



УДК. 235.3.033.2(497.7)
75.052.033.2:235.3(497.7)

Дејан ЃОРЃИЕВСКИ

ЗА ПРЕТСТАВИТЕ НА СВЕТИТЕ ВОИНИ ОД ЦРКВАТА СВЕТИ ЃОРЃИ ВО СТАРО НАГОРИЧИНО

Помеѓу светителите насликани во најнишката зона во црквата Св. Ѓорѓи во Старо Нагоричино (1317 год.), по својата застапеност се издвојуваат претставите на светите воини¹. Насликани во полна воена опрема, тука се сретнуваат најпочитуваните воини-маченици кои настрадале за христијанство-

то². Почнувајќи од јужниот ѕид, прв од христовата кохорта е претставен св. Прокопиј (сл.1), веднаш до него е св. Никита (сл. 2), над јужниот влез во црквата се наоѓаат попрсјата на св. Андроник и св. Сава Стратилат (сл. 3), додека покрај самиот влез се претставите на св. Димитрија (сл. 4) и св. Нестор (сл. 5), со кои завршува галеријата на светите воини од јужниот ѕид³. Ако кон нив ги наброиме и ликовите на Св. Петозарници (сл. 6) - св. Евстратиј, св. Авксентиј, св. Евгениј, св. Мардариј и св. Орест⁴ (сл. 7), претставени како маченици и со кои всушност започнуваат претставите на стоечките светители, доаѓаме до заклучок дека целиот јужен ѕид е исполнет со ликовите на светите воини.

Во јужниот премин помеѓу припратата и наосот е насликан и св. Арета (сл. 8), а на западниот ѕид е фигурата на св. Јаков Персиски⁵ (сл.9). Импозантен број на претстави од овој светителски ред се среќаваат и на северниот ѕид (сл. 10)⁶. Почнувајќи од запад, насликани се св. Артемиј (сл. 11), св. Александар (сл. 12), св. Христофор (сл. 13), св. Меркуриј (сл. 14), св. Мина Египетски (сл. 15) и св. Евстатиј Плакида⁷ (сл. 16). На јужната страна на централниот премин помеѓу припратата и наосот е фигурата на Св. Теодор Тирон⁸ (сл. 17), а на северната страна веројатно бил насликан и св.

¹ Б. Тодиќ го определува крајот на живописувањето на црквата во 1317/18 год. cf. Б. Тодиќ, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 27; оправдана е забелешката на Г. Суботиќ во поглед на датирањето на живописот. Според него, живописувањето на црквата е завршено во есента 1317 год., со оглед на тоа што во најнишката зона на живописот ги имаме годините 1316/17 (на хитонот на св. Теодор Тирон) и 1317/18 (на западниот ѕид, крај влезот), cf. Г. Суботиќ - Д. Тодоровиќ, *Сликари Михаилу у манастиру Свѣтоѡ Прохора Пчињскоѡ*, Зборник радова Византолошког института XXXIV, 1995, 136.

² Б. Тодиќ, op. cit., 77-87, со наведената литература. За претставите на светите воини во византиската уметност постои огромна литература: М. Марковиќ, *О иконографији свѣтих рајника у исиочно - хришћанској уметности и о ѡпредставама ових свѣтииѣља у Дечанима*, Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 568, ф.н. 8; за формалните дистинкции во начинот на претставувањето на светите воини и останатите светители, cf. Н. Maguire, *The Icons of their Bodies. Saints and their Images in Byzantium*, Princeton 1996; за иконографијата на овие светители, cf. М. Марковиќ, op. cit., 567 - 626; М. G. Parani, *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography*, Brill - Leiden - Boston 2003, 101 - 158; P. L. Grotowski., *Military attire of warrior saints-between iconography and written sources*, in: *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, Abstracts of Communications*, vol.III, London 2006, 283 - 285. Оваа тематика во поново време доби и своја монографија: Ch. Walter, *The warrior saints in byzantine art and tradition*, Aldershot 2003.

³ Б. Тодиќ, op. cit. 77; сл. 40, 46, 47.

⁴ ibidem, 77.

⁵ ibidem, сл. 58.

⁶ ibidem, сл. 60.

⁷ ibidem.

⁸ ibidem; претставата е погрешно идентификувана како Теодор Стратилат од страна на П. Миљковиќ - Пепек, cf. П. Миљковиќ - Пепек, *Делото на зографите Михаилу и Еуѣихиј*, Скопје 1967, 22, 61.



Сл. 1. Сѣаро Нагѳричино, Св. Прокопиј, 1317

Теодор Стратилат, чија претстава денес е целосно уништена⁹. Патронот на црквата е насликан на пет места: како фреско - икона на олтарната преграда (сл. 18), на западната страна на јужниот столбец¹⁰ (сл. 19), на источниот ѕид на припратата (сл. 20), во ктиторската композиција на северниот ѕид од припратата и во лунетата над западниот влез во црквата¹¹ (сл. 21).

Покрај стандардно сликаниите светители од категоријата на светите војни (светите Теодо-

⁹ За заедничкото претставување на светите Теодори, сф. Л. Мавродинова, *Св. Теодор - развиѣише и особеносѣи на иконогѳрафскиј му ѣиѣи в средновековнаѣа живоѣис*, Известия на Института за искусствознание, XIII (1969) 41 - 43; Миодраг Марковић, ор. cit. 594 - 597, Ch. Walter, ор. cit., 59-64; освен овие светители, Михаил и Еутихиј, како добри познавачи на хагиографиите, често ги претставуваат заедно и св. Димитрија и св. Нестор: во Богородица Перивлепта - Охрид, (1295), Кралева-та црква во Студеница (1315), Старо Нагоричино (1317).

¹⁰ Б. Тодић, ор. cit. 78, сл. 73, 84, 85

¹¹ *ibidem*, 87, т. I, сл. 8, 9, 22, црт. 21

ри, св. Ѓорѓи, св. Димитрија, св. Прокопиј и св. Меркуриј), во нагоричката црква ги наоѓаме и ретките претстави на св. Александар¹² и св. Христофор¹³. Меѓутоа, вниманието го привлекува и фигурата на солунскиот заштитник св. Димитрија, насликан на јужниот ѕид, покрај влезот (сл. 4). Во литературата предизвика интерес неговиот епитет *ὁ ἁ πόκαυχος*¹⁴, затоа што св. Димитрија со овој епитет во ѕидното сликарство е насликан само уште еднаш - во црквата Св. Атанасиј во Костур (1384 г.)¹⁵. Можеби поради овој проблем, недоволно внимание е посветено на иконографијата на овој



Сл. 2. Сѣаро Нагѳричино, Св. Никиѳа, 1317

¹² Михаил и Еутихиј претходно го имаат насликано св. Александар во Перивлепта - Охрид (1295), сф. П. Миљковиќ - Пепек, ор. cit. 50; за претставите на св. Александар во византиската уметност, најдобро кај Миодраг Марковић, ор. cit. 609; Ch. Walter, ор. cit., 245; на македонска територија овој светител со воена опрема веројатно е насликан и во Богородичната црква во Матејче од 1348-1352 (не се споменува во литературата за Матејче, веројатно на него мисли М. Марковиќ, но не наведува точно на кое место во црквата е насликан, сф. Миодраг Марковић, ор. cit. 609, ф.н.322), покрај претставата на св. Артемиј на северниот ѕид (св. Артемиј е погрешно идентификуван како св. Арета, сф. Е. Димитрова, *Манасѣиур Маѣејче*, Скопје 2002, 194).

¹³ И. М. Ѓорѓевић, *Светѣи Христѣофор у срѣском ѕидном сликарсѣиву средњеѳ века*, Зограф 11 (1980), 63 - 66, Б. Тодић, ор. cit. 124, ф.н. 211.



Сл. 3. Сѣаро Нагоричино, Св. Андроник и Св. Сава Сѣраїѣлаїѣ, 1317

свет воин. Тој е потпрен на копје кое го држи со десната рака, покрај бедротото има меч, а со левата рака го придржува штитот. Облечен е во црвен хитон и жолт оклоп, со зелен плашт

¹⁴ Епитетот е доведуван во врска со великиот дукс на Солун Алексиј Апокавк, убиен 1345, cf. A. Орландос, *Та βυζαντινά μνημεία της Καστορίας*, Αρχαίον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος, Αθήνα 1938, 153, f.n. 7; со неговиот син Јован Апокавк, cf. A. Ευγγόπουλος Άγιος Δημήτριος, ο Μέγας Δούξ ω Απόκωνκος, *Ελληνικά* 15 (1957) 122-140, особено 134-140; со сликарот Алексиј Апокавк од 1421 год., cf. Ch. Walter, *St. Demetrius - The Myroblytos of Thessalonica*, in: *Studies in Byzantine Iconography*, London 1977, 167 - 169. Бранислав Тодиќ оправдано ја забележува хронолошката неправилност на овие аналогии, велејќи дека епитетот треба да се поврзе со зборот *καυκος*, кој се користи во византиската поезија или пак со некоја икона со овој епитет која порано постоела во Солун, cf. Б. Тодиќ, op. cit., 124, ф.н. 212, 125. Сепак, не треба целосно да се исклучи врска со солунското семејство Апокавк кои постоеле уште во XI век, а со тоа ниту со Алексиј Апокавк кој живеел во времето кога биле создавани нагоричките фрески. Ако го прифатиме читањето на П. Миљковиќ - Пепек за натписот на штитот на св. Димитрија од иконата од Марковиот Манастир, каде исто така пишува АП (*αποκωνκος*), cf. П. Миљковиќ - Пепек, *Непознати претзор икони*, Скопје 2002, 24, тогаш сигурно не се работи за еден иконографски тип како што претпоставува Тодиќ, затоа што светителот на иконата иконографски многу се разликува од фреските во Нагоричино и Костур.

¹⁵ S. Pelekanidis - M. Chatzidakis, *Kastoria*, 1984, 106-119

врзан со јазол на левото рамо. На главата носи венец, украсен со бисери и драги камења. Судејќи според ликовните карактеристики, како и според фактот што двата потписи на зографот Михаил Астрапа се наоѓаат токму на светите војни (на хитонот на св. Теодор Тирон и на штитот на св. Артемиј)¹⁶, со сигурност можеме да кажеме дека Св. Димитрија, а веројатно и сите останати свети војни од првата зона на сликаната декорација се насликани од раката на Михаил Астрапа. Овој податок ни е важен, затоа што ни дава можност да ги определиме и авторите на фреските од уште една црква на кралот Милутин - католикотот на манастирот Хиландар.

Живописот во Хиландар, завршен во септември или октомври 1321 год.¹⁷, сè уште е во голем дел покриен од сликарството од почетокот на XIX век. Покрај останатите сцени и поединечни претстави, исчистени се и

¹⁶ Габриел Мије и Луј Бреје први ги имаат објавено потписите во Нагоричино, cf. G. Millet, *La dernière évolution de l'art byzantin*, in: *Histoire de l'art, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, publ. A. Michel, t. III/2, Paris 1908, 952; idem, *L'école grecque dans l'architecture byzantine* Paris 1916, 12, fig. 2; (името на Евтихиј на туниката на св. Теодор Тирон); L. Brehier, *Les vieilles églises serbes. Impressions de voyage d'un congressiste*, Nova Evropa XXIV/1 (1931) 12 (името на Михаил на штитот на св. Артемиј)

¹⁷ М. Марковиќ - В. Т. Хостетер, *Прилози хронологији граѓење и осликавања хиландарског католікона*, Хиландарски зборник 10 (1998), 201 - 217 (со постарата литература)



Сл. 4. Сѣаро Нагоричино,
св. Димитрија Ајокавк, 1317



Сл. 5. Сѣаро Нагоричино, св. Несѣор, 1317

претставите на светите војни во јужната конха¹⁸. Тука, еден до друг се насликани св. Димитриј¹⁹, св. Прокопиј²⁰ и св. Евстатиј Плакида²¹ (сл. 22), како и св. Меркуриј на источниот доворот на влезот - трифората, на јужната конха на наосот²².

Ако ги споредиме претставите на св. Димитрија од Нагоричино и Хиландар (сл. 23), веднаш се забележува дека се работи за истиот

цртеж. Иако насликаната облека и употребените бои се различни, сè друго е идентично (сл. 46). Ставот на св. Димитрија е ист, положбата на неговите прсти кои ги придржуваат копјето и штитот е идентична, мечот е поставен на истото место и со милиметарска прецизност се совпаѓа и кај двете фрески. Ваква идентичност при изведбата на двата цртежа е можна само на еден начин - ако и во двете цркви бил употребен истиот сликарски картон. Имено, познато е дека старите зографи не сликале директно, без никакви претходни скици, врз свежиот малтер²³. Поради неговото брзо сушење, тие морале претходно да изготват цртеж на картон, со идентична големина како и фреската која требало да биде насли-

¹⁸ М. Марковиќ, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in. *Манастир Хиландар*, прир. Гојко Суботиќ, Београд 1998, 226; Б. Тодиќ, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 353; за распоредот на живописот во хиландарскиот католикон, cf. W. Taylor Hostetter, Jr., *In the heart of Hilandar. An interactive presentation of the frescoes in the main church of the Hilandar monastery on Mt. Athos*, Београд 1998 (CD-ROM)

¹⁹ М. Марковиќ, op.cit. 226

²⁰ ibidem

²¹ ibidem

²² ibidem

²³ За начинот на работата на старите зографи, cf. З. Блажиќ, *Техника и конзервација наших фреска*, Скопје 1958; D.C. Winfield, *Middle and later Byzantine wall painting methods (A comparative study)*, *Dumbarton Oaks Papers* XII (1968), 63 - 139



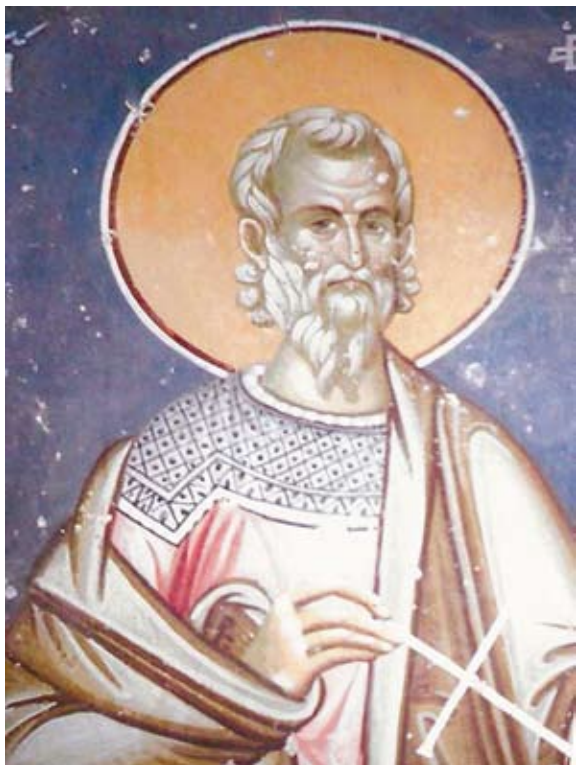
Сл. 6. Сѣјаро Нагоричино, Св. Пејџозарници, 1317

кана. Потоа, тој картон го ставале на ѕидот и со убоди ги означувале главните линии на фигурата. По отстранувањето на картонот, во малтерот останувале видливи трагите од убодите, кои зографите ги поврзувале со потегот на четката, со што фигурата го добивала својот облик. Само деталите и боите што ќе се употребат не морале да бидат означени на приготвениот картон. Зографите имале доволно време нив да ги вообличат на самата фреска, со што се ослободувале од едноличност на цртежот и давале живост на претставите. Најсигурен доказ дека во црквите Св. Ѓорѓи во Старо Нагоричино и Воведение Богородичино на Хиландар е употребен истиот зографски картон при изведбата на фигурата на св. Димитрија ни го нуди плаштот на овој воин. Развеан на ветрот, тој е изведен со неправилни линии кои формираат набори идентични и на двете фрески. И ако за ставот на св. Димитрија можеби би можеле да се посомневаме дека е пресликан тој картон го ставале на ѕидот и со убоди ги означувале главните линии на фигурата. По отстранувањето на картонот, во малтерот останувале видливи трагите од убодите, кои зографите ги поврзувале со потегот на четката, со што фигурата го добивала својот облик. Само деталите и боите што ќе се употребат не морале да бидат означени на приготвениот картон. Зографите имале доволно време нив да ги вообличат на самата фреска, со што се ослободувале од

едноличност на цртежот и давале живост на претставите. Најсигурен доказ дека во црквите Св. Ѓорѓи во Старо Нагоричино и Воведение Богородичино на Хиландар е употребен истиот зографски картон при изведбата на фигурата на св. Димитрија ни го нуди плаштот



Сл. 7. Сѣјаро Нагоричино, Св. Оресѣј, 1317



Сл 8. Сѣаро Нагоричино, Св. Арсеѣа, 1317

на овој воин²⁴. Развеан на ветрот, тој е изведен со неправилни линии кои формираат набори идентични и на двете фрески. И ако за ставот на св. Димитрија можеби би можеле да се посомневаме дека е пресликан од некоја икона, па затоа се слични двете фрески, совпаѓањата во изведбата на наборите несомнено зборуваат дека оној кој што го имал картонот од Нагоричино, го употребил и во Хиландар. Бидејќи веќе се определивме за Михаил Астрапа како автор на фреската св. Димитрија од Старо Нагоричино, останува да претпоставиме дека истиот зограф (или некој негов близок соработник од истото ателје) го имал картонот од фреската и го употребил при живописувањето на црквата Воведение Богородичино во Хиландар.

И останатите две претстави на светите војни од јужната конха во Хиландар не противречат на оваа претпоставка. Веднаш до св. Димитрија е насликан св. Прокопиј²⁵ (сл. 24). Неговиот став и оружјето што го носи (мечот и копјето) се многу слични со претставата на св. Ѓорѓи Горг од Старо Нагоричино²⁶ (сл. 20). Разликите помеѓу овие две фрески повторно се само

²⁴ Б. Тодић, *Сѣаро Нагоричино*, fig. 47; М. Марковић *op. cit.* 226; Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, т. XXXIX

²⁵ М. Марковић *op. cit.* 226

²⁶ Б. Тодић, *Сѣаро Нагоричино*, 87, Т. I; сл. 8, 9

во облеката и воената опрема, додека мали разлики се јавуваат и во поставеноста на нозете. Но, голема е можноста и тука да бил употребен еден ист картон, затоа што цртежот е скоро идентичен. Истото може да се каже и за претставата на св. Евстатиј Плакида²⁷ (сл. 25). Во Хиландар, тој е последен од низата свети војни во јужната конха, додека во Нагоричино е поставен како предводник на овие светители на северниот ѕид²⁸. Иако неговата фигура во црквата Св. Ѓорѓи е доста оштетена (сл. 16), единствената разлика помеѓу двете фрески е во поставеноста на десната рака, која во Нагоричино е незначително подигната во однос на Хиландар. Останатите детали - поставеноста на фигурата, штитот и мечот, целосно се совпаѓаат во двете цркви. И деталите при изведбата на ликот се повторуваат и на двете фрески. Овде ќе наведеме само еден - иако е доста оштетен ликот од Нагоричино, сепак се забележуваат карактеристичните прамени од косата кои паѓаат на челото, јасно изразени во Хиландар (сл. 47).

Прашањето за авторството на хиландарските фрески долго време предизвикува дискусии во науката²⁹. Петар Миљковиќ - Пепек, уште во 1966 ја остави отворена можноста за учеството



Сл. 9. Сѣаро Нагоричино, Св. Јаков Персиски, 1317

²⁷ М. Марковић *op. cit.* 226

²⁸ Б. Тодић, *op. cit.* 77

²⁹ Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 355.



Сл. 10. Сѣаро
Наџоричино, свейи
воини од северниоѣ суд,
1317 (сѣоред П. Миљко-
виќ -Пеѣек, Делото на
зоџрафиѣе Михаило и
Еуѣихиј, Скоѣје 1967,
сл. 65)

Сл. 11. Сѣаро Наџоричино, Св. Арѣемиј, 1317

на Михаил Астрапа и Еутихиј во овој манастир³⁰, со што се спротистави на категоричните тврдења на Војислав Ѓуриќ, кој авторството на хиландарските фрески го препиша на зографот Калиергис³¹. Подоцна Ѓуриќ беше многу повнимателен по ова прашање, доаѓајќи до заклучок дека за сега не може со сигурност да се тврди дека Калиергис работел во српскиот манастир на Света Гора, но беше сигурен дека еден од сликарите во солунската црква Св. Никола Орфанос насликал дел од фреските во Хиландар³². Бранислав Тодиќ го остави отворено ова прашање, доближувајќи го сликарството на Хиландар до кругот на уметници блиски до Калиергис, а особено до најдобриот сликар од Св. Никола Орфанос во Солун³³. Интересни се и неговите забелешки за претставите на Св. Пантелејмон, Св. Стефан и светите воини од Хиландар - забележувајќи ја тенденцијата на зографите за понежен израз во претставувањето на фигурите и феминизирање на нивните движења и физиономии, како и нагласувањето на физичката убавина,



³⁰ П. Миљковиќ - Пепек, *Денешниѣе можностѣи за одредување на авѣиорѣиѣе на фрескиѣе во џлавнаѣа манасѣиѣирска црква на Хиландар*, Гласник на Институтот за национална историја XI/2-3 (1966), 203-218; idem, *Делото на зоџрафиѣе Михаило и Еуѣихиј*, 230 - 233.

³¹ V.J. Djurić, *Fresques Medievales a Chilandar*, Actes du XIIe Congrès Intern. Des Etudes Byzantines, tom. III, Beograd 1964, 78.

³² idem, *La peinture de Chilandar a l' époque du roi Milutin*, Хиландарски зборник 4 (1978), 31 - 41.

³³ Б. Тодиќ, op. cit., 270.



Сл. 12. Стѵаро Нагоричино,
Св. Александар, 1317



Сл. 13. Стѵаро Нагоричино,
Св. Христѵофор, 1317



Сл. 14. Стѵаро Нагоричино,
Св. Меркуриј, 1317

раскошноста на облеката и оружјето и подмладените ликови, тој ги споредува со фреските на Михаил и Еutihиј (светите војни од Нагоричино и жените од Грачаница, како и со некои фрески од Св. Никита), но овие тенденции ги става во општ контекст на солунското сликарство, правејќи паралели и аналогии и со фреските на Калиергис во Верија и со непознатите сликари од Св. Никола Орфанос³⁴. Миодраг Марковиќ повторно ја актуелизира можноста за учество на сликарското ателје на Михаил Астрапа во Хиландар и тоа веднаш по завршувањето на работите во Грачаница, велејќи дека хронолошки е можно барем година дена (од 1320 год.), да биле приклучени на екипата која веќе го започнала сликањето на светогорската црква³⁵. Тој наведува и големи сличности помеѓу оваа црква и последното познато дело на Михаил Астрапа, црквата Св. Никита во Чучер (слободното сфаќање на композицијата, благото отстапување од класицистичките пропорции и каноните за убавото, типовите на физиономии, како и огромни сличности помеѓу ликовите во некои сцени од Христовите параболы од Хиландар и композициите од Св. Никита)³⁶. Правилна е и неговата забелешка во поглед на атрибуирањето на некои други, непотпишани фрески кои според многу карактеристики се блиски до творештвото на ова ателје. Според Марковиќ,

внимание треба да се обрне на сите фрески за кои со добри причини се смета дека настанале преку ктиторството на кралот Милутин - Св. Апостоли во Пеќ, католикот во Жича и Св. Никола Орфанос³⁷ (но не го набројува и хиландарското сликарство!).

Преку воочувањето на употребата на истиот сликарски картон во црквата Св. Ѓорѓи во Старо Нагоричино и во црквата Воведение Богородичино на Хиландар, можноста за учеството на сликарската дружина на Михајло Астрапа во светогорскиот манастир се чини многу веројатна. Секако, се појавуваат и бројни разлики, (пред сè колористички) помеѓу фреските во двете цркви. Меѓутоа, никогаш не треба да се заборава динамичниот стилски развој на ова сликарско ателје, пред сè на протомажсторот Михаил Астрапа. Следејќи ги секогаш современите тенденции на византиската уметност, нивниот стил толку се менувал што со право може да кажеме дека доколку не беа откриени нивните потписи во охридската Перивлепта, никој не би го поврзал охридското сликарство со делата настанати под ктиторство на кралот Милутин. Така, ако црвеникавите или розеви потези на четкичката врз јаболчниците на светите војни во Хиландар ни се чинат сосема различни од светлозелената боја користена во Нагоричино, доволно е да ги споредиме со фреските на апостол Пе-

³⁴ *ibidem*, 271.

³⁵ М. Марковиќ, *Првобитни живописни главни манастирски цркви*, 241.

³⁶ *ibidem*, 241.

³⁷ *idem*, *Уметничка делатност на Михаила и Евѵхија. Садашња знања, сторна истражувања и правци будућих истражувања*, Зборник Народног Музеја XVII/2 (2004), 110, 111.



Сл. 15. *Сѣаро Наѳоричино, Св. Мина Еѳийейски, 1317*



Сл. 16. *Сѣаро Наѳоричино, Св. Евсѣпѣиѣј Плакида, 1317*



Сл. 17. *Сѣаро Наѳоричино, Св. Теодор Тирон, 1317*

тар, св. Макариј и Климент Римски, Андреја Критски, Григориј Богослов, Атанасиј и Кирил Александриски од црквата Св. Никита во Чучер. Тука јасно се забележува употребата на црвените и розевите нијанси токму врз јаболчниците, околу очите или врз ушните школки, за сметка на светлозелените, маслинести сенки кои стануваат незабележливи или се губат³⁸. Тодиќ правилно забележува дека нивниот автор, главниот мајстор во ателјето - Михаил Астрапа, бил доволно смел да ги прифати овие новини³⁹, кои сега гледаме дека можеби почнал да ги употребува уште во Хиландар.

Од голема важност за идните истражувања ќе биде да се определи уделот на Михаил Астрапа и неговото ателје во сликањето на хиландарскиот католикон, односно идентификувањето на фреските кои се насликани по нивното пристигнување на Света Гора, затоа што најверојатно Михаил Астрапа се уште ја немал завршено Грачаница кога започнало живописувањето на Хиландар. Секако дека големо внимание треба да се посвети и на паралелите помеѓу Хиландар и солунската Св. Никола Орфанос. Главниот мајстор од солунската црква најверојатно работел и во Хиландар⁴⁰, па отту-

ка треба да се провери и неговата поврзаност со ателјето на Астрапа, затоа што постојат и големи сличности помеѓу Св. Никола Орфанос и Св. Никита⁴¹. Можеби треба да ја претпоставиме и можноста дека дел од зографите од ателјето на Михаил Астрапа заминале во малата солунска црква пред да започне живописувањето на Грачаница, или пак се работи за самостојна сликарска дружина која работела во Орфанос, а се приклучила кон ателјето на Астрапа по завршувањето на Хиландар, за да го најдеме нивниот заеднички ракопис во Св. Никита во Чучер. Во секој случај, ако постоеле две сликарски дружини во светогорскиот манастир (онаа од Св. Никола Орфанос и онаа на Михаил Астрапа), веројатно треба да се отфрли учеството на Георгиј Калиергис во живописувањето на Милутиновата црква. Секако дека "најдобриот сликар во цела Тесалија"⁴², не би искористил готови картони од друг сликар, а и хиландарскиот католикон се чини премал за повеќе од две големи сликарски дружини. Во прилог на ова тврдење одат и поновите детални анализи во начинот на обра-

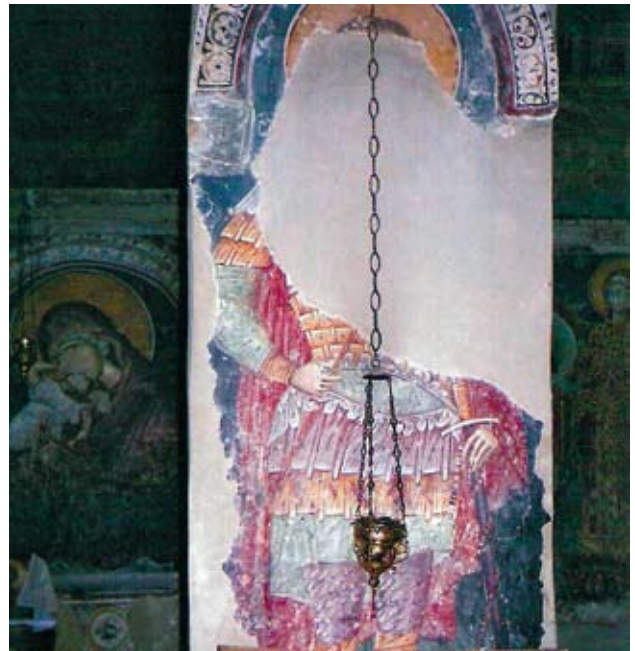
³⁸ Б. Тодиќ, *op. cit.*, 260

³⁹ *ibidem*

⁴⁰ А. Τσιτουρίδου, Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφάνου у στη Θεσσαλονίκη Ζυμβολή στη μελετή της Παλαιολογείας ζωγραφικής κατά των πρωϊμο αιώνων, Θεσσαλονίκη 1986, 111, 121, 124, 126, 263 - 266 и *passim*; V.J. Djurić, *La peinture de Chilandar a l' époque du roi Milutin*, 31 - 41, fig. 1- 10.

⁴¹ П. Миљковиќ - Пепек, *Денешниѣ можносѣи за одредување на авѣиорѣиѣ на фрескиѣиѣ во ѣлавнаѣиѣ манастирска црква на Хиландар*, 213 ф.н. 37; голема сличност се гледа и во сцените Раѓањето Христово, Качувањето и Симнувањето од крстот. Во Никола Орфанос и Св. Никита се наоѓаат и двете најстари претстави на Христос Велик Архиеереј од Причестувањето, облечен во саκος.

⁴² Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήνα 1973, 112-121



Сл. 18. Сѣаро Наџоричино,
Св. Ѓорџи од иконосѣасоѣ, 1317

Сл. 19. Сѣаро Наџоричино,
Св. Ѓорџи, 1317

ботка на фигурите и типовите на светителски ликови од Хиландар, кои откриваат големи разлики со делата на Калиергис⁴³.

Ако го прифатиме учеството на ателјето на Михаил Астрапа во живописувањето на Хиландар, тогаш посигурно можеме да го определиме и времето на настанувањето на фреските во Св. Никита⁴⁴. Фреските од оваа црква на кралот Милутин се датираат различно, но во последно време најчесто се датираат околу 1320 год⁴⁵. Марковиќ беше најсмел во своите хронолошки образложувања на творештвото на Михаил и Еутихиј, ставајќи го живописувањето на Св. Никита во 1322-1323 год., или година - две подоцна⁴⁶. Ако прифатиме дека



Сл. 20. Сѣаро Наџоричино, Св. Ѓорџи Горџ, 1317

⁴³ М. Марковиќ, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, 241

⁴⁴ За литературата за црквата Св. Никита во Чучер пишувана до 1998 год., cf. Б. Тодић, op. cit., 345, 346; М. Марковиќ, *Прилози за историју Свѣтоџ Никиѣ код Скопља. Оснивање манастира - Милутинова обнова - хиландарски мейоџ*, Хиландарски зборник 11 (2004), 63 - 128

⁴⁵ Б. Тодић, op. cit., 344

⁴⁶ М. Марковиќ, *Уметничка делатност Михаила и Евтихија. Садашња знања, сторна илустрација и правци будућих истражувања*, 105, 106; idem, *Хиландар и живопис у црквама његових мейоџа - пример Свѣтоџ Никиѣ код Скопља*, in. Ниш и Византија IV, Ниш 2006, 291 -295



Сл. 21. Сѣаро
Нагоричино, Св. Ѓорѓи
во лунейѣиѣ и кѣи-
ѣорски наѣиѣс, 1317



Сл. 22. Хиландар, Во-
ведение Богородично,
свѣиѣи воиѣи во јужнаѣиѣ
конха, 1321 (сѣоред М.
Марковиѣ, Првоби-
ѣиѣни живоѣиѣс ѣлавне
манасѣиѣрске цркве, иѣ:
Манасѣиѣир Хиландар,
Беоѓрад 1995, 226)

ателјето на Михаил Астрапа учествувало во Хиландар и таму го завршило живописот во септември или октомври 1321 год., ја добиваме пролетта 1322 како најрана можна година за започнување на работите во Св. Никита. Од друга страна, се поставува и прашањето за ктиторот на овие фрески, затоа што во годините кога црквата била живописувана, кралот Милутин веќе бил мртов⁴⁷. Оттука, се чини разумно тврдењето дека ктитор најверојатно

бил архиепископот Данило II кој во септември 1324 год. дошол на архиерејскиот престол во Пеќ токму од Хиландар⁴⁸. Тој имал доволен авторитет и теолошка ерудиција за да може да издаде програмски упатства на еден угледен сликар како Михаил Астрапа⁴⁹, но ако Астрапа работел во Хиландар, тогаш голем дел од иконографските сличности помеѓу двете цркви се должат и на раката на овој зограф. Покрај овие сознанија за ателјето на Михаил

⁴⁷ Како доказ дека кралот Милутин не бил ктитор на фреските зборува и програмата на живописот, особено малиот број насликани свети војни, иако патрон на црквата е светиот воин Никита. За разлика од оваа црква, во Св. Ѓорѓи во Старо Нагоричино, целиот јужен ѕид и голем дел од се-

верниот ѕид се украсени со претставите на светите војни.

⁴⁸ М. Марковиѣ, *Хиландар и живоѣиѣс у црквама њеѓових мѣѣоха - ѣримѣр Свеѣѣоѓ Никѣиѣе код Скоѣѣља*, 293, 294.

⁴⁹ *Ibidem*, 294.



Сл. 26. Охрид, Бо̀городица Перивлејџа, Св. Меркуриј, 1295 (фото: С. Крстиќ)



Сл. 27. Грачаница, Св. Евсевиј Плакида и Св. Меркуриј, 1320 (според Б. Тодиќ, Грачаница - сликарство, Београд - Приштина 1988, Т. 16)

та теза дека во славата на зографот Панселинос треба да се препознае личноста на Михаил Астрапа, кој важел за главен дворски сликар на еден од најмоќните владетели од тој период - кралот Милутин⁵⁴. Раководејќи се од истражните стилски и иконографски анализи на фреските изработени од Михаил и Еутихиј, тој го препозна нивниот ракопис и во карејскиот Протатон⁵⁵. Сепак, остана нејасна трансформацијата на името Михаил Астрапа во Мануел Панселинос. Оваа празнина во неговата теорија се пополни преку новите сознанија за солунското потекло на презимето Астрапа. Во текстот на С. Кисас од 1974 беа изнесени интересни забелешки за потеклото на зографот Михаил Астрапа⁵⁶. Преку претходно објавени документи⁵⁷, тој заклучи дека Астрапа

биле угледно солунско семејство, од каде потекнувал и најдобриот урафус (според Кисас: препишувач, илустратор, поретко и сликар) од Солун, Харитон Астрапа⁵⁸. Од објавениот документ се чита дека оваа личност работела со солунскиот научник Димитриј Триклиниј во неговиот "Трактат за Месечината", каде што ја нацртал полната Месечина онаква каква што ја виделе во тоа време⁵⁹. Овие податоци ги искористи и Пепек за да ги поврзе презимињата Астрапа и Панселинос - имено, тој посочи дека Панселинос (πανσελνυς) на грчки значи "Полна месечина"⁶⁰. Оттука, станува можно семејството Астрапа во подоцнежните години да било наречено и Панселинос, поради цртежот на членот на тоа семејство - Харитон Астрапа, кој сигурно предизвикал сензација и возбуда во животот на средновековните солунјани, поради можноста одблизу да ја видат површината на Месечината⁶¹.

Поврзаноста на фреските во Протатон и оние насликани од ателјето на Михаил Астрапа и Еутихиј, особено фреските во Перивлепта,

decenies du XIV siecle, Akten II/5, Jahrbuch der österischen byzantinistik 32/5, Wien 1982, 491 - 494.

⁵⁴ idem, *Пишуваниите џодајџоци за зографите Михаил Асџрапа и Еуџихиј и некои нивни соработници*, 168 - 169; П. Миљковиќ - Пепек, веројатно најдобриот познавач на делото на Михаил и Еутихиј, до крајот на својот живот беше убеден во оваа теза, с. ф., idem, *Нејознајџ истрезор икони*, 27 ф.н. 63, 62 ф.н. 262.

⁵⁵ idem, *Делото на зографите Михајло и Еуџихиј*, 203 - 212.

⁵⁶ С. Кисас, *Солунска уметничка џородица Асџрапа*, Зограф 5 (1974), 35 - 37.

⁵⁷ А. Wasserstein, *An unpublished treatise by Demetrius Triclinius on Lunar Theory*, Jahrbuch der österischen byzantinischen Gesellschaft 16, Graz - Wien, Köln 1967, 153 - 174.

⁵⁸ С. Кисас, op. cit., 36.

⁵⁹ ibidem, 35.

⁶⁰ П. Миљковиќ - Пепек, *Прилоџ кон сознанијата за солунското џопекло на сликарската фамилија Асџрапа и за можноџо џоисџовейување на зографот Михајло Асџрапа со Панселинос*, 214.

⁶¹ ibidem, 215.



Сл. 31. Охрид, Богородица Перивлепѣта, Св. Димитрија, 1295 (според П. Миљковиќ - Пепек, оџ. цџиџ., Т. XXXVI)



Сл. 32. Проџаџон, Св. Арџемиј, ок. 1300



Сл. 33. Проџаџон, Св. Теодор Сџраџџилаџиџ, ок. 1300

ја во предвид временската разлика во која што се насликани сите три претстави, разбирливи се и разликите помеѓу фреските. Особено е интересен шлемот прикажан во Нагоричино и Грачаница. Тој е насликан со перјасти додатоци во вид на крилја, а аналогии можеме да најдеме во антиката. Имено, богот Меркур освен што секогаш е претставуван со шлем, многу често како неговите атрибути му се додаваат и крилја на шлемот или на сандалите⁶⁸. Крилестите додатоци на шлемот кај овие две фрески сигурно водат потекло од оваа стара традиција, па оттука ја гледаме и ерудицијата на Михаил Астрапа и неговата постојана инспирација од антиката.

Меѓутоа, ако сакаме да најдеме вистински двојник во претставата на св. Меркуриј од Нагоричино, не треба да го бараме во Грачаница, туку во Протатон⁶⁹ (сл. 28). Навистина се зачудувачки сличностите помеѓу двете фрески (сл. 48). Поставеноста на телото споредено во двата споменика е како во негатив, односно во Нагоричино св. Меркуриј гледа на лево, додека во Протатон тој е свртен десно. Поради тоа и рамењата се подигнати кон соодветните страни, но положбата на десната рака која го држи мечот е идентична, како и самиот меч кој е со благо закривување на врвот. Идентично е и насликаното оружје кај двете претстави: тие имаат меч во десна-

та рака, а округол штит со иста големина⁷⁰ и лак за стрели кој поминува покрај левото рамо скоро на истото место од левата страна. Единствената разлика е тоа што штитот во Нагоричино е ставен зад телото, како и тоа што тука Меркуриј има и тоболоц за лакот и стрелите. Интересен е и црвениот плашт, кој повторно како во негатив е претставен врзан околу вратот на двете претстави. Ако го споредиме шлемот од Протатон и Нагоричино, веднаш се забележува нивната сличност, многу поизразена отколку со Грачаница⁷¹.

Фрапантната сличност помеѓу двете фрески е уште еден прилог кон можното поистоветување на зографот Михаил Астрапа со Панселинос. Всушност, веќе се направени стилските анализи кои сликарството во Протатон го поврзуваат со делото на Михаил и Евтихиј, и тоа најмногу со Перивлепта⁷². Од друга страна, многу е потешко да се најдат сличности помеѓу оваа охридска црква и црквите на кралот Милутин насликани од истото ателје. Во литературата постојано се истакнува различноста помеѓу драматичноста и силните контрасти во боите, линиите, движењето од Охрид, со смирениот, класицистички израз кој го гледаме во Нагоричино и Студеница⁷³. Се чини дека Про-

⁷⁰ Поради аголот на фотографирање, штитот на св. Меркуриј изгледа поголем отколку што е во реалноста. Реалениот сооднос на штитот и телото на св. Меркуриј се гледа на сл. 10

⁷¹ Б. Тодиќ, *op. cit.* Т. 16

⁷² П. Миљковиќ - Пепек, *op. cit.* 137, 203 - 212

⁷³ *ibidem*, 137; В. Ј. Ѓурић, *Визанџиџиске фреске у Ју-*

⁶⁸ V. Zamarovski, *Junaci antičkih mitova*, Beograd 2002, 208

⁶⁹ П. Миљковиќ - Пепек, *op. cit.* Т. LXXXV



Сл. 34. Прoйiaиoн, Св. Теодор
Тирoн, oк. 1300



Сл. 35. Прoйiaиoн,
Св. Евcтaијиј Плaкидa, oк. 1300



Сл. 36. Прoйiaиoн, Св. Ѓoрѓи,
oк. 1300

татон го претставува мостот помеѓу нивните рани дела и оние настанати во зрелата фаза. Многу светителски фигури, како и ликовите од композициите, третманот на драпериите и пејсажот во Протатон сè уште се врзани со стилот од Богородица Перивлепта, но светите војни од карејскиот живопис непосредно го претскажуваат она што ќе следи во другите цркви работени од Михаил Астрапа. Навистина е тешко во едно такво преодно дело (доколку Протатон е навистина тоа), да се најдат некои сликарски елементи кои зографите понатаму ги користеле во своето творештво. Аналогии сепак има.

Ќе започнеме со претставата на св. Димитрија од Протатон⁷⁴ (сл. 29). Делумно скриен од иконостасот, со неговиот видлив дел тој многу потсетува на претставата на овој светител од Нагоричино. Ова пред сè се однесува на неговиот став, но многу поважни се некои други сличности во деталите на двете претстави. Така на пример, неговата круна во Протатон (сл. 30), Нагоричино и во Перивлепта (сл. 31) е насликана со драги камења и бисери, кои се скоро идентични. Ваквата комбинација од бисери и драги камења наоѓаме и околу неговиот врат во Протатон и Нагоричино, на делот каде завршува ракавот на панцирот, како и на долниот крај на панцирот кај двете претстави. Идентична употреба на бисери и драги камења

на долниот крај на панцирот забележуваме и кај претставите на св. Артемиј (сл. 32), св. Теодор Стратилат (сл. 33), св. Теодор Тирон (сл. 34) од Протатон, додека св. Евстатииј Плакида ги носи на крајот на ракавот (сл. 35). Св. Артемиј (сл. 32) и св. Ѓорѓи (сл. 36) околу вратот носат и некој вид на ремен, кој што на исто место и со ист облик е насликан и на фигурата на св. Никита од Нагоричино (сл. 2). За издвојување е и претставата на св. Теодор Стратилат од Протатон (сл. 33), која според ставот многу потсетува на св. Димитрија од Перивлепта (сл. 37). На штитникот за гради на св. Димитрија од Протатон (сл. 30) се гледа еден декоративен елемент (круг со две криви линии кои поаѓаат од него) кој го забележуваме и на штитникот за гради на св. Меркуриј од Нагоричино (сл. 14). Кај истиот светител од Протатон има насликано и поинаква декорација врз штитникот, (се сретнува и на насликаната архитектура во црквата) која во идентична форма ја има и во сцената Причестување на апостолите од Нагоричино⁷⁵ (сл. 38.), а како украс се јавува и во насликаната архитектура од Перивлепта и Студеница. Мотивот на лавја глава насликан во сцените Третото Петрово одрекување и

Ѓoславији, Београд 1974, 19, Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 228 - 250

⁷⁴ П. Миљковиќ - Пепек, op. cit. Т. XXII

⁷⁵ Слична декорација се сретнува и на претставата на неидентификуван свет војин на јужниот ѕид во црквата Св. Спас во Жича (ок. 1310), чиј живопис се поврзува со ателјето на Михаил Астрапа од Богородица Љевишка во Призрен (ок. 1310), cf. В. Ј. Ѓурић, op.cit. 50.



Сл. 37. Охрид, Богородица Перивлепта, Св. Димитрија, 1295
(фото: С. Крстиќ)



Сл. 38. Сџаро Нагоричино, Причестување на айосџолиџе, деџал, 1317 (сџоред П. Миљковиќ - Пейек, оџ. цџџџ., Т. СХХI)



Сл. 39. Проџаџџон, Св. Меркуриј, ок. 1300

Неверството на Тома во Нагоричино (црт. 4), како и врз архитектонската позадина од сцената Раѓањето на Богородица од Студеница се забележува и на панцирот на св. Меркуриј од Протатон (сл. 39), под црвениот плашт на воиот, како и на насликаната архитектура во истата црква⁷⁶. И претставата на св. Прокопиј од Протатон заслужува да се издвои од останатиот живопис (сл. 40). Тука, овој светител е насликан со бел панцир кој му го покрива и вратот, формирајќи три набори. На потполно ист начин е насликан и панцирот на св. Нестор во Богородица Перивлепта во Охрид (сл. 41). Станува збор за редок начин на претставување на облеката на светите војни, кој тешко можеме да го објасниме како случајност. Св. Нестор од Перивлепта нуди уште еден елемент за споредба со војните од Протатон - декорацијата со растителните мотиви од внатрешната страна на неговиот штит е скоро идентична со декорацијата на истото место на штитот на св. Меркуриј во Протатон (сл. 28) и св. Димитрија од Св. Прохор Пчињски⁷⁷. Идентични елементи помеѓу живописот во Протатон и црквите насликани од Михаил и Еутихиј наоѓаме и во насликаниот фриз кој ги

дели зоните на сликање. Овие елементи, заедно со некои други орнаменти, веќе се потенцирани во литературата за творештвото на Михаил Астрапа и Еутихиј⁷⁸. Големи сличности се наоѓаат и при композирањето на некои сцени (на пр. во Симнувањето во пеколот од Протатон се наоѓаат аналогии со истата сцена од Студеница, преку претставувањето на драпериите на Исус, формата на карпите во позадина и ангелот во горниот дел од сцената, како и различните големини на главите на ликовите во сцената⁷⁹; сл. 42, 43). Многу слични физиономии и начин на сликање кој упатува на иста сликарска рака забележуваме и врз поединечните претстави на светителите. Ова особено се однесува на изведбата на образите, носот, веѓите и очите, како и сликаниот орнамент врз облеките на светителите. Овие карактеристики на насликаните ликови, на кои се забележува скоро идентичен потег на четката, веројатно најдобро зборуваат за присуството на Михаил Астрапа во Протатон (сл. 44, 45).

Во прилог на идентификување на Мануил Панселинос со Михаил Астрапа оди и веќе споменатата хиландарска легенда за мајсто-

⁷⁶ D. Mouriki, *The Mask Motif in the Wall - paintings of Mistra. Cultural Implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting*, *Δελτίον τής Χριστιανικής Ἀρχαιολογικής Ἐταιρείας* 10 (1980 - 81), 307 - 338.

⁷⁷ Г. Суботић - Д. Тодоровић, *Сликари Михаилу у манастиру Свџџџ Прохора Пчињскоџ*, црт. 1.

⁷⁸ П. Миљковиќ - Пепек, *op. cit.* сл. 76 - 81, 83, 84, 99, 100.

⁷⁹ Овие аналогии во сцената Симнување во пеколот не можеме да ги пронајдеме на другите сликани споменици од тој период, cf. A.D. Kartsonis, *Anastasis. Making on an Image*, Princeton 1986.



Сл. 40. Проїаїон, Св. Прокоїиј, ок. 1300



Сл. 41. Охрид, Боџородица Перивлеїија, Св. Несїор, 1295
(фото: С. Крсїиќ)



Сл. 44. Проїаїон, Св. Никон Меїаноиї, ок. 1300



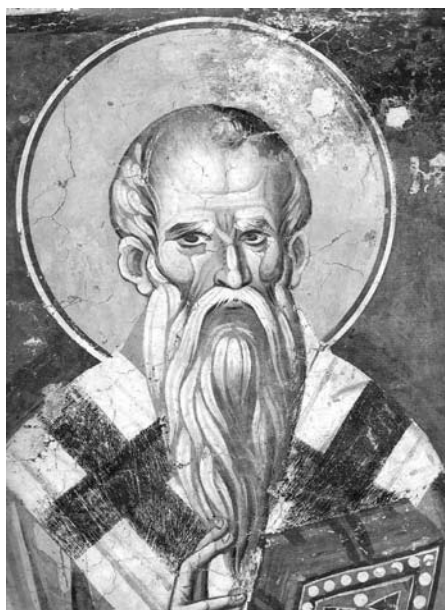
Сл. 42. Проїаїон, Слеѓување во њеколої, ок. 1300



Сл. 43. Сїуденица, Кралева црква, Слеѓување во њеколої, ок. 1315 (сїоред Б.Тодић, Срїско сликарсїиво у доба краља Милуїина, Београд 1998, сл. 64)

рот кој го живописал нивниот католикон. Ако во легендата стои дека Мануел Панселинос е зографот кој ги насликал тие фрески и ако преку употребата на истиот сликарски картон во Нагоричино и Хиландар ние укажавме на Михаил Астрапа како живописец кој работел во Хиландар, повторно се јавува тесна врска помеѓу овие две имиња. Како што објаснува Пепек⁸⁰, можно е во средниот век презимето Астрапа да било заменето со презимето Панселинос поради причините кои веќе ги наведовме. Во тој случај, хиландарците го поврзале зографот на нивните фрески (Михаил Астрапа) со зографот кој работел во Протатон, а за кого знаеле дека е истата личност од нивната црква. Презимето Астрапа се заменило со Панселинос, а името Михаил за четири века лесно можело да се замени со Мануил. И ако се обидеме да направиме анализа за авторитетот кој што го стекнал легендарниот Панселинос низ вековите, повторно ќе се вратиме на Астрапа. Астрапа работел за најмоќниот владетел на Балканот во тоа време - кралот Милутин. Како главен дворски сликар, тој сликал во поголемиот дел од неговите цркви, со што оставил траен печат во тогашните уметнички кругови. Знаејќи ја општествената положба на угледните сликари од тоа време, Георгиос Калиергис или Ми-

⁸⁰ П. Миљковиќ - Пепек, Прилоѓ кон сознанијаїа за солунскоїо њоїекло на сликарскоїа фамилија Асїраїа и за можноїо њоїсїовейїување на зоѓрафої Мило Асїраїа со Панселинос, 216 - 217



Сл. 45. Охрид, Богородица Перивлејџа,
Св. Климент Охридски, 1295



Сл. 46. Св. Димитрија, Хиландар (лево),
Св. Сава Нагоричино (десно)

хаил Проелевсис⁸¹, можеме да претпоставиме каков углед уживал главниот кралски сликар Михаил Астрапа. Неговиот углед, како и неоспорната убавина на неговите фрески биле доволна причина тој да стане легенда и урнек за секој средновековен зограф.

Поткрепа за ова теза наоѓаме и во едно друго тврдење кое се однесува на ктиторот на фреските во Протатон. Според Габриел Мије, има доволно докази преку кои можеме да претпоставиме дека кралот Милутин го обновил Протатон⁸², како и многу други манастири на Света Гора⁸³. Во тој случај, тоа би бил првиот ангажман на Михаил Астрапа за Милутин, со што се потврдуваат претпоставките на Марковиќ дека соработката помеѓу нив двајцата започнала по гостувањето на Милутин кај царот Андроник II во Солун, веројатно до ноември 1300 год⁸⁴. Веројатно дека помеѓу Прота-



Сл. 47. Св. Сава Нагоричино (лево), Св. Евсевиј
Плакида, Хиландар (десно)

⁸¹ За зографот Калиергис cf. Σ. Πελεκονίδης, Καλλι έργης όλης Θεσσαλίας άριστος ζωγράφος; за Михаил Проелевсис cf. Г. Бабић, *Михаило Проелевсис, солунски сликар раној XIV века*, Зограф 12 (1981), 59 - 60

⁸² G. Millet, *Les peintures de l' Athos*, Revue Archéologique XXVI, Paris 1927, 276; истото тврдење овој автор го соопштува и во својот говор по повод неговото назначување за доктор honoris causa на белградскиот универзитет, cf. Ц. Грозданов, *У славу Габријела Мије*, in: Ниш и Византија IV, Ниш 2006, 26.

⁸³ Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 16.

⁸⁴ М. Марковиќ, *Уметничка делатност Михаил и Евсевија. Садашња знања, спорна истражувања и правци будућих истражувања*, 102.



Сл. 48. Св. Сава Нагоричино (лево),
Св. Меркуриј, Прохор Пчињон (десно)

тон (ок. 1300) и Богородица Љевишка во Призрен (ок. 1310), ликовното ателје на Михаил Астрапа работело и во други цркви. Фреските во западниот травеј на Св. Апостоли во Пеќ за многу истражувачи претставуваат нивно прво дело на територијата на српската држава⁸⁵, за што сепак се уште нема доволно докази. Не треба да ги забораваме ни славните храмови изградени од кралот Милутин (а од кои денеска ништо не е сочувано) како можни цркви во кои тие работеле. Со вакви ангажмани, сигурно е дека Михаил Астрапа уживал голема слава и почит, доволни за неговото име да стане легендарно.

Ако преку овие истражувања посочивме доволно докази за учеството на работилницата на Михаил Астрапа во Хиландар и податоци кои отвораат место за сомнеж во постоењето на Мануил Панселинос како зограф, творечката дејност на ателјето на Михаил и Еутихиј се збогатува за најмалку еден споменик. Ако пак, можеме да веруваме на стилските анализи на сликарството во Протатон, податоците за неговата обнова од кралот Милутин и блискоста на истите фрески со ателјето на Михаил Астрапа, тогаш имаме доволно докази да го сметаме и Протатон како едно од клучните дела во развојниот пат на овие зографи⁸⁶. Со тоа можеме да ја објасниме и промената на стилот настаната помеѓу живописувањето на Перивлепта и делата настанати под ктиторство на кралот Милутин. Во тој случај, ателјето на Михаил Астрапа, почнувајќи со сликањето на Студеница (1315 год.)⁸⁷, Св. Прохор

Пчињски (1316/17 год.)⁸⁸, Старо Нагоричино (1315/16 - 1317 год), Грачаница (до 1320), Хиландар (до септември или октомври 1321 год) и Св. Никита (ок. 1324 год.), било постојано ангажирано од кралот, се до неговата смрт. Последното насликано дело од овие зографи, св. Никита во Чучер, сигурно не настанало под ктиторство на Милутин, а поради тесните врски со хиландарското сликарство логично е можниот ктитор да го бараме во највисоките редови на српскиот црковен врв.

Од друга страна, остануваат отворени и многу прашања поврзани со ателјето на Михаил и Еутихиј. Сликаството од Протатон би требало да биде под постојана проверка како споменик насликан од раката на Астрапа, додека во Перивлепта треба да се одделат фреските насликани од него и оние насликани од Еутихиј или соработниците⁸⁹. Не помалку важно е и да се потврди или отфрли тврдењето за роднинската поврзаност на Михаил и Еутихиј, како и тврдењето дека само првиот зограф работел во црквите на Милутин⁹⁰. Околу евентуалната атрибуција на нови дела на ова ателје, важно е да се проверат и веќе атрибуираните охридски икони, кои го детерминираат присуството на Михаил Астрапа во архиепископскиот град и тоа во сите фази од неговото творештво⁹¹. Интересно ќе биде да се разјаснат и врските помеѓу сликарството во Св. Никола Орфанос, католиконот во Хиландар и Св. Никита во Чучер, кои очигледно постојат, како и уделот на учениците на Михаил и Еутихиј во уметноста создадена по 1324 год⁹².

⁸⁵ За најстарите фрески во западниот травеј на Св. Апостоли во Пеќ е пишувано многу, в. В. Ј. Ђурић - С. Ѓирковић - В. Кораћ, *Пеќка ѓајријаршија*, Београд 1990, 121 - 130; Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 215 - 222, 302, 303 (со останатата литература).

⁸⁶ Во тој случај треба да ја претпоставиме и нивната ангажираност во католиконот на манастирот Лавра, во годините кога го живописале Протатон, затоа што е сигурно дека зографот од Протатон работел и во овој манастир, cf. А. Хунгорoulos, *Nouveaux témoignages de l'activité des peintres macédoniens du Mont - Athos*, *Byzantinische Zeitschrift* 52, München 1959, 61 - 67

⁸⁷ Постои и оправдано сомневање за ваквото датирање на фреските во Студеница, cf. Б. Тодић, op. cit., 245 ф. н. 38, 326 - 327 (живописувањето го става по Нагоричино, т. е. 1318).

⁸⁸ Г. Суботић - Д. Тодоровић, op. cit. 137.

⁸⁹ Основна студија по ова прашање и понатаму останува П. Миљковиќ Пепек., *Делото на зографите Михаил и Еутихиј*, 182 - 200

⁹⁰ М. Марковић, op. cit. 100, 101, 110.

⁹¹ П. Миљковиќ Пепек., op. cit., 217 - 222; idem, *L'évolution des maîtres Michael Astrapas et Eutichios comme peintres d'icônes*, *Jahrbuch der österischen byzantinischen Gesellschaft* 16, Graz - Wien, Köln 1967, 297 - 303; idem, *Антологија на македонската колекција на икони*, in: *Уметничко богајство на Македонија*, Скопје 1984, 185.

⁹² Idem, *Проучувањето на неколку новооткриени икони кои значително ја збогатуваат македонската колекција*, *Културно наследство* 4 (1972) 8 - 9; idem, *Пишуванието податоци за зографите Михаил Астрапа и Еутихиј и некои нивни соработници*, 163 - 169; И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице у доба Немањића*, Београд 1994, 50 - 51.

Dejan GORGIEVSKI

**ON THE REPRESENTATIONS OF THE WARRIOR SAINTS IN
THE CHURCH OF SAINT GEORGE IN STARO NAGORIČINO**

Summary

Most of the saints painted in the lowest zone in the church of St. George in Staro Nagoričino (1317) belong to the category of the holy warriors. Beside the commonly painted warrior saints (St. Theodore Tiro and St. Theodore Stratelates, St. George, St. Demetrius, St. Procopius and St. Mercurius), we also find the rare representations of St. Alexander and St. Christopher. However, the attention is also attracted by the figure of the protector of Thessalonica - St. Demetrius, painted on the southern wall next to the entrance. Judging from the painterly features, as well as from the fact that the two signatures of the well known painter Michael Astrapas are found on the representations of the holy warriors, we dare say that St. Demetrius, and probably all of the warrior saints of the lowest zone are painted by the hand of Michael Astrapas. This data is important to us, because it also gives us possibility to determine the authors of the frescoes in another church commissioned by King Milutin - the catholicon of the Chilandar monastery, dedicated to the Presentation of Virgin Mary in the temple.

If we compare the figures of St. Demetrius from Nagoričino and Chilandar, one can immediately notice that the same drawing features are in question. Although the painted military uniform and the colours are different, everything else is identical. This kind of similarity in the creation of both drawings in question is possible only in one way - if the same painting cardboard has been used in both churches. Namely, it is known that the fresco painters did not paint directly, without any previous sketches on the fresh mortar. Because of its quick drying, they had to prepare a drawing on a cardboard previously, with identical size as the fresco they intended to paint. The most certain proof that in the churches of St. George and Chilandar, the same fresco painting cardboard

has been used in the creation of the figure of St. Demetrius is given to us by the mantle of this warrior. Waved in the wind, it is depicted with irregular lines that form folds, identical in both frescoes. Since we have already specified Michael Astrapas as the author of the fresco of St. Demetrius in Staro Nagoričino, it is left to us to presuppose that the same artist (or someone from his atelier) was in possession of the cardboard of the fresco and used it in the catholicon of Chilandar.

The two remaining representations of the warrior saints painted in the southern choir in Chilandar do not contradict to this presupposition. Next to St. Demetrius is the figure of St. Procopius. His posture and the weapon that he carries (the sword and the spear) are very similar to those of the figure of St. George Gorgos from Staro Nagoričino. Thus, there is a great possibility that another identical cardboard has been used. The same refers to St. Eustathius from Chilandar and his depiction in Nagoričino. The usage of the same painting cardboard in the churches of Nagoričino and Chilandar, speaks in favour of the possibility for participation of the atelier of Michael Astrapas in the Serbian monastery on the Mount Athos seems very probable.

If we accept the idea of participation of the atelier of Michael Astrapas in the creation of the wall paintings in Chilandar, we can determine the time of the creation of the frescoes in Saint Nicetas more precisely. If the atelier of Michael Astrapas participated in creation of the painted decoration of Chilandar and completed the fresco paintings in September or October 1321, than we can point out the spring of 1322 as the earliest possible year for the beginning of the works in St. Nicetas. On the other hand, one can raise the question of the khetor of these frescoes, since in the

time when the church was decorated, King Milutin has already been deceased. Therefore, it seems reasonable to assume that the khetor could have been Archbishop Danilo II who in September 1324 was appointed to the Archbishop's throne in Peć coming right from Chilandar.

There is a very interesting legend originating from Chilandar about the wall paintings of the church. According to the tradition which dates from the first half of the XVIII century, the author of these frescoes is the legendary painter named Manuel Panselinos, first mentioned in XVII - XVIII century. In the literature of recent date, this legend is not taken as credible because of the existence of another monument related to the tradition of Panselinos' work - the Protaton church in Karyes on Mount Athos (c. 1300), the frescoes of which can hardly be linked to Chilandar.

It seems that the warrior saints from Nagoričino can give us some knowledge about this question. If we want to find a real "twin" in the figure of St. Mercurius from Nagoričino, we should not look for it in the churches which are painted by the atelier of Michael Astrapas, but in Protaton. The placement of the figure of St. Mercurius compared in the two monuments is negative-like, which means he is painted almost identically, except in Nagoričino the warrior faces left, while in Protaton he faces right.

The astounding similarity between the two frescoes is another contribution to the possible identification of the painter Michael Astrapas with Panselinos. Such similarities are also noticed in many other representations, particularly in representations of the decorative motifs of the clothes of the saints and some rare iconographic details (for example, the body - armor with protection for the neck that wears St. Nestor in the church of Virgin Peribleptos in Ohrid and St. Procopius in Protaton). Identical elements which are due to the analyses of the frescoes of Protaton and

the churches painted by Michael and Eutychios, can also be found in the painted frizz which separates the painting zones. We can also notice similarities in the depiction of the faces and the individual figures of the saints, whereby almost identical stroke of the brush is detected. These elements speak in favour of the presence of Michael Astrapas in Protaton. As a contribution to the identification of Michael Astrapas with Manuel Panselinos we can also refer to the already mentioned legend from Chilandar about the master who made these frescoes. Since the legend mentions Manuel Panselinos as the author of the decoration and since the usage of the same painting cardboard was detected in Nagoričino and Chilandar as an indication of Michael Astrapas working in Chilandar, we have to assume that tight connection appears between these two names. As P. Miljković - Pepek explains, it is possible that in the middle Ages the last name Astrapas was replaced with the last name Panselinos. In that case, Chilandarians related the author of the frescoes (Michael Astrapas) with the painter who worked in Protaton, and for whom they knew that he was the same person from their church. The last name Astrapas was replaced with Panselinos, and the first name Michael could easily be replaced with Manuil in four centuries time. If we try to analyse the authorship which was gained by the legendary Panselinos through the centuries, we shall return once more to Astrapas. Michael Astrapas worked for the most powerful ruler on the Balkan at that time - King Milutin. As a main painter of the Royalty, he painted most of the Milutin churches, living a permanent seal in the artistic circles of that time. Being familiar with the social status of the reputable painters of the time, we can presuppose what kind of reputation enjoyed the greatest court painter Michael Astrapas. His reputation, as well as the undisputed beauty of his frescoes were reasons good enough for him to become a legend and a role-model for each and everyone of the medieval fresco painters.