



Јехона СПАХИУ

ПРАЗНИЧНИТЕ СЦЕНИ ВО ТОПЛИЧКИОТ МАНАСТИР

Во овој текст се обработени сцените од празничниот циклус во црквата Св. Никола Топлички, насликани во 1536/37 година. Како особеност ги издвојуваме допојасните пророчки претстави со отворени свитоци испишани со текстови во рамките на композициите, коишто соодветствуваат на прикажаните настани. Според нивната бројност, празничниот циклус претставува редок пример во поствизантиската уметност на територијата на Македонија. Со помош на компаративните проследи, пак, доаѓаме до поширни сознанија врзани за едукативниот центар на топличкиот зограф.

Црквата посветена на архијерејот и чудотворец св. Никола на Топличкиот манастир во демирхисарскиот регион повеќепати била предмет на научен интерес, меѓутоа, целокупната сликарска програма досега нема комплетен монографски приказ. Во стручната литература најголемо внимание е посветено на градителските фази, ктиторските натписи и ктиторската композиција, како и на потписот на зографот Јован од припратата.¹ Воед-

но, направен е голем придонес во расветлувањето на потеклото и творештвото на зографот Јован Теодоров од Грамоста, особено со откривањето на неговиот потпис на иконата Исус Христос Сотир од Слеченскиот манастир.² Со поновите истражувања е искажана претпоставката за поврзаноста на овој зограф со неколку анонимни сликари од средината на XVI век, кои работеле на потегот Охрид - Скопје - Прилеп - Верија, а се смета дека зографот Јован имал нарачки за средиштето на архиепископијата и по 1542/43 година.³ Во сенка на наведените истражувања останало сликарството на топличката црква, иако поединечни претстави на светители и одделни тематски целини го добиле вниманието од проучувачите и заслуженото место во литературата.⁴ Оттука, во прилог на збо-

¹ Во оваа пригода ќе споменеме неколку позначајни трудови: К. Балабанов, *Нови податоци за манастирот и манастирската црква Свети Никола Топлички*, Културно-историско наследство на НР Македонија II, Скопје 1956, 11-12 (со постара литература); Д. Коцо, *Кој е ктиторот Дмитр од Топличкиот манастир*, Гласник на ИНИ, Година I, бр. 1, Скопје 1957, 61-68; З. Расолкоска-Николовска, *Топличкиот манастир во светлината на новите истражувања*, Климент Охридски и улогата на книжевната школа во развитокот на словенската просвета, Скопје 1989, 323-333 (со постара литература); Истата, *Ктиторскиот портрет во сидното сликарство во Македонија*, Цивилизација на почвата на Македонија, кн. 2, Скопје 1995, 218-219.

² М.М. Машниќ, *Јован Зограф и неговата уметничка активност*, КН 22-23/1995-1996, Скопје 1997, 68-87. Следејќи го неговиот творечки пат, авторката М.М. Машниќ значително ќе го проширува опусот на овој значаен зограф од првата половина на XVI век, в. Истата, *Две новоатрибуирани дела на големите сликари од XVI век, Онуфриј од Аргос и Јован од Грамоста*, ЗСУММ 3, Скопје 2001, 143-152; Истата, *Три прилози за проучување на иконописни дела од поствизантискиот период*, ЗСУММ 5, Скопје 2006, 131-132.

³ Сп. В. Поповска-Коробар, *Зографи од кругот на Јован Теодоров од Грамоста околу средината на XVI век*, Зборник на трудови од научниот собир „По трагите на академик Војислав Ј. Ѓуриќ“, октомври 2006, САНУ-МАНУ, Белград-Скопје (во печат); Истата, *Атрибуција фресака на јужној фасади Ваведења (Св. Спас) у Кучевишту*, Саопштења XLI, Београд 2009, 137-154.

⁴ Г. Суботић, *Најстарије претставе светог Георгија Кратовца*, ЗРВИ 32, Београд 1993, 177-180; Ц. Грозданов, *Портретите на светителите во Македонија од IX - XVIII век*, Скопје 1983, 99-101 (за двете претстави на св. Климент Охридски); Р. Топузова-Каревска - Н.



Сл. 1 Архангел Гаврил



Сл. 2 Богородица, источен сид, олтар

гатување на податоците за сликарската програма, го издвојуваме циклусот Велики празници насликан во горните зони на наосот и олтарот.

Празничниот циклус, кој е дел од наосното сликарство настанато во 1536/37 година, содржи 12 сцени вклучувајќи ги Мирносоциите на Хрстовиот гроб и Слегувањето во пеколот, меѓутоа, изоставена е сцената Симнување на св. Дух.⁵ Раѓањето и Крштевањето Хрстово во голем дел

Митревски, *Претстави од детството и од младоста на Богородица во фрескоживописот на припратата на Топличкиот манастир*, Пелагонитиса, Година I, бр. 2, Битола 1996, 69-74; Н. Митревски, *За свети Никола и циклусот во припратата на Топличкиот манастир*, *Balkanoslavica* 30-31, Прилеп 2002, 111-135; Истиот, *Споменици на фрескоживописот од XVI и XVII век во Демирхисарско*, Прилеп 2003, 15-26; Истиот, *Јован Зограф и фреските во припратата на Топличкиот манастир од 1534/35*, *Студии за живописот од Западна Македонија XV-XVIII век*, Скопје 2009, 89-133; С. Цветковски, *Визија пророка Језекиља (Топлички манастир)*, *ЗМСЛУ* 34-35, Нови Сад 2003, 261-266.

⁵ Во овој период, иако ретко, се случува изоставување на сцената Симнување на св. Дух, а како главна причина за тоа се наведува недостигот од доволен простор, сп. С. Петковиќ, *Зидно сликарство на подручју Пеѓке патријаршије (1557-1614)*, Нови Сад 1965, 69. Меѓутоа, во Топличкиот манастир не станува збор за целосно испуштање на сцената, бидејќи таа е насликана на

се оштетени, а од Сретението е останата само горната половина. Во празничните сцени, освен во Преображението, Вознесението Хрстово и Успението Богородичино, се вклучени и допојасните пророчки претстави со отворени свитоци испишани со текстови, коишто тематски се поврзани со композициите.⁶

Благовештението (О ЕВАГГЕЛЇСМОС) е прикажано од двете страни на апсидалната конха на источниот сид. Архангелот Гаврил (Г) е на северната страна, а избледената фигура на Богородица (МР ΘΥ) е на јужната страна од конхата. Архангелот е облечен во црвена свечена далматика со вкрстен лорос, поробен со бисери и украсен со драгоцени камења. Прикажан во расчекор, гласникот ѝ ја соопштува веста на Марија благослову-

источниот сид на припратата во рамките на друг идејно-тематски склоп, но оваа сликарска целина засега не е предмет на нашето истражување.

⁶ С. Петковиќ укажува на зачестеното сликање на пророчките допојасја во рамките на композициите во живописот од XV до XVII век, особено нагласувајќи го примерот со манастирот Црна Река, в. С. Петковиќ, *Зидно сликарство (1557-1614)*, 108, заб. 213. За други примери во кои пророците стануваат дел од литургиските празници, вклучувајќи ги и овие од топличкиот наос, в. М.М. Машниќ, *Манастирот Ореоец*, Скопје 2007, 37, заб. 112-113.



Сл. 3 Раѓање Христово, јужен ѕид, олтар

вајќи ја со десната рака, а во левата држи скиптар. Заднината ја исполнува двосливна градба и еден столб, преку коишто е префрлен цинобер велум декориран со бисери (сл. 1). На спротивната страна е Богородица облечена во темноцрвен мафорион под кој има темносин фустан. Таа е насликана како стои пред престол без наслон, украсен со токарени столпчиња,⁷ врз кој се положени две перничкиња со темносина и црвена боја. Над нејзината благо наклонета глава се спушта светлосен зрак каде што е илустриран св. Дух во облик на гулаб, а Богородичиниот лик е во целост избледен. Во левата рака држи вретено, додека гестот на нејзината десна, подигната и отворена дланка упатува на мигот на зачуденост од добиената вест. Во заднина е прикажан преграден ѕид зад кој се издига двосливна градба, претставувајќи дел од архитектурата на градот Назарет (сл. 2).

⁷ Насликаните токарени столпчиња се идентични со тие од игуменскиот стол што му припаѓа на Топличкиот манастир, в. К. Балабанов, *Нови податоци за манастирот*, Културно-историско наследство на НР Македонија II, Скопје 1956, 15, сл. 18. За сликањето на токарените столпчиња и во рамките на други претстави/композиции, в. кај: А. Серафимова, *Кучевишкиот манастир Свети Архангели*, Скопје 2005, 49.

На северната страна, под претставата на архангелот Гаврил се наоѓа стоечката фигура на младиот, голобрад пророк Соломон (О ПРОФНТНС СОЛОМОН) во царска одежда, кој на главата носи отворена круна украсена со бисери. Под Богородичината претстава е избледената фигура на пророкот Давид (О ПРОФНТНС ДА[ВІД]).⁸ Покрај претставата на царот Соломон има свиток на којшто пишува: ЕГО ДЕ ΚΛΗΝΗΝ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕ[ΟС] Κ(ΟΡΗ)Κ<Ε>ΚΛΗΝΚΑ СЕ П<Р>ΙΝ Ο ΒΛΕΠΙΟΝ СΥ ΤΙΝ ΧΑΡΙΝ.⁹ Текстот покрај царот Давид е сосема избледен и нечитлив.

⁸ Во транскрипцијата на натписите и текстовите се употребени ознаките: < > за испуштени букви и грешки, () за скратувања и [] за изгубени/оштетени букви.

⁹ Текстот му припаѓа на Соломоновото видение/проштво, меѓутоа, последниот збор χαριν (=благодат), всушност е дел од текстот/видението на царот Давид, в. А. Παπαδοπούλου-Κεραμοεζ, *Διονησίου του εκ Φούρνα, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Πετρούπολις 1909, 146 (понатаму: Denys de Fourna). Почетните зборови од истиот текст се испишани на свитокот на царот Соломон и во вестибилот на топличкиот северен параклис како дел од композицијата Пророците Те навестија (лични белешки). Текстот е испишан и на Соломоновиот свиток на Царските двери од црквата Св. Богородица Болничка (средината на XVI век), в. С. Цветковски, *Царски двери од XVI век во црквите од Струга и струшко*,



Сл. 4 Крштевање Христово, јужен ѕид, наос

Благовештението е илустрирано според раскажувањето на Лука (I, 26-38) и Протоевангелието на Јаков.¹⁰ Од иконографските елементи ја издвојуваме царската облека на архангелот и скиптарот во неговата рака, што не се споменати во евангелието. Во науката постои мислењето дека, почнувајќи од XIV век, особено од втората половина на истиот век, врз решението на архангелот облечен во дивитисион, можно влијание извршиле благовештенските сцени од Акатистот.¹¹ Вак-

виот иконографски елемент се следи и во делата на охридските сликари, кои работат во текот на XV век.¹² Во рамките на композицијата варирачка компонента е и положбата на Богородица,¹³ која во нашиот пример е насликана во стоечки став,¹⁴ а поради избледувањата не е сосема јасно што држи во десната рака. Со помош на компаратив-

сликарство од втората половина на XIV век, ЗСУММ 6, Скопје 2007, 69.

¹² Сп. Г. Суботиќ, *Охридската сликарска школа од XV век*, Охрид 1980, ск. 41 (Велестово), ск. 48 (Лешани), ск. 68 (Баница), ск. 109 (Матка).

¹³ G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècle d'après les monuments de Mistra de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1960², 67-92; Н. В. Покровскиј, *Евангелие во памятникахъ иконографіи*, С. Петербургъ 1892, 3-40.

¹⁴ Сликариот прирачник препорачува сликање на Богородица во стоечки став (М. Медић, *Стари сликарски приручници III, Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне*, Београд 2005, 257), меѓутоа во XVI век се следи рамноправно претставување на седнатата и седечката фигура на Богородица, поопширно в. кај: А. Серафимова, *Кучевишкиот манастир*, 63, 258 (со исцрпно наведени примери и литература).

Јубилеен зборник – 25 години митрополит Тимотеј, Охрид 2006, сл. 9.

¹⁰ С. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha, adhibitis plurimis Codicibus graecis et latinis maximan partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibuis*, Lipsiae 1853, 21-22 (понатаму: *Apocrypha*); в. уште англиски преводи на апокрифните евангелија: M.R. James, *The Apocryphal New Testament*, Oxford 1960, 43; J.K. Elliott - Rh. J. Montague, *The Apocryphal New Testament. A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation Based on M.R. James*, Oxford 1993 (reprint 2005), 48-68.

¹¹ Сп. А. Серафимова, *Фрескоживописот во црквата Св. Димитрија во Охрид во контекст на градското*



Сл. 5 Пребражение, свод

ните проследи на делата со иста тематика, што му се атрибуираат на истиот/топличкиот мајстор, може да се претпостави дека таа држела нишка од преѓа.¹⁵ Во однос на пророчките претстави, познато е дека старозаветните цареви Давид и Соломон најчесто се сликани во близина на Благовештението, бидејќи нивните пророштва се протолкувани како предзнак на овоплотувањето.¹⁶ Сликариот

¹⁵ Овој детаљ го забележуваме на иконата Благовештението од Слепенскиот манастир (в. В. Поповска-Коробар, *Иконите од Музејот на Македонија*, Скопје 2004, 227, сл. 23), Царските двери од Археолошкиот музеј во Лерин (в. М.М. Машниќ, *Две новоатрибуирани дела на големите сликари од XVI век*, 151, сл. 5) и на Богородичината претстава од Благовештението во северниот параклис на Топличкиот манастир (лични белешки).

¹⁶ Сп. Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 99. За заедничкото претставување на царевите

прирачник препорачува испишување на текстот од Псалм (44, 10) на Давидовиот свиток и цитат од Мудрите изреки (XXXI, 29) на свитокот на цар Соломон.¹⁷

Раѓањето Христово (Н ГЕ-Н<N>НСIC) се наоѓа во јужната половина на сводот во олтарскиот простор (сл. 3). Централно е прикажана Богородица (MP ΘΥ) која лежи на црвена постела, а со главата е свртена кон повиедниот Младенец во колепката, а во внатрешноста на пештерата се насликани волот и ослето. Од небото се спушта трикрак зрак што паѓа врз фигурата на Богородица. Зад карпестиот пејзаж, во левиот горен дел, ангелски хор го воспева радосното случување. Предводникот на десната ангелска група, пак, му ја пренесува веста за раѓањето Христово на еден пастир (Лука II, 9-12), чија фигура е делумно оштетена. Оштетувањата продолжуваат и во долниот дел на сцената, каде што се гледаат само фрагменти од (две) бели капи. Во средиштето на долниот дел на сцената е претставен замислениот Јосиф, потпрен на својата лева рака. Епизодата со капењето на Младенецот е сместена во левиот долен агол. Зачувана е само една жена облечена во црвен фустан и зелена наметка, со бела капа на главата,

која со левата рака го држи малиот Христос, кој исправено стои во водата. Сцената е заокружена со тројцата мудреци, кои следејќи ја ѕвездата пеш стигнуваат до пештерата,¹⁸ а во рацете држат злато, ливан/темјан и елеј со што го даруваат Христа (Псалм 71, 11; Матеј II, 11).

Давид и Соломон, како некој вид топос со кој се укажувало на историчноста на Христовото овоплотување и длабоката врска со Благовештението низ текстовите на нивните свитоци, в. Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 48-49.

¹⁷ Denys de Fourn, *nav. delo*, 82.

¹⁸ Евангелистот Матеј (II, 11) ги наведува тројцата мудреци и нивните дарови, но не го соопштува начинот на патувањето, додека според упатството во сликарскиот прирачник на Дионисиј од Фурна, тие треба да бидат претставени на коњи, в. М. Медић, *Стари сликарски приручници III*, 259.



Сл. 6 Лазарево воскресение, јужен сид, наос

Во левиот горен агол, над претставата на тројцата мудреци е прикажано допојасјето на пророкот Исаиј (О ПРОФНТНС НСАΙ(АС)). Старецот со седа долга коса и долга брада е облечен во црвен хитон и зеленикав химатион.¹⁹ Десната дланка му е токму над фигурите на мудреците, а во левата рака држи свиток на кој е испишано ΑΝΑΤΕΛΕΙ ΑΣΤΡΟ<N> ΕΞ ΙΑΚΩΒ Κ(ΑΙ) ΑΝΑΣΤΗΣΕΤ<ΑΙ> ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΟΣ ΕΞ Ι(ΣΡΑ) ΗΛ²⁰ што претставува цитат од Четвртата книга Мојсеева (Броеви) XXIV, 17.²¹ Пророчкиот текст гласи: „Изгрева ѕвезда од Јакова, и се издига до-век од Израилот.“²²

¹⁹ Пророкот Исаиј е насликан според описот во сликарските прирачници: Исто, 243.

²⁰ Во црквата Св. Атанасиј Музаки во Костур (1385) овој текст е испишан на свитокот на пророкот Авакум, насликан на источниот сид, кој со раката покажува кон сцената Раѓање Христово, в. S. Pelekanidis – M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1986, 110, fig. 3.

²¹ A.M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches, A Catalogue*, København 1974, 22. Во Ерминијата на Дионисиј од Фурна во врска со Раѓањето Христово се препорачува текстот на Исаиј IX, 6, в. Depus de Fourn, nav. delo, 77.

²² Библиските текстови на македонски јазик се цити-

Младиот голобрад пророк Захариј (Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΖΑΧΑΡΙ(Α)C) се наоѓа на спротивниот, десен горен агол. Со десната рака покажува кон Младенецот во јаслите/животните, а во левата рака го држи отворениот свиток на кој е испишано: ΕΓΝΩ ΒΟΥC ΤΟΝ ΠΟΙΝΤΗΝ Κ(ΑΙ) ΟΝ<Ο>C ΤΗΝ ΦΑΤΗΝ ΤΟΥ Κ(ΥΡΙ)ΟΥ ΑΥΤΟΥ²³ (Исаиј I, 3). Текстот се однесува на претставите на животните, илустрирани според пророчките зборови на Исаиј: „Волот го познава стопанот свој, и ослето - јаслите на господарот.“

Јадрото на ова случување произлегува од евангелските кажувања (Матеј II, 1-10; Лука II, 6-17), додека епизодите што ја надополнуваат сцената се инспирирани од многубројните поетски, хоми-

рани според: *Свето Писмо на Стариот и на Новиот Завет*, Скопје 2002.

²³ За исчитувањето, правилното испишување и идентификувањето на текстовите на пророкот Захариј, пророкот Варух од Крштевањето, Јаков од Лазарево воскресување, Агеј од Распетието и пророкот Јоил од Мирносиците на гробот ми помогнаа проф. д-р Валериј Софрониевски и демонстраторот Андреј Сених, на кои во оваа пригода им ја изразувам мојата голема благодарност.



Сл. 7 Влегување во Ерусалим, јужен ѕид, наос

лиски и апокрифни дела.²⁴ Токму преку овие епизоди се пополнуваат празнините што се испуштени во канонските евангелија. За Јосиф, кој е издвоен од главното случување и е свртен со грб кон Богородица и Младенецот, е искажано мислењето дека со ваквата местоположба на дискретен начин се укажува на неговиот сомнеж во татковството.²⁵ Поради оштетувањата не е јасно дали во нашиот пример е илустриран моментот на сомнежот на Јосиф или, пак, тој разговара со некој од пастирите, како што е прикажано на иконата Раѓање Христово од Слепенскиот манастир, што му се атрибуира на истиот сликар.²⁶ Фрагментите од двете капи не наведуваат на претпоставката дека на

тоа место бил прикажан меѓусебниот разговор на пастирите,²⁷ карактеристичен за сцените насликани од т.н. костурска работилница од крајот на XV век.²⁸ Што се однесува до оштетената фигура на десната страна на сцената и во директна аналогија со слепенската икона,²⁹ сметаме дека на ова место бил претставен млад пастир кој свири на кавал.³⁰ Слична поставеност на пастирот се среќава во репертоарот на двете водечки сликарски работилници од XV век, охридската³¹

²⁴ G. Millet, nav. delo, 93-164; M. Марковиќ, *Циклус Великих празника*, Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 108 (со литература).

²⁵ Сп. А. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1968, 180. За местоположбата на Јосиф, в. уште: J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, The Kariye Djami, Vol. 4, Princeton 1975, 209-210.

²⁶ На слепенската икона е прикажан само еден пастир, в. В. Поповска-Коробар, *Иконите од Музејот на Македонија*, 228, сл. 24.

²⁷ За мотивот произлезен од кажувањето на Лука (II, 15-17), в. кај: G. Millet, nav. delo, 124-132.

²⁸ Сп. Ц. Вљева, *Сцената Рождество Христово в Кремиковския и Погановския манастир в контекста на Костурската художествена продукција*, Ниш и Византија IV, Ниш 2006, сл. 1 (Кремиковци), сл. 2 (Поганово), сл. 3 (Св. Никола на монахињата Евпраксија во Костур), ск. 5 (Преображение - Метеори).

²⁹ Сп. В. Поповска-Коробар, *Иконите од Музејот на Македонија*, 228, сл. 24.

³⁰ За музичките инструменти во рацете на пастирите, в. Г. Бабиќ, *Циклус Христовог детињства у пределу с хумкана на фресци у Грацу*, Рашка баштина 1, Краљево 1975, 51 (со литература).

³¹ Сп. Г. Суботиќ, *Охридската сликарска школа*, ск. 16 (Голема Преспа), ск. 33 (Долгаец), ск. 42 (Велестово), 49 (Лешани), ск. 78 (Лескоец), ск. 111 (Матка).



Сл. 8 Распятие, северен ѕид, наос

и костурската.³² Капењето, пак, кое не се заснова ниту на евангелските, ниту на апокрифните стории³³, е традиционална случка преземена од секојдневниот живот, што следува по раѓањето.³⁴ Во топличкиот пример, Младенецот е насликан во вода, како што најчесто се прикажувал уште од постиконоборечкиот период.³⁵ На овој начин малечкиот Христос е честопати прикажуван и на ѕидните слики во изведба на охридската сликарска школа³⁶ и на костурската сликарска работил-

ница од XV век.³⁷ Зраците на витлеемската ѕвезда во речиси сите познати средновековни и доцно-средновековни примери паѓаат врз претставата на новороденчето.³⁸ Зракот врз фигурата на Богородица го наоѓаме во неколку споменици од XV век во т.н. охридска сликарска школа.³⁹ Според искажаното, топличката сцена е најблиска на образецот што бил применуван од охридската сликарска школа и костурска работилница од последните децении на XV и почетокот на XVI век.

Следната сцена на јужниот дел од ѕводот во наосот е *Сретението* (Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ) (Лука II, 22-

³² Сп. Ц. Вљева, нав. дело, сл. 1 (Кремиковци), сл. 2 (Поганово), сл. 3 (Св. Никола на монахињата Евпраксија во Костур), ск. 5 (Преображение - Метеори).

³³ Н. В. Покровскиј, нав. дело, 77-81; J. Lafontaine-Dosogne, nav. delo, 211-213.

³⁴ Сп. L. Ouspensky - V. Lossky, *The Meaning of Icons*, New York 1982, 160.

³⁵ Меѓу најраните познати примери, епизодата е илустрирана во Хлудовскиот псалтир од IX век, в. М.В. Щепкина, *Миниатюры Хлудовской псалтыри*, Москва 1977, (fol. 2 v). За други примери в. уште: Г. Бабић, *Краљева црква*, 143, заб. 289-292.

³⁶ Сп. Г. Суботиќ, *Охридската сликарска школа*, ск. 16 (Голема Преспа), ск. 42 (Велестово), ск. 78 (Лескоец), ск. 111 (Матка).

³⁷ Б. Живковић, *Поганово. Цртежи фресака* (предговор: Г. Суботић), Споменици српског сликарства средњег века 5, Београд 1986, ск. 20 (Поганово); E.N. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du Vieux Catolicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Athènes 1992, pl. 35 (Преображение - Метеори); Ц. Вљева, нав. дело, сл. 1 (Кремиковци), сл. 3 (Св. Никола на монахињата Евпраксија во Костур).

³⁸ Сп. Н. В. Покровскиј, нав. дело, 42-47; G. Millet, nav. delo, fig. 35-36, fig. 38-39, fig. 40-44, fig. 51, fig. 62-64, fig. 68, fig. 103.

³⁹ Сп. Г. Суботиќ, *Охридската сликарска школа*, ск. 16 (Голема Преспа), ск. 33 (Долгаец).



Сл. 9 Мироносици на гробот, северен ѕид, наос

38), коешто е многу оштетено и речиси во целост уништено, а сочуван е само горниот дел, така што е оневозможена негова целосна анализа. Видлив е мал дел од архитектурата и остатоци од централно поставениот балдахин, што сепак се доволен показател дека се работи за симетрично решение на сцената.

Во десниот горен агол на сцената е сочувано допојасјето на пророкот Илија (Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΛΙ(Α)Σ)). Тој е насликан со долга бела коса и брада и со наметка обрабена со крзно, а неговиот свиток во целост е изгубен. На левиот агол, од втората пророчка фигура е останат многу мал дел од ореолот и натпис што го идентификува како пророк Еремиј (Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΕΡΕΜΙ(Α)Σ)). Во продолжение е насликано *Крштевањето Христово* (Η ΒΑΠΤΗΣΙΣ) (ск. 4). Од централно поставената фигура на Христос (ΙΣ ΧС) во реката Јордан сочуван е дел од главата, ореолот, нозете и постаментот од под кој излегуваат змијовидни суштества. Од сегмент на небо над Христовата глава се симнува издолжен зрак во кој е насликан гулабот. Во левиот дел на сцената малтерот е сосема отпаднат, со што во целост е уништена

претставата на св. Јован Крстител и персонификацијата на реката Јордан. На десната страна е претставена групата ангели со прекриени раце, кои се поклонуваат и учествуваат во ритуалот на крштевањето. Крај Христовите нозе во реката се гледа женската фигура што јава риба, која претставува персонификација на морето. Таа е облечена во зеленикав хитон и цинобер наметка, а се чини дека на главата има круна.

И оваа сцена во горните агли е дополнета со допојасните претстави на двајца пророци. На левиот агол е оштетената претстава на пророкот Елисеј (Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΕΛΙΣΑΙΟΣ), чијшто текст не е сочуван. Негов пандан е пророкот Варух (Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΒΑΡΥΧ), насликан на десниот агол. Пророкот со седа, кадрава коса и долга брада е облечен во сиво-зеленикав хитон и светлоцрвен химатион,⁴⁰ а во левата рака држи отворен свиток со авторски текст: ΠΕΡΙΒΑΛΕΠΕ

⁴⁰ Во сликарскиот прирачник, Варух е опишан како старец со заоблена брада, М. Медић, *Стари сликарски приручници III*, 243, 247.



Сл. 10 Слегување во неколото, северен ѕид, олтар

ΠΡΟΣ ΑΝΑΤΟΛΑΣ ΙΕ(ΡΟΥΣΑ)ΛΗΜ Κ(ΑΙ) ΙΔΕ
ΤΗ<Ν> ΕΥΦΡΟ<ΣΥΝΗΝ> (Варух IV, 36).

За илустрација на Крштевањето послужиле кажувањата на сите евангелисти (Матеј III, 9-11; Марко I, 9-11; Лука III, 21-22; Јован I, 29-34).⁴¹ Со отворените небеса во вид на полукруг е изразено присуството на Бога, а со сликата на гулабот е илустриран св. Дух.⁴² Плочата врз којашто гази Христос и од под која извираат змијовидни суштества произлегува од Псалмот 73, 13 и се толкува како симболично-алегориски триумф над злото.⁴³ Персонификацијата на морето опишана во

Псалмот 112, 3, за којашто претпоставуваме дека е насликана со круна на главата, на сличен начин е прикажана во Журче⁴⁴ и во Рилево.⁴⁵

Преображението Христово (Н МЕТАМОРФОСΙΣ) е сместено на западниот дел на темето на сводот (сл. 5). Во ридестиот предел на гората Тавор централно е претставен Христос (ΙC ΧC), облечен во сјајно бела облека. Со десната рака благословува, а во левата држи затворен свиток. Мигот на манифестирањето на божествената светлина е илустриран со мандорлата што го опкружува Христос, од која се шират светлосни

⁴¹ Опширно за иконографијата на оваа сцена, в. Н. В. Покровскиј, нав. дело, 159-194; G. Millet, нав. дело, 170-215; М. Тагић-Ђурић, *Икона Христовог крштења. Нова аквизиција из доба друге византијске ренесансе*, ЗНМ 4, Београд 1964, 267-279; П. Костовска, *Симболичкото значење на претставата на Христовото крштење во црквата Свети Никола во Варош*, кај Прилеп, *Balkanoslavica* 26-27, Прилеп 1999-2000, 39-58; А. Серафимова, *Кучевишкиот манастир*, 65-66.

⁴² С. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Englewood Cliffs 1972 (reprint 2007), 200.

⁴³ Повеќе за детаљот в. кај: П. Костовска, *Симболичкото значење*, 39-58; Истата, *Програмата на живописот на црквата Св. Никола во Варош кај Прилеп и нејзината функција како гробна капела*, ЗСУММ 3, Скопје 2001, 62-63.

⁴⁴ Сп. Ј. Николиќ-Новаковиќ, *Живописот во црквата Св. Атанасиј Александриски во Журче*, Скопје 2003, 88-89 и Таб. VIII.

⁴⁵ Сп. Н. Митревски, *Фрескоживописот во Пелагонија од средината на XV до крајот на XVIII век*, Скопје 2009, сл. на стр. 314 (Рилево).

зраци што стигнуваат до двете соседни фигури. На левата страна стои пророкот Илија (ЇЛ) со седа долга коса и брада,⁴⁶ кој со левата рака покажува кон Христос. Десно од Христовата претстава е прикажан пророкот Мојсеј (М) како помлад светител со кафеава коса и кратка брада,⁴⁷ а во рацете ги држи таблиците со Законот. Како сведоци на ова случување, во долниот дел на сцената се претставени тројцата апостоли Петар, Јован и Јаков со нимбови. Одлево е насликан Петар во полуседечка положба и гледа кон Христос, Јован во средината е свртен со лицето кон земјата, а оддесно е Јаков, кој заштитувајќи се од силната светлина, ги покрива очите со десната рака.⁴⁸

Иконографијата на оваа тема е омислена според исказите на евангелистите Матеј (XVII, 2-6), Марко (IX, 2-7) и Лука (IX, 28-35). Во поствизантскиот период многубројни се примерите каде што во западниот дел на сводот е прикажан горниот дел или целата композиција,⁴⁹ како што е случај и со нашиот пример. Топличкото Преображение е предадено во традиционална иконографска схема, без вклучување на пролог и епилог епизодите. Директна паралела наоѓаме во слепченската икона со истата тема, со единствена разлика што апостолите на иконата се прикажани без нимбови.⁵⁰ Во прилог, пак, на изгледот на мандорлата⁵¹, интересно е решението на триаголниот светлосен/црвен зрак што ја опфаќа Христовата фигура. Аналогно решение на овој детаљ наоѓаме во голем број дела од поствизантскиот период, распространети на поширока територија.⁵²

⁴⁶ Пророкот Илија како седокос старец е опишан и во сликарскиот прирачник, в. М. Медић, *Стари сликарски приручници III*, 241.

⁴⁷ За изгледот на пророкот Мојсеј, но во контекст на куполните програми, в. Љ. Поповић, *Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пећи: идентификација и тумачење текстова*, Архиепископ Данило II и негово доба, Меѓународни научни скуп поводом 650 година од смрти (1987), Београд 1991, 446 (со примери и литература).

⁴⁸ За положбите на апостолите во рамките на сцената Преображение, поопширно в. кај: Г. Бабић, *Краљева црква*, 150-151.

⁴⁹ С. Петковиќ, укажувајќи на тематската невоједнакост при осмислувањето на сликарската програма во сводните делови/партии, ги вбројува примерите во кои на сводот е прикажан дел или, пак, целата композиција, в. С. Петковиќ, *Зидно сликарство (1557-1614)*, 73.

⁵⁰ Сп. В. Поповска-Коробар, *Иконите од Музејот на Македонија*, 228, сл. 25.

⁵¹ Опширно за различните облици на мандорлата и нејзиното значење, в. А. Andreopoulos, *Metamorphosis. The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, New York 2005, 67-70, 83-85, 90-95.

⁵² Ваквото решение на мандорлата многу често се пов-

Лазаровото воскреснување (Н ΕΓΕΡCΙC ΤΥ ΛΑΖΑΡΥ) е поставено во јужниот дел на сводот (сл. 6), веднаш до Крштевањето. Во преден план се одвива чудото, односно воскреснувањето на Лазар. На левата страна стои Христос придружан од апостолите, кој со десната рака благословува, а во левата држи свиток. Пред него се сестрите на Лазар, Марија и Марта, кои во знак на благодарност му ги допираат и целиваат нозете. Во десниот дел на сцената е насликана допојасната фигура на Лазар во саркофагот, чија поклопка ја отстранува едно младо момче, а во близина има уште едно момче, кое го одвиткува платното со што бил замотан покојникот. Заднината е исполнета со ридест пејзаж и архитектура предадена со мноштво детали. Пред портите на Витанија е прикажана насобраната толпа што го следи чудесниот настан.

Во оваа сцена е претставен само пророкот Јаков (Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΑΚΩΒ), насликан на левиот горен агол. Младиот, голобрад пророк со долга кафеава коса е облечен во сино-зелен хитон и цинобер химатион. Во десната рака држи свиток на кој е напишано: ΤΑΔΕ Λ(Ε)ΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟ)C C<Υ>ΝΑΞΩ ΤΗΝ C<Υ>ΝΤΕΤΡΙΜ<Μ>ΕΝΗΝ Κ(ΑΙ) ΤΑΠΟC (Михеј IV, 6, изменет).

Во топличката сцена, која е осмислена според исказот на Јован (XI, 38-44), вниманието го привлекува допојасната/седечка претстава на Лазар. Овој иконографски детаљ се забележува во неколку споменици од XIV,⁵³ но и низ целиот XV век, особено карактеристичен за сликарите од охридската сликарска школа.⁵⁴ Лазар ја има истата

торува во спомениците од т.н. костурска работилница од XV век (E.N. Georgitsoyanni, nav. delo, 120, pl. 39; Н. Митревски, *Фрескоживописот во Пелагонија од средината на XV до крајот на XVIII век*, Докторска дисертација, Скопје 1999, сл. 46 (Трескавец - ок. 1485); В. Поповска-Коробар, *Зидно сликарство с краја XV века у манастирској цркви Свете Петке код Брајчина*, ЗРВИ XLIV, Београд 2007, 559; Б. Живковић, *Поганово*, ск. 21), но и низ целиот поствизантски период. За други примери, в. уште: В. Мако, *Геометријски облици нимбова и мандорли у средњовековној уметности Византије, Србије, Русије и Бугарске*, Зограф 21, Београд 1990, 54. Триаголниот зрак го забележуваме и во спомениците со слична сликарска програма со Топличкиот манастир: Св. Никола (Св. Атанасиј) во Шишево, Св. Јован Богослов - Слепче (теренски белешки) и Журче - 1617 (Ј. Николиќ-Новаковиќ, nav. дело, сл. 30).

⁵³ Сп. G. Millet, nav. delo, fig. 217 (Костур), fig. 218 (Грачаница), fig. 219 (Вагопед); S. Pelekanidis – M. Chatzidakis, nav. delo, 113, fig. 7 (Св. Атанасиј Музаки - Костур); в. уште: С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, 78; Г. Суботић, *Свети Константин и Елена у Охриду*, Београд 1971, ск. 7.

⁵⁴ Сп. Г. Суботић, *Охридската сликарска школа*, ск. 7



Сл. 11 Вознесение Христово, свод

положба и на иконата со истата тема по потекло од Ехловец, Охрид, атрибуирано дело на зографот Јован од Грамоста.⁵⁵ Лазаревата допојасна претстава ја наоѓаме и во по некој подоцнежен споменик од демирхисарскиот регион (Журче, Св. Јован Богослов - Слепче),⁵⁶ но и во скопската област (Св. Георгиј во Бањани и Св. Никола (Св. Атанасиј) во Шишево).⁵⁷

(Годивје), ск. 16 (Велестово), ск. 33 (Долгаец), ск. 69 (Баница), ск. 78 (Лескоец). Во седечка положба Лазар е прикажан и во истородната сцена во црквата Св. Никола на монахињата Евпраксија (сп. Σ. Πελεκаниδου, *Καστορια I. Βυζαντιναί Τοιχογραφίαι*, Θεσσαλονίκη 1953, πλν. 184α), во Св. Параскева во Јерикопос на Кипар од крајот на XV век (сп. М. Quenot, *The Resurrection and the Icon*, New York 1997, 156, fig. 49) и во манастирот Црна Река (Р. Петровић, *Истраживања и открића у манастиру Црна река*, Манастир Црна ријека и Свети Петар Коришки, Приштина-Београд 1998, 85, сл. 8).

⁵⁵ Сп. В. Поповска-Коробар, *Иконите од Музејот на Македонија*, 229, сл. 26.

⁵⁶ Според теренските белешки.

⁵⁷ За анонимните зографи што сликале во последните

Влегувањето во Ерусалим (Η ΒΑΪΦΟΡΟΣ) е последна во низата сцени на јужниот дел на сводот (сл. 7). Христос се приближува кон градската порта јаважки на бело осле, свртен кон апостолите, кои го следат. Со десната рака благословува, а во левата држи затворен свиток. На десната страна на сцената се издигнуваат ѕидините на Ерусалим, пред чишто порти е насобраниот народ, кој со палмови гранки во рацете излегол да го пречека Царот Израилев (Јован XII, 12-13). Сцената е дополнета со претставите на две деца, кои ја фрлаат својата облека пред Христовите нозе, а третото дете е качено на дрво од каде што со секирче ги сече палмовите гранки.

Во рамките на оваа композиција е прикажан пророкот Малахиј (Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΑΛΑΧΙ) во горниот лев агол.

Претставен како долгокос старец со долга брада,⁵⁸ пророкот е облечен во окер хитон и цинобер химатион. Со десната рака го држи свитокот со авторскиот текст: ΤΑΔΕ ΛΕΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟ)С ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡ ΑΠΟ ΑΝΑΤΟΛΩΝ Κ(ΑΙ) ΕΟΣ Δ(Υ)СΜΟ[Ν] (Малахиј I, 11).

Во ликовното вообличување на топличката сцена се следени постарите византиски примери,⁵⁹

два наведени споменици (Бањани и Шишево) е истражано мислењето дека своето ликовно образование најверојатно го добиле од Јован од Грамоста, сп. В. Поповска-Коробар, *Зографи од кругот на Јован Теодоров од Грамоста*, (во печат).

⁵⁸ Во Ерминијата на Дионисиј од Фурна, пророкот Малахиј е опишан како просед со заоблена брада (М. Медиди, *Стари сликарски приручници* III, 245), додека во Првиот ерусалимски ракопис (1566) и во Книгата на поп Данило (1674), како млад голобрад пророк (Истиот, *Стари сликарски приручници* II, Београд 2002, 169, 355).

⁵⁹ G. Millet, *nav. delo*, 206-268.

⁶⁰ Isto, 281-282, 284.

насликани според кажувањата на сите евангелисти (Матеј XXI, 1-6; Марко XI, 1-6; Лука XIX, 29-35 и Јован XII, 12-13). Евангелистите кажуваат за насобраната толпа што го дочекува Христа, меѓутоа, не ги споменуваат децата. Претставувањето на децата кои со својата невиност и чесност го препознале Христос, произлегува од апокрифните текстови и литургиската поезија,⁶⁰ особено од апокрифното евангелие на Никодим.⁶¹ Топличката сцена е идентична со празничната икона од Слеченскиот манастир.⁶²

Сцените од Великите празници продолжуваат на северниот дел на сводот со *Распетието* (H CT(AY)PΩCIC) (сл. 8). Во центарот на композицијата се наоѓа крстот со опуштено, извиено Христово тело (IC XC), покриено со бела перизома околу бедрата. На крстот пишува O BCATΔξ (O Βασίλευς της Δοξης) со што Исус Христос е означен како Цар Слави.⁶³ Во горниот дел, лево и десно од крстот се насликани персонификациите на Сонцето и Месечината,⁶⁴ а покрај краците на крстот се ангелите кои тагуваат. Крстот е забоден на пештерата или т.н. *Лобное место* во кое се наоѓа черепот на Адам (Јован XIX, 17). Под Христовата претстава е насликан војникот што му ја принесува губата на трска, натопена во смеса од жолчка и оцет. Лево и десно од Христос се насликани двајцата распнати разбојници, Дисма(с) и Геста(с). Праведниот разбојник е претставен на десната страна, со свиено тело во форма на буквата „S“, а со погледот упатен кон Спасителот. Геста(с) е предаден во грч со необично скратување, додека под крстот се наоѓа војник од грбен ракурс, кој со суровица му ги крши зглобовите. На левата страна е Богородица со тажен израз на лицето, која изнемоштена од силната болка е придржувана од жените. На спротивната страна е насликан апостолот Јован како со левата рака го држи химатионот, а со десната го покрива лицето.⁶⁵ Зад апостолот е прикажан стотникот Лон-

гин означен со ореол, бидејќи го препознал синот Божји.⁶⁶ На главата има замотана бела марама во вид на турбан, а облечен е во кратка кафеава туника, со кожен панцир и цинобер хламида. Погледот му е вперен кон Христос, кон кого покажува со десната рака, додека во левата држи копје и штит. Во рамките на оваа сцена, зад сидниот параван на левата страна стои пророкот Агеј (O ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΓΓΕΟ), а на десната пророкот Авакум (O ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΒΑΚΟΝ). На свитокот на старецот Агеј⁶⁷ пишува: Κ(ΑΙ) ΕΝ <ΤΩ> ΤΟΠΩ Τ<ΟΥ> ΤΩ Δ<Ω>CΩΕ ΡΗΝΗΝ ΛΕΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟ)C (Агеј II, 9).⁶⁸ Авторскиот текст на голобрадиот млад пророк Авакум⁶⁹ е испишан на старословенски и гласи: **ПОСРЕДЪ ДВЄЮ ЖИВОТЯ ПОЗНАНЪ БУДЕШИ** (Авакум III, 2).⁷⁰

Описите на Распетието Христово произлегуваат од евангелијата на Матеј (XXVII, 35-56), Марко (XV, 24-41), Лука XXIII, 33-49) и Јован (XIX, 18-34). Во конципирањето на сцената голема улога одиграло и апокрифното евангелие на Никодим.⁷¹ Топличката претстава збогатена со мноштво епизоди и детали е блиска на наративните решенија на критските сликари,⁷² а сличности согледуваме и во истородната сцена од Ореоечкиот и Моклишкиот манастир.⁷³ Во однос на претставата на пророкот Авакум, текстот на неговиот свиток⁷⁴ кој

monde orthodoxe après la chute de Byzance (1460 – 1600) et dans les pays sous domination étrangère, Athènes 1989, 185; E.N. Georgitsoyanni, nav. delo, 153.

⁶⁶ Повеќе за претставата на стотникот Лонгин, в. М. Марковић, нав. дело, 111 (со примери и литература).

⁶⁷ Пророкот Агеј е насликан како што е препорачано во Првиот ерусалимски ракопис (1566) и во Книгата на поп Данило (1674), в. М. Медић, *Стари сликарски приручници* II, 169, 353.

⁶⁸ M. A. Sweeney, *The Twelve Prophets*, Vol. 2, Liturgical Press 2000, 543-555; J. M. Scott, *Restoration: Old Testament, Jewish and Christian perspectives*, BRILL 2001, 135

⁶⁹ Пророкот Авакум е насликан според упатството во ерминиите: М. Медић, *Стари сликарски приручници* II, 357; Истиот, *Стари сликарски приручници* III, 243. За иконографијата на Авакум в. уште: Ch. Walter, *The Iconography of the Prophet Habakkuk*, REB 47, Paris 1989, 255-260.

⁷⁰ Во Распетието Христово во манастирот Црна Река овој текст е испишан на свитокот на пророкот Арон, в. Р. Станић, *Зидно сликарство цркве манастира Црне Реке*, Рашка баштина 1, Краљево 1975, 111-114; Р. Петровић, нав. дело, 70.

⁷¹ С. Tischendorf, *Апострофа*, 101-104, 151-162, 288.

⁷² А. Серафимова, *Кучевишкиот манастир*, 68 (со примери и литература).

⁷³ Сп. М.М. Машниќ, *Манастирот Ореоец*, 42.

⁷⁴ Список на текстови на пророкот Авакум дава: А.М. Gravgaard, нав. дело, 44-46.

⁷⁵ Сп. Љ. Поповић, *Фигуре пророка у куполи Богороди-*

⁶¹ M.R. James, nav. delo, 97.

⁶² Сп. В. Поповска-Коробар, *Иконите од Музејот на Македонија*, 229, сл. 27.

⁶³ Натписот е инспириран од апокрифното евангелие на Никодим, в. М. R. James, nav. delo, 124, 132-139.

⁶⁴ Символите на Сонцето и Месечината ликовно решени како антропоморфни претстави во комбинација со геометриски или небесни тела, најчесто се толкуваат како персонификации на универзалноста на Христовата улога и моќ врз Вселената, в. М. Марковић, нав. дело, 112. Според друго толкување сонцето и месечината (ден и ноќ) го презентираат видливиот свет којшто бил престашен и нажален поради смртта на Творецот, сп. L. Ouspensky - V. Lossky, nav. delo, 184.

⁶⁵ За положбата на апостолот Јован, в. G. Millet, nav. delo, 429; M.M. Garidis, *La peinture murale dans le*



Сл. 12 Вознесение Христово, источен ѕид, олтар

не е дел од литургиската паримија, е доведен во врска со инкарнацијата,⁷⁵ а од Григориј Назијанс е протолкуван како пророштво за Христовото воскресение.⁷⁶

Во средиштето на композицијата *Мироносици на гробот* (Ο ΛΙΘΟΣ) е саркофагот каде што е останато само лененото платно, со кое бил замотан Христос според старојудејската традиција. На мермерната поклопка седи ангел во бела облека, кој со левата рака држи жезло, а со десната покажува кон празниот гроб. Крај гробот има уште еден ангел кој покажува кон местото каде што лежел Господ. Од левата страна приоѓаат пет мироносици со ореоли, а пред саркофагот е групата на заспаните војници потпрени на штитови и копја (сл. 9).

Во горниот дел на сцената симетрично се поставени двајца пророци со свитоци. На левата страна е насликан пророкот Софониј (Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΣΟΦΟΝΙ), како старец со седа, кадрава коса и брада, облечен во цинобер хитон и темнозелен химатион. На неговиот свиток е испишан авторскиот текст што се чита на вечерна на Велика сабота: ΤΑΔΕ ΛΕΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟΥ)Σ ΥΠΟΜΕΙΝΟΝ ΕΙΣ ΗΜΕΡΑΝ ΑΝΑΣΤΑΣΕΩΣ ΜΟΥ ΕΙΣ ΜΑΡΤΗΡΙΟΝ (ΔΙΟΤΙ ΤΟ ΚΡΙΜΑ) ΜΟΥ (Софониј, III, 8).⁷⁷ Десно е пророкот Јоил (Ο

ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΩΗΛ) насликан како средовечен, со кафеава коса и кратка темна брада,⁷⁸ облечен во зелен хитон и црвеникав химатион. Пророкот со десната рака покажува кон небото, а во левата рака држи свиток со текстот: ΟΥΤΟΣ Ο ΛΙΘΟΣ ΟΝ ΕΚ ΤΟΥ ΟΡΟΥΣ ΕΤΑ[Χ]ΘΗ (Данило, II, 34, изменет).

Сцената *Мироносици на гробот* во источнохристијанската иконографија го означува Воскреснувањето Христово и го има истото значење како и Слегувањето во адот,⁷⁹ со што влегува во состав на Воскресните евангелија.⁸⁰ Во поствизантискиот период сцената се збогатува со уште една ангелска претстава.⁸¹ За илустрирање на два-

враќањето на Господ на Сион, но изборот/испишувањето на цитатите коишто имаат исто значење, може да се разликува од црква до црква, сп. Г. Бабић, *Краљева црква*, 73.

⁷⁸ Сликаските прирачници препорачуваат сликање на пророкот Јоил со темна брада, разделена на две, сп. М. Медић, *Стари сликарски приручници* II, 167; Истиот, *Стари сликарски приручници* III, 243.

⁷⁹ Сп. Н. В. Покровский, нав. дело, 392-398.

⁸⁰ Поопширно за Воскресните евангелија, в. С. Петковић, *Манастир Света Троица код Пљеваља*, Београд 1974, 59-60; N. Zarras, *The Iconographical Cycle of the Eothina Gospel Pericopes in Churches from Reign of King Milutin*, Зограф 31, Београд 2006-2007, 95-112 (со литература).

⁸¹ Сп. А. Серафимова, *Кучевишкиот манастир*, 69 (со примери).

⁸² Според Првиот ерусалимски ракопис (1566) и во

це *Одигитрије у Пећу*, 452.

⁷⁶ Г. Бабић, *Краљева црква*, 73.

⁷⁷ Третата глава од делата на пророкот Софониј (III, 8-15) е целосно посветена на предвидувањето за



та ангела од топличката композиција се следени евангелските кажувања на Лука (XXIV, 4) и Јован (XX, 12-13). Друг променлив елемент на сцената е и бројот на претставените мироносици. Иако Матеј (XXVIII, 1) и Марко (XVI, 1) споменуваат две, односно три, во нашиот случај се насликани пет жени.⁸² Меѓу групата на мироносиците може да биде вклучена и Богородица. Нејзиното присуство во оваа случка, кое е спротивно од евангелската традиција, го истакнува св. Јован Златоуст, а подоцна и Никофор Калист Ксантопул(ос) и Григориј Палама.⁸³ Нивните текстови, особено на последните двајца, извршиле големо влијание врз сликарството од палеологовската епоха.⁸⁴ Под влијание на палеологовското сликарство, Богородица меѓу мироносиците често се слика и во те-

Книгата на поп Данило (1674) познати се имињата на седум мироносици: Марија Магдалена, Саломија, Јована, Марија и Марта, Марија Клеопова и Сосана/Сузана, в. М. Медић, *Стари сликарски приручници* II, 384-385. И во Ерминијата на Дионисиј од Фурна поименично се наведени сите седум мироносици, в. Истиот, *Стари сликарски приручници* III, 431.

⁸³ N. Zargas, *La tradition de la présence de la Vierge dans les scènes du "Lithos" et du "Chairete" et son influence sur l'iconographie tardobyzantine*, Зограф 28, Београд 2000-2001, 113-115.

⁸⁴ Присуството на Богородица во Мироносиците на гробот, но и во сцената Јавување на мироносиците, се толкува како ликовен израз на големата почит што ѝ била искажувана во текот на XIV век, в. Isto, 115-119.

⁸⁵ Isto, 119-120 (со примери).

кот на поствизантискиот период.⁸⁵ Најблиска на топличката претстава е истата сцена од црквата Панагиа Музевики во Костур (по 1532).⁸⁶ Во *Слегувањето во пеколот* (Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ) Христос (ΙC ΧC) е облечен во темноцрвен хитон и златникав химатион и стои над искршените адски врати. Во левата рака држи свиток, а со десната го извлекува праотецот Адам од саркофагот. Зад Адам стои Ева чиешто покриени раце се во молитвен став, а зад неа се останатите праведници. Групата со старозаветните цареви и пророци, која се издигнува од саркофагот на левата страна, е предводена од св. Јован Претеча. Тој е свртен кон Давид и Соломон, додека со рацете покажува кон Христос, објавувајќи им дека е испратен од Христа за да го потврди неговото доаѓање, а со тоа и нивното спасение.⁸⁷ Под искршените адски врати и расфрланите железни клучеви, катинари и клинци, ангелот Господов насликан со црвени крилја, во синцири го опковува господарот на подземјето Велзевул. Над Христовата претстава е насликан

⁸⁶ М.П. Παϊσιδου, *Οι παλαιότερες φάσεις τοιχογράφησης της Παναγίας συνοικίας Μουζεβίκη στην Καστορία και η εξέλιξη της τοπικής εικονογραφικής παράδοσης*, Македониќа 31, Θεσσαλονίκη 1997-98, 147, еικ. 13.

⁸⁷ Сп. P.A. Underwood, *The Kariye Djami, Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes*, Vol. 1, New York 1968, 192. Зборовите на св. Јован Претеча се преземени од апокрифното евангелие на Никодим, в. M. R. James, nav. delo, 125.

⁸⁸ Сп. М. Медић, *Стари сликарски приручници* III, 243.

⁸⁹ Во манастирот Црна Река во рамките на сцената Ми-



Сл. 13 Успение Богородичино, западен ѕид, наос

ангелот кој во рацете го држи осмokraкиот (голотски) крст како симбол на победата (сл. 10). Во горните агли зад карпестиот предел, во сцената се интегрирани допојасјата на пророците Јона (О ПРОФНТНС ЇΩΝ) и Јов (О ПРОФНТНС ЇΩВ). Јона е насликан како ќелав старец со седа кратка и заоблена брада, како што го опишува и прирачникот,⁸⁸ а облечен е во цинобер хитон и зелен химатион. На неговиот свиток е испишано на старословенски јазик пророштвото на Исаиј за силата на Божјите зборови: **ХРАНЕЩЕ НСВЪТНА ЯИЛЪЖ МЛСТЪ СВОЮСЪ СТАВИШЕ** (Исаиј LV, 2).⁸⁹ Пророкот Јов е облечен во зелена кошула и црвена наметка префрлена на едното рамо, а на

роносици на гробот е прикажано допојасјето на пророкот Исаиј, на чиј свиток е испишан наведениот авторски текст (Р. Петровић, нав. дело, 71-72); во топлничката претстава, пак, текстот на Исаиј е испишан на свитокот на пророкот Јона. За размената на пророчките текстови помеѓу авторот и носителот на одреден цитат, в. Lj. D. Popovich, *Prophets Carrying Texts by Other Authors in Byzantine painting: Mistakes or Intentional Substitutions?*, ЗРВИ XLIV, Београд 2007, 229-242.

⁹⁰ Сп. Ј. Радовановић, *Јединствене представе Васкресења Христовог у српском сликарству XIV века*,

главата носи круна. На свитокот на овој пророк се испишани зборовите што се однесуваат на рушењето на адските порти: **ЇВРЪ ЗО ШЕТИСЕ ГН СТРАХОМ ВРАТЬ СЪМРЪТНАЯ** (Псалм 106/107, 16-20).⁹⁰

Во осмислувањето на сцената се користени разни хомилски и апокрифни текстови,⁹¹ од кои апокрифното евангелие на Никодим⁹² и беседата на

Зограф 8, Београд 1977, 37 (особено: заб. 26). Дел од овој текст е испишан на свитокот на пророкот Еремиј во тамбурот на Поганово, в. Б. Живковић, *Поганово*, ск. 13.

⁹¹ Големо влијание одиграле песните инспирирани со Велика сабота, денот кој во христијанската црква е посветен на престојот на Христос во гробот и победата над адот, в. Л. Мирковић, *Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника Православне источне цркве*, Београд 1961, 169-171. За другите текстови и извори што имале влијание во осмислувањето на иконографијата на сцената, в. уште: Ј. Радовановић, нав. дело, 34-46; Г. Бабић, *Краљева црква*, 158-159; М. Марковић, нав. дело, 112-118.

⁹² С. Tischendorf, *Апоскрифа*, 203-311; М. R. James, 118-146.

⁹³ Сп. Ј. Радовановић, нав. дело, 34-46.

⁹⁴ Во левиот горен агол на иконата, исто така, е претста-

Епифаниј Кипарски⁹³ послужиле како главен книжевен извор. Според достапниот компаративен материјал, сличности со топличката претстава среќаваме на иконата од колекцијата на грчкиот Св. Георгиј во Венеција, датирана кон крајот на XIV - почетокот на XV век,⁹⁴ но и на една икона од Крф.⁹⁵ Групата на старозаветните праведници со круни, предводена од св. Јован Претеча, кој го проповеда Христовото доаѓање е слично насликана во манастирите Ставроникита,⁹⁶ Дионисиј⁹⁷ и Преображение на Метеори (1552)⁹⁸ и на една икона од Рускиот музеј во Санкт Петербург (XV век).⁹⁹ Во однос на претставувањето на двете групи што се издигнуваат од саркофазите, непосредна аналогија наоѓаме во слепченската икона со истата претстава,¹⁰⁰ додека во црквата Панагиа Музевики во Костур (по 1532) согледуваме идентично решение на сцената.¹⁰¹

Вознесението Христово (H ANAΛHΨΙC) е насликано на источниот свод и источниот сид. На темето на сводот, над олтарскиот простор е прикажан Христос (ΙC ΧC) во мандорла носена од четири ангели (сл. 11). Тој со десната рака благословува, а во левата држи затворен свиток. Во тимпанонот на источниот сид се насликани фигурите на апостолите (сл. 12). Прозорецот ја дели сцената на два еднакви дела каде што се прикажани по еден ангел и по шест апостоли. Тие се претставени во живи движења и гестикулации со рацете покажувајќи кон Христос кој се вознесува. Двајцата ангели во бели облеку, во рацете држат отворени свитоците и покажуваат кон чинот на вознесувањето. На свитокот на ангелот на левата страна е испишано: **ΜΥΖΗ Ο ΓΑΛΙΛΑΙ ΣΤΙ ΤΗΤΟ ΣΤΟΙΤΕ ΖΡΕΨΕ ΝΑ ΝΕΒΟ**, а на свитокот на ангелот на десната стра-

вено допојасјето на пророкот Јона, а на неговиот свиток е испишан авторски текст (Јона II, 9), в. *Guide to the Museum of Icons and The Church of St. George*, Descriptive Catalogue by Ath. Paliouras, Venice 1976, pl. XIII, no. 38.

⁹³ Сп. П. Вокотόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, εικ. 16.

⁹⁴ Сп. М. Χατζηδάκης, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Γερας Μονής Σταυρονικήτα*, Αγ. Ορος 1986, εικ. 104.

⁹⁵ *Γερα Μονη Αγίου Διονυσίου, Οί Τοιχογραφίες του Καθολικού*, Αγίου Ορος 2003, εικ. 90.

⁹⁶ Сп. М. Chatzidakis - D. Sofianos, *The Great Meteoron - History and Art*, Athens 1990, fig.. 141.

⁹⁷ Сп. N.P. Kondakov, *Icons*, New York 2008, fig. 82.

⁹⁸ Сп. В. Поповска-Коробар, *Иконите од Музејот на Македонија*, 229, сл. 26.

⁹⁹ М.Π. Παϊσιδου, *нав. дело*, 147-148, εικ. 14.

¹⁰⁰ Поопширно за текстуалната основа на сцената, в. П. Симић, *Фреска Вознесења Христовог у Бијелом Пољу и њена литургијска подлога*, Зограф 6, Београд 1975, 21-24.

на продолжуваат зборовите од истиот стих: **ΕΝ Ι(ΘΟΥ)C ΒΥΖΝΕCΥИ CΕ Ξ ΒΑ(С) ΝΑ ΝΕΒΟ ΤΑΚΟ ΖΕ И ПРИДЕ И ΜΖΕ Ξ** (Дел. ап. I, 10-11).

Настанот е поопширно опишан во Делата апостолски (I, 4-11), што претставува основен извор за илустрација на сцената.¹⁰² Во оваа композиција се прикажани дванаесет апостоли, што не е во согласност со известувањата на евангелистите Марко (XVI, 19) и Лука (XXIV, 50-52).¹⁰³ Присуството на двата ангела во науката е протолкувано како знак на Христовото вознесение, а воедно и предупредување за неговото повторно доаѓање.¹⁰⁴ Со проширувањето на прозорското окно, што сметаме дека настанало подоцна, во целост е оштетена фигурата на Богородица.¹⁰⁵ Меѓутоа, во ликовното оформување на топличката композиција можеби се следени новозаветните извори што не го споменуваат нејзиното присуство. Истиот зафат ја оштетил и св. Риза (ΤΟ ΑΓΙΟΝ [ΜΑΝΔΗΛΙΟ] Ν) која била прикажана во рамките на долниот дел на Вознесението Христово. Во науката е истражано мислењето дека со вметнувањето на св. Риза во сцената Вознесение, Христос им го остава Мандилионот на следбениците како доказ за својот престој на земјата и својата богочовечка природа.¹⁰⁶

Успението на Богородица (H ΚΟΙΜΗΣΙC ΤΙC Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ) е монументално решено и зафаќа две зони на западниот сид (сл. 13). Во центарот се наоѓа одарот на којшто лежи Богородица со прекрстени раце, а главата ѝ е положена на црвено перниче. Христос (ΙC ΧC) е поставен во сива мандорла, во која се впишани четири ангели со прекриени раце и два серафими, сите насликани во сиви тонови. Тој во рацете држи повиено бебе, како симбол на праведната/чиста душа на својата мајка. Покрај одарот на Богородица се наведува св. Јован Богослов, кој со десната рака го покрива лицето во знак на тага, а зад него има уште двајца апостоли. Крај главата на Богородица е св. Петар со кадилница во рацете,¹⁰⁷ зад кого се насликани тројца апостоли, додека покрај нејзините нозе стои апостол Павле. Меѓу групата на десната стра-

¹⁰³ Сп. М. Марковић, *нав. дело*, 118.

¹⁰⁴ Сп. Б. Тодић, *Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи*, ЗЛУ 18, Нови Сад 1982, 33 (со постара литература).

¹⁰⁵ Според истражувачите, присуството на Богородица Оранта во оваа сцена ја претставува Христовата црква која останува на земјата, в. Исто, 33-34.

¹⁰⁶ Сп. С. Пејић, *Мандилион у послевизантиској уметности*, ЗМСЛУ 34-35, Нови Сад 2003, 87.

¹⁰⁷ Опширно за детаљот со кадилницата, в. М. Evangelatou, *The symbolism of the censer in Byzantine representations of the Dormition of the Virgin*, Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in

на е претставен архангел Михаил, замавнувајќи со сабја¹⁰⁸ кон фигурата на еретикот Еуфониј. Евреинот, пак, кој се обидел да го преврти одарот на Богородица, се наоѓа во преден план, а неговите отсечени раце останале на одарот. Пред одарот се насликани два шандани со запалени свеќи, а зад архангел Михаил стојат тројца апостоли. Лево и десно од Христовата претстава се четворицата архијереи со евангелија во рацете.¹⁰⁹ На левата страна се насликани св. Дионисиј Ареопагит¹¹⁰ и Јаков Ерусалимски, додека на десната страна се наоѓаат ефескиот епископ Тимотеј и Еротеј Атински.¹¹¹ Во заднината се насликани градби, каде што се групирани жените тажачки.

Во горниот дел е Вознесението на Богородица *in corpore*. Богородица е седната на престол без наслон во мандорла носена од два ангела. Нејзините отворени дланки се во висина на градите, а нејзиниот лик е оштетен со проширувањето на прозорецот. Со оваа интервенција е оштетен и дел од рајот, од каде што се гледаат само две ангелски фигури кои ги отвораат рајските порти. Лево и десно се претставени по шест апостоли носени во облаци од ангелите, симетрично поставени во пирамидална композиција.¹¹²

Byzantium, Norfolk 2005, 117-125; E. Velkovska, *Funeral Rites according to the Byzantine Liturgical Sources*, DOP 55, Washington 2002, 21-51 (особено: 27).

¹⁰⁸ За формата на мечот/сабјата на архангелот Михаил, но во контекст на неговата претстава во првата зона на наосот, в. А. Серафимова, *Кучевишкиот манастир*, 109 (со примери).

¹⁰⁹ За вклучувањето на архијереите во Успението Богородичино и нивните имиња, в. М. Медић, *Стари сликарски приручници* III, 373; Л. Мирковић, нав. дело, 49.

¹¹⁰ Од четворицата архијереи, само Дионисиј Ареопагит држи отворена книга со испишан текст, додека останатите држат затворени евангелија.

¹¹¹ Напоменуваме дека при конзерваторските интервенции на оваа сцена се направени извесни грешки, бидејќи тројца од архијереите се претставени со кафеава коса и брада, што не соодветствува на нивните описи во сликарските приручници. Со кафеава коса е прикажан и апостол Петар, што исто така е сосема спротивно на упатствата дадени во прирачниците (М. Медић, *Стари сликарски приручници* III, 385). Поопширно за изворите и типологијата на архијереите во рамките на Успението Богородичино, в. Ch. Walter, *Three Notes on the Iconography of Dionysius*, REB 48, Paris 1990, 260-268.

¹¹² На постапките за распоредување на фигурите и нимбовите со примена на симетрична и урамнотежена схема, опширно укажува: В. Мако, *Композициона улога нимба у живопису средњовековне Србије*, Зограф 24, Београд 1995, 13-23.

¹¹³ За иконографските предлошки поопширно в. кај: А. Давидов-Темерински, *Циклус Успења Богородица*, Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995,

Предлошките за илустрација на Успението на Богородица се произлезени од апокрифните состави што се појавуваат од IV и V век и беседите на византиските поети и хомиличари Андреја Критски, Јован Дамаскин, Козма Мајумски, Герман Цариградски, Теодор Студит, Теофан Граптос.¹¹³ Меѓу главните извори за последните денови на животот на Богородица и настаните поврзани со нејзината смрт е апокрифното евангелие на Псевдо-Јосиф, според кое Христос пристигнал придружен од ангели.¹¹⁴ Во топличката композиција привлекува внимание фигурата на архангел Михаил, која е поместена меѓу десната група. Ваквиот редок детаљ во епизодата со отсекувањето на рацете на еретикот е согледан и во црквите Св. Никола (Св. Атанасиј) во Шишево и во Кучевишкиот манастир Свети Архангели,¹¹⁵ во Градовци и Добри дол,¹¹⁶ во Св. Петка во Вуково,¹¹⁷ но и на една икона од селската црква во Слечче што се атрибуира на работилницата на зографот Јован.¹¹⁸ Во однос на монохромното прикажување на ангелите, аналогно решение наоѓаме во Поганово.¹¹⁹ Сликањето на ангелските хорови во сино-сива боја што се практикува од XIV век е честа и омилена појава (тенденција) на современите на топличкиот сликар, на зографот Онуфриј од Аргос¹²⁰ и особено на критските мајстори.¹²¹ Најблиска стилска и иконографска паралела на Успението на Бого-

181-188. В. уште: С. Радојчић, *Беседа Јована Дамаскина и фреске Успења Богородичиног у црквама краља Милутина*, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 181-193; Г. Бабић, *Краљева црква*, 162-167; Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 103-107; B.J. Daley, *On the Dormition of Mary. Early Patristic Homilies*, Crestwood, N.Y. 1998, passim; Istiot, "At the Hour of our Death": *Mary's Dormition and Christian Dying in Late Patristic and Early Byzantine Literature*, DOP 55, Washington 2002, 71-89, (особено: n. 3); А. Серафимова, *Кучевишкиот манастир*, 70-72.

¹¹⁴ С. Tischendorf, *Apocalypses Apocryphae*, Lipsiae 1866, 95-112; M.R. James, nav. delo, 216-218.

¹¹⁵ Сп. А. Серафимова, *Кучевишкиот манастир*, 71, заб. 72.

¹¹⁶ Сп. В. Поповска-Коробар, *Атрибуција фресака на јужној фасади Ваведења*, 148.

¹¹⁷ Сп. Е. Флорева, *Средновековни стенописи. Вуково/1598*, Софија 1987, сл. 52.

¹¹⁸ Сп. М.М. Машниќ, *Јован зограф и неговата уметничка активност*, 75, заб. 33.

¹¹⁹ Оваа пригода ја користам да ѝ се заблагодарам на Мирјана М. Машниќ која ми овозможи увид во нејзината фотодокументација.

¹²⁰ Сп. *Icons from The Orthodox Communities of Albania* (catalogue), Thessaloniki 2006, fig. 12, fig. 15.

¹²¹ М. Χατζηδάκης, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, εκ. 104; *Γερα Μονη Αγίου Διονυσίου*, εκ. 84; *Guide to the Museum of Icons and The Church of St. George*, pl. XXIII, no. 90.

родица наоѓаме во двете т.н. издолжени икони со истата тема, едната по потекло од Топличкиот манастир,¹²² а другата од Слепче,¹²³ атрибуирани дела на зографот Јован Теодоров од Грамоста. Во ликовното осмислување на сцените од Великите празници во топличката црква, покрај канонските евангелија се користени и апокрифните текстови. Токму апокрифите послужиле како инспирација за илустрирање на повеќето епизоди со кои се збогатени сцените. Со понагласена наративност се одликуваат сцените Раѓањето Христово, Распетието и Успението на Богородица. Од бројните иконографски детали ја издвојуваме допојасната/седечка фигура на Лазар во сцената Лазаровото воскресение и претставата на архангелот Михаил, поставен меѓу десната група фигури во Успението на Богородица. Повеќето сцени се дополнети и со допојасните фигури на пророците, со испишани свитоци коишто соодветствуваат на прикажаните настани. Старозаветните цареви Давид и Соломон се насликани под фигурите на архангел Гаврил и Богородица од Благовештението. Потоа следуваат пророците Исаиј и Захариј во Раѓањето Христово, Илија и Еремиј во Сретението, Елисеј и Варух во Крштевањето, само Јаков во Лазаровото воскресение и Малахиј во Влегувањето во Ерусалим. Во Распетието се насликани пророците Агеј и Авакум, во сцената Мироносици на гробот се Софониј и Јоил, а во Слегувањето во пеколот се претставени пророците Јона и Јов. Според бројноста на пророците во рамките на сцените, празничниот циклус претставува редок пример во поствизантиската уметност на територијата на Македонија.

Компаративниот материјал во нашите истражувања на Великите празници е пред сè заснован врз соодветните примери во делата на охридската и костурската школа/работилница, што аргументирано упатува кон јадрото на Архиепископијата како неспорен едукативен центар. Во науката е искажано мислењето дека зографот Јован своето сликарско образование го добил во Костурско (Костур), што се потврдува со делата со постар датум.¹²⁴ Претпазливо, поради малата застапеност во литературата и скудната фотодокументација, на топличкиот зограф му го атрибуираме сликарството од втората фаза во олтарскиот простор на црквата Панагиа Музевики во Костур, датирано по 1532 година.¹²⁵ Според достапната литература и илустрациите станува збор за неколку сцени и претстави од олтарскиот простор.¹²⁶ Во оваа пригода не би се осврнувале на сцени од други тематски блокови, туку само на двете празнични сцени, Мироносиците на гробот и Слегување во пеколот, кои имаат идентична иконографска структура како и истоимените примери од топличкиот наос. Компаративната анализа ја прошируваме и на колористичките аспекти на споменатите сцени, чијашто гама е идентична. Со ова уште повеќе би се зајакнала претпоставката дека зографот Јован Теодоров од Грамоста својата сликарска дејност ја започнал во Костур. Сметаме дека во иднина треба да се изврши подетална анализа на сликарството во наведената костурска црква со цел посигурна атрибуција на истиот зограф.

¹²² К. Балабанов, *Кој е автор на иконата Успение Богородичино од Уметничката галерија во Скопје*, Весник на Музејско-конзерваторското друштво на НР Македонија III/3-4, Скопје 1955, 67-73; Истиот, *Иконите во Македонија (=Icons of Macedonia)*, Скопје 1995, 159.

¹²³ В. Поповска-Коробар, *Иконите од Музејот на Македонија*, 231-232, сл. 31.

¹²⁴ Сп. М.М. Машник, *Две новоатрибуирани дела на големите сликари од XVI век, 147-151*; Истата, *Три прилози за проучување на иконописни дела*, 132.

¹²⁵ Авторката М. Паисиду за сликарството од оваа фаза не прави прецизна атрибуција, туку смета дека анонимниот зограф е близок на сликарските принципи/сфаќања на зографите Онуфриј Аргитис и Франгос Кателанос, в. М.П. Паїсидов, *нав. дело*, 141-156.

¹²⁶ Исто, етк. 13-23.

*Потекло на фотографиите: В. Кипријановски.

THE GREAT FEASTS SCENES IN THE MONASTERY OF TOPLICA

Summary

The church dedicated to the archpriest and miracle worker St. Nicholas in the Monastery of Toplica in the region of Demir Hisar has been an object of a number of scholarly studies, however the complete painting program till now has not acquired a monographic review.

In the scholarly literature the greatest attention has been given to the building phases, the donator's inscriptions, the donator's composition, and especially to the work of the painter Jovan Theodor from Gramosta. The fresco painting of the church of Toplica has remained in the shadow of these studies, although in the literature some saint depictions and thematic units have received a valid standing. Hence the object of our research is the Great Feasts cycle rendered in the upper registers of the nave and the sanctuary.

The Great Feasts cycle which is part of the nave paintings was created in 1536/37, and contains 12 scenes, incorporating the scenes of the Myrophores at Christ's Tomb and the Descent into Hell, while the scene of the Descent of the Holy Ghost has been omitted. To a large degree the Nativity and the Baptism of Christ are destroyed, while the Presentation in the Temple is only preserved in the upper section. Busts of prophets bearing open scrolls have been incorporated in to the Great Feast scenes associated to them, except for the Transfiguration, Ascension and the Dormition of the Holy Virgin.

For the artistic concept alongside the use of the canonic Gospels in the church at Toplica also apocryphal text were implemented. These apocryphal texts were especially inspiring for enhancement of many scenes. The scenes of the Nativity, the Crucifixion and the Dormition of the Holy Virgin are distinct with their accentuated narration. From the numerous iconographic details we draw attention to the sitting / semi figure of Lazarus in the scene of his Rising and the depiction of Archangel Michael among the figures on the right side section of the Dormition of the Holy Virgin. The majority of the scenes are enriched with busts of prophets. A great part of the inscriptions of the prophets' scroll were not written in accordance to the painting manuals, never the less they were

wisely chosen and correspond to the events. The Old Testament kings David and Solomon are portrayed below the figures of Archangel Gabriel and the Virgin from the Annunciation. These are followed up by the prophets Isaiah and Zacharias in the Nativity, Elijah and Jeremiah in the Presentation in the Temple, Elisha and Baruch in the Baptism, Jacob in the Raising of Lazarus, and Malachi in the Entry into Jerusalem. The prophets Haggai and Abbakum are depicted in the Crucifixion, Sophonia and Joel in the scene of the Myrophores at Christ's Tomb, while Jonah and Job in the Descent into Hell. The Great Feasts cycle according to the large number of incorporated prophets represents a rare example in the Post Byzantine art on the territory of Macedonia.

For the research of the Great Feasts cycle the parallels above all were the corresponding examples found in the works of the Ohrid and Kastoria school/workshop, thus righteously pointing to the core of the Archbishopric as an unquestioning educational center. In the science an opinion has been stated that the painter Jovan received his artistic education in Kastoria, which is confirmed by works of earlier date. With great caution and due to the small references in literature and insufficient photo documentation we can attribute to the painter of Toplica the second phase of the painting in the sanctuary of the church of the Panagia Mouzeviki in Kastoria dated after the year of 1532. From the accessible literature and illustrations it is evident that very few scenes and depictions are found in the sanctuary. On this occasion we will review only two scenes from the Great Feasts cycle, the Myrophores at Christ's Tomb and the Descent into Hell, which have identical iconographic structure and coloristic values with the matching scenes in the nave of the Monastery of Toplica. With this argument we assert the assumption that the zograph Jovan Theodor of Gramosta began his painting activity in Kastoria. We believe that in future times a more in depth analysis must be carried out of the painting of this particular church in Kastoria so a more convincing attribution can be given for this same zograph.