пигасиј, јужен ѕид
- IVa.12. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Порфириј, св. Тирс и непознат маченик, јужен ѕид

- IVa.13. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Пров, св. Тарх и св. Андроник, западен сид
- IVa.14. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Клеоник и св. Евтропиј, западен сид
- IVa.15. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Ананиј, св. Азариј и св. Мисаил, северен сид
- IVa.16. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Андреј Стратилат и св. Сава Стратилат, северен сид
- IVa.17. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Мануил, св. Савел и св. Исмаил, северен сид
- IVa.18. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Христофор, северен сид
- IVa.19. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Св. Јован Златоуст и св. Никола. Јужен сид
- IVa.20. Манастир Зрзе. Црква Св. Преображение, св. Пимен Палестински и св. Теодосиј Киновијарх, јужен сид
- IVa.21. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Онуфриј и св. Павле Тивејски/Тебански, јужен сид
- IVa.22. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Пахомиј и Ангелот Господов, Западен сид
- IVa.23. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Зосим ја причестува преподобната Марија Египетска, западен сид
- IVa.24. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение. Св. Варвар и св. Макариј, северен сид
- IVa.25. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Евтимиј Велики и св. Антониј Велики, северен сид
- IVa.26. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Григориј Богослов и св. Василиј Велики, северен сид
- 
- IVb.1. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, пророк Софонија, свод, јужна страна
- IVb.2. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, пророк Исаија, свод, јужна страна
- IVb.3. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, пророк Илија, свод, јужна страна
- IVb.4. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, неидентификуван пророк, свод, јужна страна
- IVb.5. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Богородица Платитера, конха на олтарска апсида
- IVb.6. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, литургиска служба на Светите Отци, апсида, олтарски простор
- IVb.7. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Григориј Богослов, северен сид, олтарски простор
- IVb.8. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Спиридон, јужен сид, олтарски простор
- IVb.9. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Јаков брат Божји, ниша на ѓаконикон
- IVb.10. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Григориј од Ниса, источен сид, олтарски простор

- IVb.11. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Јован Милостив, источен сид, олтарски простор
- IVb.12. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Стефан и св. Лаврентиј, источен сид, олтарски простор
- IVb.13. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Визијата на св. Петар Александриски, северен сид, олтарски простор
- IVb.14. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Христос Пантократор, источен сид, олтарски простор
- IVb.15. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Трон, источен сид, олтарски простор
- IVb.16. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Серафим, источен сид, олтарски простор
- IVb.17. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Прохор ги запишува зборовите на св. Јован Богослов, источен сид, олтарски простор
- IVb.18. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, евангелист Лука, источен сид, олтарски простор
- IVb.19. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, евангелист Марко, источен сид, олтарски простор
- IVb.20. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, евангелист Матеј, источен сид, олтарски простор
- IVb.21. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Света Риза, источен сид, олтарски простор
- IVb.22. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Света Тројца, источен сид, олтарски простор
- IVb.23. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, архангел Гаврил, детаљ од сцената Благовештение, источен сид, олтарски простор
- IVb.24. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Богородица, детаљ од сцената Благовештение, источен сид, олтарски простор
- IVb.25. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Раѓање на Христос, јужен сид
- IVb.26. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Сретение, јужен сид
- IVb.27. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Крштевање, јужен сид
- IVb.28. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Оплакување, северен сид
- IVb.29. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Симнување во Адот, северен сид
- IVb.30. Манастир Зрзе, црква Св. Христос поствоскресно и се јавува на Марија Магдалена, северен сид
- IVb.31. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Пантелејмон и св. Ермолај, јужен сид
- IVb.32. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Јован Каливит, јужен сид
- IVb.33. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Никола Нови (монах и поранешен војник), јужен сид
- IVb.34. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Анастасиј Персиски, св. Алексиј човек Божји, праведниот Јов, северен сид
- IVb.35. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Мина, св. Виктор и св. Викентиј, северен сид
- IVb.36. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Никола, јужен сид

- IVb.37. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Константин и Елена, јужен сид
- IVb.38. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат, јужен сид
- IVb.39. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Ѓорѓи, св. Димитриј и св. Меркуриј, северен сид
- IVb.40. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, царски деисис, северен сид
- IVb.41. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, крст со криптограми. источен доворотник на јужен влез
- IVb.42. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, крст со криптограми, западен доворотник на јужен влез
- 
- IVc.1. Манастир Зрзе, трем, Христос Ангел на Великиот Совет, источен сид
- IVc.2. Манастир Зрзе, трем, Страшен суд, источен сид
- IVc.3. Манастир Зрзе, трем, Второто Христово доаѓање, Страшен суд (детал)
- IVc.4. Манастир Зрзе, трем, просјак и Богатиот Лазар, Страшен суд (детал)
- IVc.5. Манастир Зрзе, трем, Мојсеј со иноверните и Праведнички хорови, Страшен суд (детал)
- IVc.6. Манастир Зрзе, трем, Праведнички хорови, Страшен суд (детал)
- IVc.7. Манастир Зрзе, трем, Рај, Страшен суд (детал)
- IVc.8. Манастир Зрзе, трем, Царски деисис, Страшен суд (детал)
- IVc.9. Манастир Зрзе, трем, Христос Пантократор, источен сид, нишата над влезот во јужен компартимент
- IVc.10. Манастир Зрзе, трем, Богородица Одигитрија, источен сид, нишата над влезот во северен компартимент
- IVc.11. Манастир Зрзе, трем, Одбивање на даровите и Молитвата на Ана, јужен сегмент на источниот сид
- IVc.12. Манастир Зрзе, трем, Раѓање на Богородица, јужен сегмент на источниот сид
- IVc.13. Манастир Зрзе, трем, Благословот на тројцата јереи, јужен сегмент на источниот сид
- IVc.14. Манастир Зрзе, трем, Воведение во храмот, јужен сегмент на источниот сид
- IVc.15. Манастир Зрзе, трем, Раѓање на св. Никола, северен сегмент на источниот сид
- IVc.16. Манастир Зрзе, трем, Св. Никола оди на училиште, северен сегмент на источниот сид
- IVc.17. Манастир Зрзе, трем, Ракоположување на св. Никола за ѓакон, северен сегмент на источниот сид
- IVc.18. Манастир Зрзе, трем, Ракоположување на на св. Никола за епископ, северен сегмент на источниот сид
- IVc.19. Манастир Зрзе, трем, Св. Никола му се јавува на сон на царот Константин, северен сегмент на источниот сид
- IVc.20. Манастир Зрзе, трем, Св. Никола ги руши идолите од храмот на Артемида, северен сегмент на источниот сид
- IVc.21. Манастир Зрзе, трем. Св. Никола го спасува Димитриј од давање, северен сегмент на источниот сид

- IVc.22. Манастир Зрзе, трем, Тројцата војводи во затвор, северен сегмент на источниот сид
- IVc.23. Манастир Зрзе, трем, Св. Никола му се јавува на сон на Евлавиј, северен сегмент на источниот сид
- IVc.24. Манастир Зрзе, трем, Св. Никола спасува тројца луѓе од меч, северен сегмент на источниот сид
- IVc.25. Манастир Зрзе, трем, Тројцата војводи му носат дарови на св. Никола, северен сегмент на источниот сид
- IVc.26. Манастир Зрзе, трем, Успение на св. Никола, северен сегмент на источниот сид
- IVc.27. Манастир Зрзе, трем, Гол бев ме облековте, Циклус Дела на христијанско милосрдие, северен сид.
- IVc.28. Манастир Зрзе, трем, Жеден бев ме напивте, Циклус Дела на христијанско милосрдие, северен сид
- IVc.29. Манастир Зрзе, трем, Гладен бев ме нахранивте, Циклус Дела на христијанско милосрдие, северен сид
- IVc.30. Манастир Зрзе, трем, Во затвор бев ме посетивте, Циклус Дела на христијанско милосрдие, северен сид
- IVc.31. Манастир Зрзе, трем, Болен бев ме посетивте, Циклус Дела на христијанско милосрдие, северен сид
- IVc.32. Манастир Зрзе, трем, св. Ѓорѓи ја убива аждајата и Св. Димитриј го убива Калојан, северен сид
- IVc.33. Манастир Зрзе, трем, неидентификуван маченик, северен сид
- IVc.34. Манастир Зрзе, трем, Вознесение на пророк Илија, северен сид
- IVc.35. Манастир Зрзе, трем. Св. Петар и Павле, северен сегмент на источниот сид
- IVc.36. Манастир Зрзе, трем, св. Петка и св. Недела, јужен сегмент на источниот сид
- IVc.37. Манастир Зрзе, трем, св. Кузман и Дамјан, јужен сегмент на источниот сид
- IVd.1 Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Христос Спас и Животодавец, престолна икона
- IVd.2 Манастир Зрзе, црква Св. Преображение. Богородица Пелагонитиса, престолна икона
- IVd.3 Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Деисиен чин
- IVd.4 Манастир Зрзе, црква Св. Преображение., Христос Спас, Богородица и св. Јован Крстител, Деисисен чин (детал)
- IVd.5 Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, апостолите Лука, Марко, Матеј и Јаков, Деисисен чин (детал)
- IVd.6 Манастир Зрзе, црква Св. Апостолска поворка од десната страна, Деисисен чин (детал)
- IVd.7 Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, иконостасен крст
- IVd.8 Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, царски двери
- IVe.1. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, ктиторски натпис, северен сид, олтарски простор

- IVe.2. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, ктиторски натпис, северен ѕид, олтарски простор
- IVe.3. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, Богородица со Христос, источен ѕид, олтарски простор
- IVe.4. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, Благовештение, источен ѕид, олтарски простор
- IVe.5. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, св. Јован Златоуст, северен ѕид, олтарски простор
- IVe.6. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, свети ѓакони, источен ѕид, олтарски простор
- IVe.7. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, Свети Отци, источен ѕид, олтарски простор
- IVe.8. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, јужен ѕид, олтарски простор
- IVe.9. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, предавството на Јуда, северен ѕид, олтарски простор
- IVe.10. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, Судије пред Пилат, северен ѕид, олтарски простор
- IVe.11. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, Ругање / Крунисување со трнов венец, источен ѕид, олтарски простор
- IVe.12. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, Камшикување, источен ѕид, олтарски простор
- IVe.13. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, Распятие, јужен ѕид, олтарски простор
- IVe.14. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, Оплакување, јужен ѕид, олтарски простор
- IVe.15. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, Христово воскресение, јужен ѕид, олтарски простор
- IVe.16. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, портрет на Пастирот, јужен ѕид, наос
- IVe.17. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, Христос цар и голем архијереј, престолна икона
- IVe.18. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, Богородица со Христос, престолна икона
- IVe.19. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, св. Петар и Павле, престолна икона
- IVe.21. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, архангел Михаил, престолна икона
- IVe.22. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, царски двери
- IVe.23. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, Деисисен чин
- IVe.24. Манастир Зрзе. Црква Св. Петар и Павле, Деисисен чин
- IVe.25. Манастир Зрзе. Црква Св. Петар и Павле, иконостасен крст
- IVf.1. Мирска црква Св. Никола, Богородица Одигитрија, северна фасада
- IVf.2. Мирска црква Св. Никола, Христос Пантократор, свод
- IVf.3. Мирска црква Св. Никола, евангелист Јован Богослов, свод
- IVf.4. Мирска црква Св. Никола, евангелист Марко, свод
- IVf.5. Мирска црква Св. Никола, евангелист Матеј, свод
- IVf.6. Мирска црква Св. Никола, евангелист Лука, свод



- IVf.7.Мирска црква Св. Никола, Богородица Платитера, конха на олтарска апсида
- IVf.8.Мирска црква Св. Никола, Жртвување на Христос Агнец, олтарска апсида
- IVf.9.Мирска црква Св. Никола, св. Јован Златоуст, Жртвување на Христос Агнец (детал), олтарска апсида
- IVf.10.Мирска црква Св. Никола, св. Василиј Велики, Жртвување на Христос Агнец (детал), олтарска апсида
- IVf.11.Мирска црква Св. Никола, Тетраморф, источен сид, олтарски простор
- IVf.12.Мирска црква Св. Никола, св. Атанасиј Александриски, св. Спиридон Чудотворец и св. Кирил Александриски, јужен сид, олтарски простор
- IVf.13.Мирска црква Св. Никола, св. Стефан, источен сид, олтарски простор
- IVf.14.Мирска црква Св. Никола, Мртвиот Христос, ниша на проскомидија, олтарски простор
- IVf.15.Мирска црква Св. Никола, Визијата на св. Петар Александриски, св. Григориј Богослов, северен сид, олтарски простор
- IVf.16.Мирска црква Св. Никола, Благовештение, источен сид
- IVf.17.Мирска црква Св. Никола, Раѓање, источен сид
- IVf.18.Мирска црква Св. Никола, Сретение, источен сид
- IVf.19.Мирска црква Св. Никола, Крштевање, јужно подножје на сводот
- IVf.20.Мирска црква Св. Никола, Преображение, јужно подножје на сводот
- IVf.21.Мирска црква Св. Никола, Лазарево воскресение, јужно подножје на сводот
- IVf.22.Мирска црква Св. Никола, Влегување во Ерусалим, јужно подножје на сводот
- IVf.23.Мирска црква Св. Никола, Распятие, северно подножје на сводот
- IVf.24.Мирска црква Св. Никола, Оплакување, северно подножје на сводот
- IVf.25.Мирска црква Св. Никола, Христово симнување во Адот, северно подножје на сводот
- IVf.26.Мирска црква Св. Никола, Христос и се јавува на Марија Магдалена, северно подножје на сводот
- IVf.27. Мирска црква Св. Никола, Успение на Богородица, западен сид
- IVf.28. Мирска црква Св. Никола, св. Антониј Велики, јужен сид
- IVf.29. Мирска црква Св. Никола, св. Павле Тивејски, јужен сид
- IVf.30. Мирска црква Св. Никола, св. Макариј Велики, јужен сид
- IVf.31. Мирска црква Св. Никола, св. Онуфриј, јужен сид
- IVf.32. Мирска црква Св. Никола, св. Марија Египетска, јужен сид
- IVf.33. Мирска црква Св. Никола, св.Текла Првомаченичка, јужен сид
- IVf.34. Мирска црква Св. Никола, св. Екатерина, јужен сид
- IVf.35. Мирска црква Св. Никола, пророк Авакум, западен сид
- IVf.36. Мирска црква Св. Никола, пророк Даниил, западен сид
- IVf.37. Мирска црква Св. Никола, пророк Елисеј, северен сид
- IVf.38. Мирска црква Св. Никола, пророк Илија, северен сид
- IVf.39. Мирска црква Св. Никола, пророк Јона, северен сид
- IVf.40. Мирска црква Св. Никола, пророк Језекиил, северен сид
- IVf.41. Мирска црква Св. Никола, пророк Јеремија, северен сид
- IVf.42. Мирска црква Св. Никола, пророк Варух, северен сид
- IVf.43. Мирска црква Св. Никола, пророк Захарија, северен сид

- IVf.44. Мирска црква Св. Никола, пророк Мојсеј, северен сид
- IVf.45. Мирска црква Св. Никола, св. Никола, јужен сид
- IVf.46. Мирска црква Св. Никола, св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат, јужен сид
- IVf.47. Мирска црква Св. Никола, св. Петка, јужен сид
- IVf.48. Мирска црква Св. Никола, св. Козма, западен сид
- IVf.49. Мирска црква Св. Никола, св. Меркуриј, св. Димитриј и Св. Ѓорѓи, северен сид
- IVf.50. Мирска црква Св. Никола, Деисис, северен сид
- IVf.51. Мирска црква Св. Никола, северен параклис, Богородица Платитера, конха на олтарска апсида
- IVf.52. Мирска црква Св. Никола, северен параклис, Литургија на Светите Отци, олтарска апсида
- IVf.53. Мирска црква Св. Никола, северен параклис, св. Јован Милостив, Литургија на Светите Отци (детал), олтарска апсида
- IVf.54. Мирска црква Св. Никола, северен параклис, св. Ахил Лариски, Литургија на Светите Отци (детал), олтарска апсида
- IVf.55. Мирска црква Св. Никола, северен параклис, св. Симеон Столбник, источен сид
- IVf.56. Мирска црква Св. Никола, северен параклис, неидентификуван свет ѓакон, ниша на протесис
- IVf.57. Мирска црква Св. Никола, северен параклис, св. Лаврентиј, источен сид
- IVf.58. Мирска црква Св. Никола, северен параклис, неидентификуван архијереј, источен сид
- IVf.59. Мирска црква Св. Никола, Страшен суд, западна фасада
- IVg.1. Мирска црква Св. Никола, Деисиен чин
- IVg.2. Мирска црква Св. Никола, Деисиен чин (детал)
- IVg.3. Мирска црква Св. Никола, царски двери
- IVh.1. Пештерна црква, фрагменти од сидната декорација: 1-2. Флорални мотиви; 3. Полихромна декоративна лента; 4. Остатци од претставата на алка и корниз; 5. Остатоци од претставата на цветни пупки
- IVh.2. Пештерна црква, фрагменти од сликаната орнаментика: 1. Сегмент од бордура; 2. Мотив со прекршени ленти; 3. Декоративен елемент од стилизирани вегетативни форми
- IVh.3. Пештерна црква, фрагменти од сидната декорација, остатоци од облеката и нимбот на неидентификуван светител
- IVh.4. Пештерна црква, фрагменти од сидната декорација со секундарно врежани записи: 1. [П]РИМИ [МОЛЕНИЕ НА]ШНОМУ; 2. ΙΑΚΩ(Β); 3. ΠΟΠ ΜΙΣ[ΑΙΛΪ]; 4. ΗΜ ΗΪ ΠΕ
- IVh.5. Параклис, фрагменти од фасадната декорација: 1. Остатоци од претставата на патронот; 2. Полуфигура на Христос; 3. Ктиторски натпис; 4. Стилизирана флорална декорација; 5. Декоративна лента од полупалмети
- Va.1. А. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Св. Григориј Богослов (детал); Б. Св. Атанасиј на Музаки, Костур. Св. Атанасиј (детал)

- Va.2. А. Црква Св. Петар и Павле, остров Голем Град, св. Евтимиј Велики (детал) Б. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Евтимиј Велики (детал)
- Va.3. А. Црква Св. Атанасиј на Музаки, Костур, Преображение (сп. Στυλιανος Πελεκανίδης, *Καστοριά. Βυζαντινά Τεχνογραφίες*, Vol. 1 (Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονίων Σπουδών, 1956, πλν. 142); Б. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Преображение, патронска ниша, западна фасада
- Vb.1. Манастир Пантократор, Света Гора, икона Христос Пантократор, 1363 година (според Лазарев В. Н. История византийской живописи. М. Искусство, 1986, таб. 543)
- Vb.2. Манастир Пантократор, Света Гора, икона Христос Пантократор, околу 1375 (според Иконы на Балканах. Синай. Греция. Болгария. Югославия. София Болгарский художник; Белград Югославия и Нолит, 1967, ил. 71)
- Vb.3. Црква Христос Спас, Цаленджиха, св. Григориј Богослов и св. Јован Златоуст, 1384-1396 година (според Лазарев, История византийской живописи, таб. 534)
- Vc.1. А. Топлички манастир, икона Успение на Богородица; В. Топлички манастир, икона Симнување на Светиот Дух; С. Слеченски манастир, икона Успение на Богородица (сп. Јован од Грамоста направила: Мирјана М. Машниќ, “Јован Зограф и неговата уметничка активност – досегашни и најнови сознанија,” *Културно наследство* 22-23 (1996): 1-2.
- Vc.2. Слеченски манастир, празнични икони Распение и Симнување во Адот (сп. Викторија Поповска-Коробар, *Икони од музејот на Македонија*, каталог, (Скопје: Музеј на Македонија & Скенпоинт, 2004), кат. 28-29)
- Vc.3. Слеченски манастир, икона Деисис (Поповска-Коробар, *Икони*, кат. 32)
- Vc.4. А. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Димитриј; Б. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, св. Ѓорѓи; В. Мирска црква Св. Никола, с. Зрзе, св. Димитриј; Г. Мирска црква Св. Никола, с. Зрзе, св. Ѓорѓи; Д. Црква Св. Апостоли, Костур, св. Димитриј; Ѓ. Црква Св. Апостоли, Костур, св. Ѓорѓи
- Vc.5. Мирска црква Св. Никола, Зрзе, Оплакување (детал)
- Vc.6. А. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Благовештение (детал); Б. Мирска црква Св. Никола, с. Зрзе, Благовештение (детал)
- Vc.7. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Крштевање; Б. Мирска црква Св. Никола, с. Зрзе, Крштевање
- Vc.8. А. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, Деисисен чин, апостол Андреј (детал); Б. Мирска црква Св. Никола, с. Зрзе, пророк Јеремија
- Vc.9. Натписи од сликарските дела на Онуфриј Аргитис: А. Мирска црква Св. Никола, с. Зрзе, Тетраморф (детал) Б. Црква Св. Апостоли Костур, авторски потпис во протесисот; В. Црква Св. Никола, Г. Шелцан, авторски потпис во протесисот; Црква Св. Петка, Валеш, авторски потпис во протесисот
- Vc.10. А. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, кодексот во рацете на св. Никола (детал); В. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, кодексот во рацете на Христос, Царски деисис (детал); Мирска црква Св. Никола, с. Зрзе, кодексот на Христос, Деисис (детал); Црква Св. Никола во Шелцан, кодексот во рацете на Христос, Деисис (детал)

- Vc.11. А. Мирска црква Св. Никола, с. Зрзе, свитокот на пророк Авакум (детал); Б. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, кодексот во рацете на Христос Пантократор; Мирска црква, св. Никола, с. Зрзе, кодексот во рацете на евангелист Матеј
- Vd.1. Манастир Зрзе, трем, Страшен суд (детал)
- Vd.2. Манастир Зрзе, трем, декоративен мотив, цокле
- Vd.3. Манастир Зрзе, трем, декоративен мотив, цокле
- Vd.4. Манастир Журче, црква Св. Атанасиј, наос, Царски деисис (од фото-архивата на проф. д-р Анета Серафимова)
- Vd.5. Манастир Журче, црква Св. Атанасиј Александриски, трем, сликарството во калотата
- Vd.6. Црква Св. Атанасиј, с. Рилево, Пат за Голгота (детал) (од фото-архивата на проф. д-р Анета Серафимова)
- Vd.7. а. Црква Св. Димитиј, с. Жван, Раѓање на Богородица (детал); б. Манастир Зрзе, трем, Раѓање на Богородица (детал)
- Vd.8. Икони од црквата Св. Илија, с. Велушина: а. Св. Петар; б. Архангелите Михаил и Гаврил (сп. Ристо Палигора, *Икони од Велушина XVII-XIX век* (Битола: Завод за заштита на спомениците на културата и музеј – Битола, 2017), кат. 44-45)
- Vd.9. а. Црква Пресвета Богородица, Велушина, престолна икона Богородица со Христос (детал); б. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, престолна икона Богородица со Христос (детал); в. Манастир Зрзе, црква Св. Петар и Павле, престолна икона Богородица со Христос (детал)
- Ve.1. Црква Св. Благовештение, Прилеп, икона Богородица со Христос и сцени од Акатистот (сп. Дарко Николовски, “Икони од ризницата на црквата Св. Благовештение – Прилеп,” *Патримониум.МК* 10 (2012): сл. 10.)
- Ve.2. а. Црква Пресвета Богородица, Велушина, царски двери; в. Црква Св. Ѓорѓи, Велушина, престолна икона Св. Ѓорѓи (Палигора, *Икони од Велушина*, кат. 26, 28.)
- Ve.3. а. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, царски двери (детал); б. Црква Св. Благовештение, Прилеп, икона Богородица со Христос и сцени од Акатистот (детал)
- Ve.4. а. Манастир Зрзе, црква Св. Преображение, царски двери (детал); б. Црква Св. Благовештение, Прилеп, престолна икона Богородица со Христос (детал); в. Црква Св. Благовештение, Прилеп, царски двери (детал)