



Со повторно толкување на ктиторскиот натпис и со дополнување на сознанијата за иконографската програма, црквата Св. Никола во селото Мрзен Ореовец овде се прикажува во нова светлина како споменик од 1584 година.

Речиси пред исчезнување, фрескоживописот на гробишната црква Св. Никола во селото Мрзен Ореовец, близу Кавадарци, ја нуди можеби последната пригода да го запознаеме како интересно ликовно наследство од втората половина на XVI век. Забележана уште во почетокот на минатиот век со датирањето во 1694 година,¹ црквата останала на истражувачките маргини до првите историско-уметнички осврти, во кои продолжува да се разгледува како споменик од крајот на XVII век.² Респектирајќи ги досегашните трудови, се навраќаме со корекција на датирањето и со дополнувања на одредените пропусти во согледувањето на тематската програма, односно во описот на претежно идентификуваните претстави. Иако првобитните ликовни вредности на фреско-ансамблот се деградирани, можно е поблиско одредување на неговото место во регионалниот уметнички простор во периодот на одминувањето на XVI век.

¹ Филов Б., *Патувања из Тракија, Родопите и Македонија 1912–1916*, София 1993, 135, кој го направил првиот препис на ктиторскиот натпис; теренски извештај на Мано-Зиси Ђ., во: *Годишњак XLII*, СКА, Београд 1934, 272-273, каде што во кусиот осврт се посочуваат и неколку ликовни претстави; Петковиќ Р. В., *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, САН, Београд 1950, 202, кој само ја нотира црквата.

² Подетален опис со делумно точен распоред на фреските направиле Топузова-Кареска Р. – Митревски Н., *Црквата во Мрзен Ореовец – последен споменик од XVII век*, *Balkanoslavica* 16-18 (Прилеп 1996), 93-105; Ќорнаков Д., *Цркви и манастири во Тиквешкијата*, Скопје 2001, 39-49, кој посветува внимание и на иконостасот од XIX век.

Викторија ПОПОВСКА-КОРОБАР

НОВ ПОГЛЕД НА СИДНОТО СЛИКАРСТВО ВО МРЗЕНОРЕОВЕЧКАТА ЦРКВА СВЕТИ НИКОЛА

Содржината на добро зачуваниот ктиторски натпис е историски извор од прв ред и соопштува веродостојни податоци кои, поврзани и со други извори, водат кон дополнителни сознанија. Над влезот на западниот сид однатре, тој е напишан на словенски јазик во седум реда, со бели букви на темносино поле во фреско техника.³ (Сл. 1) По вообичаената инвокација на света Троица, се наведува дека храмот посветен на светиот Христов архијереј и чудотворец Никола бил изграден и сликан со заложба на неколкумина донатори. Како ктитор е првонапишан извесен господин Атанас, по кого се набројани уште и Мирко, Сидор, Петко, Петар, Бран/ Брајан (?), Богдан, Јове со синот Мурко, дедо Пејо и Младен (?). Во последните три реда издвоени со тенка бела линија, посебно се наведени јереите Стојан и Апостол, и е истакнат периодот на сликањето со почеток на 20 април и завршување на 30 мај во 1584 година, при епископувањето на господин Неофит:

1. † изволѣнием ѡца ѿ сапосѣшением сѣна и савършением с(в)т(а)го д(о)уха· и сѣи храм с(в)т(а)го
2. архиреа и чвдотворца Х(ристо)ва Никола сагради се трѣдом и сапотѣца
3. ниѣм и настоаaniem ктитор· квр Ядана· и Мирко· и Сидор· и Петко· и Петър·
4. и Браан· и Богдан· и Ювѣ и с(и)на его· МЗрко ѿ дѣдо· Пею· и нѣладѣнь·
5. тиерѣа Стоань иерѣа Апостоль : и почѣ се саписати· м(ѣ)с(е)ца· априла
6. к д(ь)нь и савърши се маа· л д(ь)нь вѣ лѣто · 2 · 8 · 8
7. кѣ архиретѣонт(ос)· квр Неофит

³ Освен погрешно протолкуваната година, точен препис кај Филов, нав. место; транскрипција без расчитување и фотографија кај Топузова-Кареска – Митревски, 93, сл. на стр. 106; Ќорнаков, 39, сл. на стр. 44, со повеќе грешки во читањето.



1. Ктиторски натпис, наос, западен ѕид
1. Donor's inscription, nave, west wall

Во досегашното читање на годината забуната ја предизвикала втората буква, С со коса цртичка пред неа, која не била препознаена со бројната вредност 90,⁴ туку со 200, така што времето од создавањето на светот обележано како 7092 (=1584), било протолкувано како 7202 (=1694) година. Одбележувањето на свештениците Стојан и Апостол е важен податок од натписот, зашто, пак, во триптих поменикот од блискиот манастир Св. Ѓорѓи Полошки биле запишани такви двајца со потекло токму од Мрзен Ореовец.⁵ Несомнено станува збор за истите лица, дотолку повеќе што во поменикот е запишан и еден „епископ Неофит Велешки“.⁶ Така, овој ктиторски натпис открива

ново епископско име од XVI век, укажувајќи дека црквата Св. Никола била под управа на Велешката епископија, кога на чело на Охридската архиепископија веројатно бил архиепископ Гаврил.⁷ Еднокорабната црква е изградена од кршен камен и варов малтер, со вметнување по некоја тула и сполии. Двосливниот покрив и оној над петстраната апсида се од камени плочи. Осветлување и вентилација овозможуваат еден мал прозорец на јужната страна и тесениот вертикален отвор во апсидата. Тремот и камбанаријата западно од црквата се оформени во XIX и XX век.⁸ На фасадите немало сликарство, освен фреската со допојасниот лик на патронот во полукружната ниша над влезот.⁹ Се распознава дека архијерејот во темно-црвен фелон со бел омофор, држи затворено евангелие и благословува, опкружен со орнамент од

⁴ Примери за примена на буквата види кај Суботиќ Г., *Охридска сликарска школа од XV век*, Охрид 1980, црт. 102 (за Бобошево); Петковиќ С., *Манастир Света Тројица код Пљеваља*, Београд 1974, 16-17; Суботиќ Г., *Из епиграфске граѓе поствизантијског доба*, Саопштења XX-XXI (Београд 1988-1989), 78-92 (за Јашуња и Кучевиште); Бојовиќ А., *Никоље под Кабларом – иконографске особености најстаријег ѕидног сликарства*, Саопштења XLII (Београд 2010), 113-129, посебно 115, сл. 3.

⁵ За триптих поменикот што денес се наоѓа во Софискиот археолошки музеј (инв.бр. 1786) в. Гергова И., *Триптихот од Полошкиот манастир Св. Георги*, Културно наследство 24-25 (Скопје 1997-1998), 29-46. Овде се користи текстот преобјавен во: Гергова И., *Поменици од Македонија во българските сбирки*, Софија 2006, 89-113 (посебно за колоната на јереи, 101, *Ореовец Мрзин*).

⁶ Гергова, *Поменици*, 99 (колона на архијереи), 111 (коментар). Авторката забележува дека епископот Неофит не е меѓу досега познатите велешки архијереи (првонаведениот е од 1648 г., сп. Снегаров И., *Историја на Охридската архиепископија – патриаршија*, Том 2, второ фототипно издание, Софија 1995, 214-215), но не го поврзува со мрзенореовечкиот натпис зара-

ди неговата датација во 1694 г. Со новото читање на 1584 година, сега се поткрепува и нејзината претпоставката дека „божествената проскомидија“ од Полошкиот манастир била започната во почетокот на XVII век, веројатно со препишување податоци од постар манастирски поменик (Исто, 110). Во врска со топонимот Мрзен Ореовец, кој во ктиторскиот натпис не се споменува, ниту пак во османлиските административни книги до 1568/69 година (сп. Стојановски А. – Ѓорѓиев Д., *Населени места во Македонија од XV и XVI век*, Скопје 2001, 156, под име Ораовец), би требало да забележиме дека полошкиот поменик потврдува дека околу почетокот на XVII век населбата веќе го имала денешното име.

⁷ За Велешката епископија во втората половина на XVI век и нејзиното влегување во Пелагониската митрополија, како и за архиепископот Гаврил в. Снегаров, 176 и 191-192.

⁸ Топузова-Кареска – Митревски, 94; Ќорнаков, 39, 42, сл. на стр. 41

⁹ Топузова-Кареска – Митревски, нав. место.



2. Христос од Вознесението, свод
2. Christ of the Ascension, vault

триаглено групирани брановидни црвено-црни линии. Живописот во внатрешноста на црквата потемнел од немилосрдната спрега на влажноста и правта, а сосема отпаднал во пределот каде што полуобличестиот свод преоѓа кон ѕидовите. Првобитниот слој фрески во најниската зона од наосот бил делумно натсликуван во XIX век, кога бил поставен и високиот иконостас.

Анонимните мајстори од XVI век прилично брзо ја завршиле својата работа исполнувајќи релативно богата програмата со исторична, алегорична и симболична содржина. Над зоната на цоклето со бела сликана драперија во целата црква, формирани се уште три кон сводот. Во првата зона светителите во цел раст се претежно поставени во полупрофил на поголемо растојание. Композициите во погорните зони се низжат континуирано, спојувајќи се низ сликаната архитектура и пејзажот. Широката црвена бордура ги опшива апсидата и нишите на протезисот и ѓакониконот на источниот ѕид, а на западниот таа е и вертикално поставена, раздвојувајќи го ктиторскиот натпис од две светителски допојасја. Сликаната заднина е поделена во најмногу четири хоризонтални појаси, главно со темносино, окер и зелено, при што окерот честопати се повторува. Црвена за-

днина испрскана со зелено се забележува во олтарскиот простор како најдолен појас. Самостоен орнамент има единствено на површините под проскомидиската ниша и во допрозорникот, и тоа како едноставно стилизиран растителен мотив во комбинација на бело и црно врз окер основа. Дрвените греди-затеги зачувале траги на црвена боја од украсувањето без грундирана подлога. Натписите се на словенски јазик со ретка употреба на грчкиот. Удвојување на легендите има единствено крај поединечните фигури во наосот, поради натсликувањето во XIX век. Овде ги донесуваме само оние што се зачувани од првобитниот живопис.

Тематскиот избор не е целосно карактеристичен за малите еднокорабни цркви од овој период. Има неколку иконографски посебности и специфичен распоред што лесно се согледувал кога иконостасот бил понизок. Догматските и литургиските теми во сводот како небесна сфера и во олтарскиот простор како најсвет дел од храмот, во горните партии се дополнети со три Христолошки циклуси, кои во наосот се понижани и со две алегорични слики за учењето на црковните отци. Во најдолната зона се заштитниците на верата и големите христијански маченици, кои учествуваат во застапничката молитва за спасение.

Во темето на сводот се прикажани различни Божји ипостаси и Богородица Оранта.¹⁰ Над олтарскиот простор, како што е веќе познато од охридските еднокорабни споменици од XIV и XV век,¹¹ е претставен *Исус Христос од Вознесението*, кој овде со широко отворени раце седи во елипсовидна мандорла носена од два ангела. (Сл. 2) Ликовите сликани над наосот се сместени во медалјони обликувани од разнобојни четириаголници и круг.

Христос Саваот /са]вaw[т]/ е белокош и белобрад, облечен во бела облека, благословува со десницата, а во левата рака држи затворен (?) свиток.¹² На средината од неговиот појас е насликан

¹⁰ Во досегашните описи е наведено дека во сводот се насликани Богородица, Емануил, Ветхи денми Пантократор (Мано-Зиси, 272), односно: Христос од Вознесението над олтарскиот простор, а над наосот во медалјони е композицијата Деисис со ликовите на св. Јован Претеча, Пантократор и Богородица (Топузова-Кареска – Митревски, 105), или само: Исус Христос, св. Јован Крстител и Богородица (Ќорнаков, 42).

¹¹ Ѓуић Ј. В., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 73-90; Грозданов Ц., *Охридско ѕидно сликарство од XIV век*, Охрид 1980, 164-165; Суботиќ, *Охридска сликарска школа од XV век*, 173-174.

¹² Проблемски пристап кон иконографскиот тип Ветхи денми со епитетот Саваот, со повеќе балкански примери од XVI и XVII век види кај Кујумџиева М.,



3. Христос Саваот со св. Дух, свод
4. Christ Sabaoth with Holly Spirit, vault

гулаб / TC XC / како телесна појава на светиот Дух. (Сл. 3) Зачуваните букви од текстот во прстенот на медалјонот / † XC гдѣ съ на п /, веројатно се однесуваат на Псалмот 101 (102), 19-22, што најчесто го придружува Христос Седржителот,¹³ иако крај Саваот се испишувале и други псалми,¹⁴

Иконографија на вечността. Някои бележки за образа на Ветхий денми в живописата от поствизантийската епоха, Старобългарска литература бр. 36 (София 2008), 187-207, со постара литература.

¹³ Бабић Г., *Литургијске теме на фрескама у Богородичиној цркви у Пећи*, Архиепископ Данило II и негово доба, САНУ, Одељење историјских наука књ. 17, Београд 1991, 377-378, 398; Марковић М., *Програм живописа у куполи*, во: *Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије*, Београд 1997 (=Дечани), 102, заб. 30; Суботић Г., *Св. Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1977, 71-73; Радојчић С., *Једна сликарска школа из друге половине XV века*, ЗЛУ 1 (Нови Сад 1965), 77 (за Трескавец) и многу други. Овој псалм е напишан и во прстенот околу Ветхи денми во сводот на параклисот Св. Никола (1501 г.) над црквата Св. Спас (Воведение) во Кучевиште (лични белешки; распоред на фрески сп., *Црквата Воведение на Богородица, Кучевиште, цртежи на фрески*, (текст Б. Видоевска), НУ Конзерваторски центар-Скопје, Скопје 2008, 32).

¹⁴ Околу ликот на Саваот во сводот на црквата во Елешничкиот манастир, датиран во почетокот на XVI век (Пенкова Б., *Стенописите од XVI век в црквата Успение Богородичино на Елешничкият манастир край София*, во: *Българският шестнадесети век, Сборник с доклади*, НБКМ, София 1996, 621-640, посебно 626),

или, пак, Трисветата песна.¹⁵ Заради прикажувањето со светиот Дух, овдешната претстава има најблиска иконографска аналогија во припратата (1612 г.) на Сливничкиот манастир.¹⁶

Исус Христос Пантократор / TC XC / C *Панто[кратор]* /, обвиткан во прстен од бои на виножито, држи затворен кодекс и благословува. Персонифицирани и со книга в раце, писателите на евангелието се поставени крај Седржителот како сведоци на новозаветната теофанија и основањето на земната Црква – кон исток крилатиот бик (Марко) и крилатиот лав (Лука), а кон запад ангелот (Матеј / MC /) и орелот (Јован

/ *Иванъ* /). (Сл. 4) Во сите свои лица Христос во ореолот има впишан крст со вообичаената ознака O QN (2 Мој. 3, 14), којашто се врзува за старо-заветниот Господ како и за прапочетниот Седржител од Апокалипсата (1, 8).¹⁷

е напишан Псалм 79 (80), 14-15 (текстот се идентификува благодарение на фотографијата по конзервација, што љубезно ми ја предочи колешката Бисерка Пенкова). Истиот го има и околу Ветхи денми во Св. Атанасиј (1565 г.) во с. Шишево (лични белешки; распоред на фрески сп. Петковић С., *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614*, Нови Сад 1965, 164).

¹⁵ Таков текст (Иса. 6, 3) е забележан врз свитокот на Исус Христос Саваот од крајот на XVI – почетокот на XVII век во Нерези (Sinkevic I., *The Church of St Panteleimon at Nerezi*, Reichert Verlag Wiesbaden 2000, 67), во прстенот од медалјонот во Ломница од 1607/8 г. (Шево Љ., *Манастир Ломница*, Београд 1999, 75, сл. 46) и во Благовештение Рудничко од околу 1630 г. (Петковић С., *Благовештение Рудничко*, Крагујевац 2004, сл. на стр. 64). Се смета дека претставата на Христос Ветхи денми во припратата на Пеќската патријаршија, каде што покрај ликот, исто така, стои стих од Трисветата песна, е можеби изворишниот иконографски модел (Куюмджиева, 203-204, сл. на стр. 199-200). За молитвата „Свет, свет, свет, Господ Саваот“ и нејзината литургиска примена в. Архим. Кипријанъ, *Евхаристия*, Париз 1947 (1992), 172-174; Мирковић Л., *Православна литургија*, Други посебни део (свете тајне и молитвословља), Београд 1982, 193-195.

¹⁶ Поповска-Коробар В., *Сведоштвата за Христовата двојна природа во живописот од нартексот во Св. Богородица Сливничка*, Зборник за средновековна уметност бр. 6, Музеј на Македонија (Скопје 2007), 153-171, посебно 164-171.

¹⁷ Бабић Г., *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987,



4. Христос Пантократор, свод
4. Christ Pantocrator, vault



5. Богородица Знамение, апсидална конха
5. Holy Virgin Platitera, apse conch

Околу допојасната *Богородица Оранта* /*ΜΗΡΘΥ*/,¹⁸ во прстенот е напишан текст на грчки јазик, од кој, почнувајќи над нејзината глава кон север, се чита: *ΤΑΝΝ ΤΗΜΙΟΤΕ ΧΕΡΣΒΗΜ Η ΕΝΔΟΞΟ ΤΟΝ ΤΕΚΣΑΜ ΟΝ ΤΟ ΘΕΟ.. ΧΣ*. Можеби станува збор за делови од химната „Достојно ест“ од литургијата на св. Јован Златоуст.¹⁹ Поврзаноста на Богородица со Небескиот Ерусалим и затворената врата низ која само Господ може да премине, објаснува зошто овој нејзин иконографски лик е секогаш во западниот дел од наосот, односно над влезот во црквата.²⁰ Како одделен медалјон во сводот на наосот, со таква поставеност таа зачестено се слика во еднокорабните засводени цркви во втората половина на XVI век.²¹ Интересно за темата е и неодамнеш-

67, заб. 53-57; Габелић С., *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд, 1998, 54, заб. 353.

¹⁸ Опширно за Богородица Оранта кај Татић-Ђурић М., *Врата Слова*, ЗЛУ 8 (Нови Сад 1972), 63-85.

¹⁹ Сп. *Божествена литургија на св. Јован Златоуст*, во: *Служебник*, Скопје 1998, 234-235. Таков текст е напишан, на пример, околу Богородичиниот лик во сводот од припратата (1631 г.) на манастирската црква во Кучевиште (Серафимова А., *Кучевишки манастир Свети Архангели*, Скопје 2005, 123, сл. 42) и припратата во Мртвица (втора четвртина на XVII век) во Србија (Пејић С., *Црква Богородичиног Успења у Мртвици – сликарство*, Саопштења XX-XXI (Београд 1989), 129, сл. 19), во обата случаја тесно поврзано со циклусот на Акатистот.

²⁰ Татић-Ђурић, *Врата Слова*, 76 и натаму, со примери и литература

ното предатирање на декорацијата на сводот во црквата Св. Спас во Штип, наместо 1601 во околу 1380 година.²² Небесните сили околу претставите во медалјони во мрзенореовечкиот свод не се насликани.

Во олтарскиот простор литургиските теми се прикажани на стандарден начин.²³ Догмата на овоплотувањето се истакнува во конхата на апсидата со голема, допојасна претстава на *Богородица Знамение* /*ΜΗΡΘΥ*/.²⁴ Младенецот Христос /*ΙΣ ΧΣ*/ држи полуотворен свиток и благословува. (Сл. 5) Во оваа едноставна слика, како детаљ би го издвоиле „светлосниот“ медалјон на Емануил, што со мали варијации честопати се среќава и во

²¹ На пример, црквата во с. Добри Дол од 1576 г. (Видоевска Б., *Црква Св. Спас, с. Добри Дол – Скопско*, Зборник за средновековна уметност бр. 2 (1996), 168), Св. Никола во с. Гиновци кај Крива Паланка од втората половина на XVI век (непубликувано), св. Никола во с. Трново (Машниќ М. М., *Црквата во село Трново – еден пример на духовниот стремеж на епохата*, Културен живот бр. 2, Скопје 1993, 3), Св. Никола во Кијево кај Пеќ, од 1602/3 г. (Петковић, *Зидно сликарство*, 197), црквата во Добрско кај Разлог од 1614 г. (Флорева Е., *Старата црква в Добърско*, София 1981, 31) и други.

²² Габелић С., *Сликарство XIV века у Св. Спасу (цркви Вознесења) у Штипу*, Патримониум.Мк бр. 3-4, (Скопје 2008), 97-114, сл. 11.

²³ Идентификација на претставите направиле Топузова-Кареска – Митревски, 96-97; Корнаков, 43-44.

²⁴ За овој најраспространет тип во апсидите в. Татић-Ђурић М., *Икона Богородице Знамења*, ЗЛУ 13 (Нови Сад 1977), 3-23.



6. Св. Роман, ниша во ѓаконикон
6. St. Romanos, deaconicon niche

други балкански споменици од XV до XVII век, се чини посебно во оние што ја следат традицијата на сликарските ателјеа од Костурско.²⁵ Службата на светата литургија ја вршат шестмина

²⁵ Од 1455/6 г. на фреската во с. Нивици на Преспа (сп. Euyenidou D. et all., *The Monuments of Prespa*, Athens 1991, fig. 27); во црквата Св. Никола на калуѓерката Евпраксија од 1485/6 г. во Костур (Πελεκανίδης Στ., *Καστοριά I, Βυζαντινά τοιχογραφία*, Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 181α); Св. Горѓи во Кремиковци од 1493 г. (Паскалева К., *Црквата Св. Георги в Кремиковския манастир*, София 1980, 49; црквата во битолското село Граешница од првата половина на XVI век (Михајловски Р., *Црквата Света богородица Пречиста во с. Граешница*, Културно наследство 17-18 (1994), сл. 7); Св. Григориј (Глигора) од раниот XVI век во околината на Карлуково (Гергов Г., *La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxième moitié du XVIe - début du XVIIe siècle. Nouvelles données*, in: *Topics in Post-byzantine painting, In memory of Manolis Chatzidakis*, Atina 2002, 154, fig.38); Св. Илија во с. Илиенци (Кирин А., *Илиенските стенописи от 1550 година в контекста на духовни живот на епохата*, Изкуство 9-10 (София 1990). По повод примерот од 1606/7 г. во Сливница се наведени и други кај Поповска-Коробар В., *Сликарството во Сливничкиот манастир Света Богородица*, докторска дисертација, Филозофски факултет, УКИМ, Скопје 2008, 57.

црковни отци. Христос-жртва во средината на апсидата е поставен на окер правоаголна подлога што само сугерира чесна трпеза за да се издвои од црвениот појас на заднината што ги опфаќа и архијереите. До рамената е прекриен со аер врз кој е и свездичката, а под главата со ореол, како да има срцевидно перниче. Од југ му приоѓаат светите Јован Златоуст /*Ιω Ζαλτοδς*/ и Кирил (Александриски, препознатлив по специфичната капа/ митра). Зад нишата на ѓакониконот чинодејствуваат уште и светите Никола /*ςτ̄ι Νικολαε*/ и Атанасиј /*ςτ̄ι Αθανασιε*/. Од север на Агнецот му се поклонуваат отците Василиј /*ςτ̄ι Βασιλιε*/ и Григориј (Богослов) /*ςτ̄ι Γριγοριε*/, врз чиј свиток при крајот од текстот се чита: *_и сла/ва ѿц/8 и/син*. Текстовите на свитоците кај другите архијереи се нечитливи. На северниот сид во протезисот *Визијата на св. Петар Александриски* зазема вообичаено место и е без особености.²⁶ Нецелосен, разговорот помеѓу александрискиот патријарх /*ςτ̄ι Πετ(ρ)ς Αλεξαν(Δ)ρσκv*/ со младиот Христос /*ΙϚ ΧϚ*/, кој лебди во елипсовидна мандорла, е напишан врз свитокот во рацете на архијерејот:

ριζδ/ ραζδρα/Αριη βϚ/ ρδμναγο. Еретикот Ариј е прикажан во најчестиот вид, кога го проголтава пеколот во облик на змејолико суштество. Меѓу архијереите, во полиставриони од различно комбинирани крстови се облечени само светите Григориј, Атанасиј и Петар Александриски. Во нишите на протезисот и ѓакониконот, допојасните свети ѓакони со незачувани легенди се *Стефан* (?), односно *Роман* (?), облечени во бели, различно орнаментирани стихари, а на орарот им е напишан трисагионот (ο αγιος, ο αγιος, ο αγιος). Обајцата држат путир со левата, покриена рака, додека архиѓаконот има и висечка кадилница. Назнаката дека и тие учествуваат во литургијата, ја прави интересна путирот што бил ретко прикажуван атрибут и во постарата уметност.²⁷ (Сл. 6) Временски поблиски примери за тоа се св. Лав-

²⁶ Грозданов Ц., *Визијата на Петар Александриски во живописот на Богородица Перивлента (Св. Климент) во Охрид*, во: *Студии за Охридскиот живопис*, Скопје 1990, 102-107, со постара литература. За поствизантиски примери в. Петковић, *Зидно сликарство*, 73; Garidis M., *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989, 288; Серафимова, нав. дело, 47.

²⁷ Габелић, *Манастир Лесново*, 69.



7. Архангел Гаврил од Благовештението, олтар, источен ѕид
7. Archangel Gabriel of the Annunciation, altar; east wall

рентиј во Ореоц (Македонски Брод) од 1595 г.²⁸ и св. Роман во Доброско од 1614 г.²⁹

Во горните зони на олтарскиот простор се насликани шест композиции од Великите празници и Христовите страдања: *Благовештението*, *Раѓањето на Христос*, *Предавството на Јуда*, *Пилатовиот суд*, *Воскресението* и *Вознесението*. Бидејќи сликарите ја комбинирале традиционалната разместеност на композициите со нарацијата според хронологијата на настаните од животот на Христос, овде, како и во наосот на црквата, фреските добиле малку необичен распоред. Ние ќе го следиме така замислениот раскажувачки ритам.

На источниот ѕид апсидалната конха ги двој фигурите на композицијата *Благовештение* / *благовештение*/. Босоногиот архангел Гаврил во хитон и химатион, моќно раскрилен и со крупен чекор приоѓа со благослов. (Сл. 7) Богородица / *ΜΗΡΘΥ*/ со преѓа в раце, скромно стои пред голем дрвен престол со наслон, кој е толку масивен што досега до нејзиниот врат, додека од сегмент небо ја допира трикрак зрак со малечок гулаб.

Раѓањето на Христос е во најгорната зона на оштетениот јужен ѕид, во која се насетуваат повеќе

²⁸ Машниќ М., *Манастирот Ореоц*, Скопје 2007, 57, сл. 40

²⁹ Флорева, 37-38, сл. 29

иконографски елементи одошто кај празничните сцени што следуваат.³⁰ Богородица лежи со потсвиени нозе крај јаслите во пештерата, но на чудна проста конструкција, како вид постела со ногалки. Освен овој неочекуван детаљ, содржината е распоредена вообичаено за XVI век-епизодите со капењето и разговорот на Јосиф со стариот овчар се во преден план, така што Јосиф е свртен со грбот кон родилниот чин; над него се двајца овчари во разговор, и десно од нив, на карпа седи свирачот со шупелка (во фрагмент); лево се распознаваат и тројцата мудреци кои стојат зад карпи; најгоре групата ангели е разделена со голем, трикрак небесен зрак со гулаб што паѓа врз Богородица.

Иконографијата во целина се потпира на приказите за Христовото раѓање во делата на охридските и костурските работилници од втората половина на XV и првата половина на XVI век.³¹

Од *Сретението* јасно се гледаат само делови од фигурите на Јосиф со даровните гугутки, пророчицата Ана (без свиток) и Богородица со младенецот в раце, како и нозете на Симеон кој стои спроти нив, пред некаква градба од која останал црвен покрив. Може да заклучиме дека сцената има асиметрична композиција, што како варијанта е позната од палеологовскиот период,³² и е многу честа во поствизантиските споменици.

³⁰ Идентификација на Великите празници направиле целосно Топузова-Кареска – Митревски, 100-102; и делумно Корнаков, 45-46.

³¹ Спореди кај Суботиќ, *Охридска сликарска школа од XV век*, скици 16, 33, 42, 49, 78, 111; Вљева Ц., *Сцената Рождество в Кремиковския и погановския манастир в контекста на костурската художествена продукција*, Ниш и Византија IV, Зборник радова, Ниш 2006, 297-306; Спахиу Ј., *Празничните сцени во Топличком манастир*, Патримониум.МК 7-8 (2010), 331-349, посебно 335-338, сл. 3.

³² Sinkevic I., *Changes in the composition of the Presentation of Christ in the temple in Palaeologan times*, Културно наследство 28-29 (2004), 33-37.



8. Исцелување на слеп родениот, Исцелување на грбавата жена и Христос со Самарјанката, наос, северен ѕид
8. Healing the Blind Born Man, Healing of the Hunchbacked Woman and Christ and Samaritan Women, nave, north wall

Крштевањето /_Хво_/ зачувало фрагменти од долниот дел на сликата – бранови од реката со персонификации на Јордан (старец со бардак) и Морето (девојка врз риба), Христовите нозе врз црвена камена плоча (без змии?) и дел од десниот брег. Горе останал зракот од небото над Христовата глава со ореол и впишан крст, како и ликот на Јован Претеча чија рака го допира месијата.

Воскресението на Лазар лесно се препознава по карактеристичните фрагменти како што се тврдната пред која излегол народ и Лазаровите сестри Марта и Марија во проскинеза крај Христовите стапала. Следејќи ја евангелската нарација (Јован 11, 39-44), сликарот во десниот дел од композицијата направил своја, оригинална ликовна интерпретација. Тој „постапно“ го прикажува чудотворното оживување во Витанија – на карпа крај отворен саркофаг, врз поклопката лежи завитканото тело на умрениот Лазар, додека во преден план, на работ од карпата тој седи оживеан.³³

Преображението /_прѣвбражениѣ_/ се надоврзува со карпестиот пејзаж на Тавор каде што Христос стои во елипсовидна мандорла со десетина остри,

³³ Еден од најстарите примери за седечката положба на Лазар, но во саркофаг, е во Св. Апостоли во Пеќ, а како иконографски тип се раширил во XIV век, в. Ѓурић Ј. В., Ѓирковић С., Кораћ В., *Пеќка патријаршија*, Београд 1990, 36,48, заб. 7, сл. 32. Така честопати бил прикажуван и во поствизантиско време, како на пример во Топличкиот манастир, сп. Спахиу, нав. дело, 341-342, со други податоци и литература.

грубо обликувани, црвени светлосни зраци.³⁴ Крај Христос облечен во белина и со свиток (?) во левата рака, одесно е пророкот Илија, одлево Мојсеј, обајцата со откриени подадени раце. Заслепени од божествената светлина, тројцата апостоли без ореоли, реагираат со различни движења.³⁵ Во левиот агол Петар се згрчил затворајќи очи, додека положбата на Јаков и Јован не може да се уточни поради оштетувања.

Успението на Богородица /_вспение_/ е пространа композиција на западниот ѕид, меѓутоа, малку може да се каже за нејзината иконографија. Богородичиното тело е прилично издолжено, положено на светла драпирана ткаенина проткаена со црни линии и има црвена перница со конусни завршоци. Меѓу апостолите крај одарот добро се препознава Петар со голема висечка кадилница. Над телото на мајка си, Христос стои со нејзината персонифицирана душа. Шест ангели со прекриени дланки се во наклон кон Христа и целата група е „засводена“ со светлосна аура што ја двоји од сликаната архитектура. Пред одарот се два единечни шандана со запалени свеќи и архангелот што приоѓајќи одлево со меч му ги отсекува рацете на Ефониј. Реалистички детали се прецизно прикажаната канија во левата рака на архангелот и крвта што капе од Ефониј, кој притоа има шап-

³⁴ Обликувањето на мандорлата е многу слично во сцената од црквата Богородица Милостива на Преспа (сп. Суботиќ, *Охридска сликарска школа од XV век*, скица 16).

³⁵ За распоредот на апостолите и нивните движења в. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, 150-151.



9. Тајната вечера, наос, северен ѕид
9. The Last Supper, nave, north wall

ка/паларија. Претстави на архијереи сега не се видливи.³⁶

Влегувањето во Ерусалим ја продолжува празничната низа композиции во најгорната зона на северниот ѕид, со прилично збиена схема – Христос на осле доаѓа во градот чии ѕидини се во заднината, придружуван од апостолите и пречекан од народ што од восхит послал палта пред него. Фигурата затскриена од карпа во горниот лев агол од сцената, најверојатно ја означува познатата воведна епизода во иконографијата на Цветници, само што деталите не може да се уточнат.³⁷

Следните три слики прикажани во оваа зона се однесуваат на Христовата јавна дејност и досега се делумно идентификувани.³⁸ (Сл. 8) Првата, насловена *Исцелување на слепиот од раѓање / слѣпа ѿт рожде*, го прикажува Христовото чудо во скусена верзија – во карпест пејзаж апостолите го следат Христос до бунарот каде што слепиот, облечен во сив хитон и црвен химатион, си ги измива очите зашто прогледал. Не само што слепиот не е прикажан двапати, туку тој е и повозрасен одошто вообичаено се претставува. Со оглед на

симболичката конотација на бунарот, да одбележиме дека нема крстеста, туку е со полиаголна форма.³⁹

Понатаму во камениот пејзаж јасно се гледа Христос доближан со подадена рака до една подгравена фигура со стап в рака, облечена со светлозелена наметка и покриена глава. Очигледно не станува збор за дел од претходната композиција со слепиот, заради разликите во облеката на немоќниот. За оваа нова случка претпоставуваме дека го прикажува *Исцелувањето на грбавата жена*. Иако според текстуалниот извор се одвива во ентериер (Лука 13,10), уште во неколку споменици, исто така, тоа е насликано во екстериер.⁴⁰ Меѓу нив е и приказот во северниот параклис (1534-1537 г.) на Топличкиот манастир, засега нам единствениот познат пример во Македонија, каде што зографот Јован Теодоров од Грамоста (Костурско), го сместил Исцелувањето на грбавата жена до средбата на Христос со Самарјанката, како што е и овде, во Мрзен Ореовец.⁴¹

³⁶ Можно е некогаш да се гледале тројца архијереи, како што известуваат Топузова-Кареска – Митревски, 103.

³⁷ Се мисли на варијантата сликана според Матеј (21, 2), која е честа и во поствизантиските споменици, в. Серафимова, нав. дело, 66-67.

³⁸ Кај Топузова-Кареска – Митревски, 97, попатно се спомнува „Исцелување на слепиот“.

³⁹ Сп. Серафимова А., *Сликите на литургиските перикопи во Кучевишкиот манастир (1591)*, Зборник за средновековна уметност бр. 2 (1996), 188, заб.71.

⁴⁰ Пејиќ С., *Манастир Пустиня*, Београд 2002, 132-133, која поради сцената во Пустиня (1622 г.) ги согледала заедничките композициони карактеристики во пораните (Топлички манастир, Филантропинон) и подоцнежните прикази (Пива, Ново Хопово).

⁴¹ Топличкиот параклис хронолошки е детерминиран од натписите во припратата и наосот (сп. Расолкоска-



10. Пилатов суд, јужен суд во олтарски простор
10. Trial before Pilate, altar, south wall

Сцената со *Христос и Самарјанката* [сам], некогаш била подобро видлива, затоа што полиголниот бунар со балдахин има импозантна големина.⁴² Токму тој го нагласува на сликата богословското толкување за проповедничката моќ.⁴³ Со затворен свиток во подадената лева рака и со десната положена на коленото, Христос седи на камен, додека зад него групата апостоли доаѓа од Сихар. Фигурата на Самарјанката денес одвај може да се насети како стои спроти Христос и бунарот, облечена во бел фустан и црвена наметка,

Николовска З., *Топличкиот манастир во светлината на новите истражувања*, во: *Климент Охридски и улогата на книжевната школа во развитокот на словенската просвета*, Зборник на трудови, Скопје 1989, 323-333). Композицијата е препознаена од Митревски Н., *Споменици на фрескоживописот од XVI и XVII век во Демирхисарско*, Прилеп 2003, 26. За авторството на сликарството в. Машниќ М., *Јован Зограф и неговата уметничка активност*, Културно наследство 22-23 (1997), 68-87.

⁴² Издвојувајќи ја како една од повпечатливите сцени, ја идентификувал Мано-Зиси, нав. место.

⁴³ За толкувањето на формата на кладенецот во сцената и повеќе поствизантиски примери в. Серафимова, *Сликите на литургиските перикопи*, 187, со постара литература.

видливи само во долниот дел од телото. Голем сад за вода, еден вид билнак, стои под нејзините нозе. Страдалниот циклус почнува во истата зона со *Тајната вечера*,⁴⁴ поврзана со претходната композиција преку заднината со сликана карпа и продолжува со архитектура (град). Во преден план е полукружната трпеза, полна со различни садови меѓу кои доминира еден тркалезен кон кој посега Јуда. Благословувајќи ја трпезата Христос е средишната оска меѓу дванаесеттемина симетрично распоредени апостоли, претставени без ореоли и со воздржана гестикулација. Исклучителен иконографски елемент е една машка фигура којашто одлево чекори кон наседнатите, носејќи некаков сад во рацете. (Сл. 9) Може да се претпостави дека станува збор за своевидна воведна епизода со извор од евангелскиот текст за настанот пред Пасха. Имено, тоа би бил човекот што носи вода и кој по Христова препорака ги одвел апостолите во куката, во „голема одаја, послана“,

⁴⁴ Како „жива Тајна вечера“ фреската е забележана од Мано-Зиси, нав. место. Композициите од овој циклус биле идентификувани, но зачудува тоа што некои истражувачи го спомнуваат и Мињето на нозете, сцена што ја нема во црквата, сп. Топузова-Кареска – Митревски, 97; Корнаков, 44.



11. Патот на Голгота, наос, јужен ѕид
11. Road to Golgotha, nave, south wall

за да се приготви вечерата (Марко 14, 13-15 и Лука 22, 10-12).

Навлегувајќи во олтарскиот простор, *Предавството* /предниџе Хво/ го истакнува бакнежот на Јуда во присуство на вознемирена толпа, во која само двајца се војници, додека другите се цивили вооружени со по некој голем стап. Христос гледа во лицето на Јуда, кој одлево го прегрнува и само што не го бакнал. Епизодата со Симон Петар и Малх е пред Јудините нозе во преден план.

Христовите маки продолжуваат во подолната зона на јужниот ѕид од олтарот со *Судењето кај Пилат* /судењие Пилата/. Двајца војници го приведуваат Христос со врзани раце, а пред нив стои Кајафа раскинувајќи си ја облеката. Претставен со круна, на голем престол до кој водат уште поголеми скалила, Пилат гледа кон Кајафа миејќи си ги настрана рацете во садот што му го принесува слуга. Во една од сликаните градби е и Прокла во разговор со слугата. Писарот не е присутен.⁴⁵ (Сл. 10)

⁴⁵ Радојчиќ С., *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, ЗРВИ XII (Београд 1971), 293-312. За менувањето на иконографијата во поствизантискиот период, опширно и со примери кај Серафимова, *Кучевишки манастир*, 81-82.

Во наосот следува *Патот на Голгота* /Ха на крсть приведџне вис/, чија конципираност е традиционална⁴⁶ – Христос со врзани раце го водат шестмина војници меѓу кои и еден млад Евреин,⁴⁷ а пред нив Симон Киринеецот чекори со крстот на рамо. Видно зголемена е фигурата на постариот човек со прекриена глава, кој со кошничката клинци е во предниот план на сликата. (Сл. 11) Меѓу Страстите овде и на северениот ѕид во иста зона се вклучени големи композиции, познати како *Извори на премудроста на светите црковни отци Јован Златоуст и Григориј Богослов*.⁴⁸ Бидејќи се релативно ретки во ѕидното сликарство, при што најраните во Македонија се од XIV век

⁴⁶ Поточно, овде не е вклучена кавалкадата со Пилат, што во овој период е широко распространета, сп. Пејчиќ, *Манастир Пустуња*, 108-109 и Серафимова, *Кучевишки манастир*, 82-83.

⁴⁷ Погрешно се наведува присуството на Богородица кај Топузова-Кареска – Митревски, 98; Корнаков, 45.

⁴⁸ Идентификација на сцените кај Мано-Зиси, 272 (нецелосно) и кај Топузова-Кареска – Митревски, 103-104, со кус опис и повремени лапсуси во именувањето на светителите. За изработка на цртежите од овие композиции изразувам срдечна благодарност на историчарката на уметноста м-р Јехона Спахиу.



12. Испивање на премудроста на св. Јован Златоуст,
детал, наос, јужен ѕид
12. Drinking St. John Chrysostom's Wisdom, detail, nave,
south wall

(Лесново и Псача),⁴⁹ а најблискиот претходен пример врзан за просторот на наосот е во Погано-

⁴⁹ За прикажувањето на светите учители како вистински извори на христијанската мудрост, чија основа се наоѓа во Службата на Трите јерарха (30 јануари), в. Velmans T., *L'iconographie de la "Fontaine de Vie" dans la tradition byzantine à la fin Moyen âge*, Syntrotron, Paris 1968, 122-125; Walter Ch., *Art and Ritual of the Byzantine church*, London 1982, 111-115; Đurić J. V., *Les docteurs de l'église*, *Ενφρωςύ τον άφιήρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 1991, 131-132. Во пандантифите на куполата во припратата на Лесново (1349 г.) се насликани Учителствата на светите отци Јован Златоуст, Василиј Велики, Григориј Богослов и Атанасиј Велики. Детален опис и толкување, како и историјат на темата види кај Габелић, нав. дело, 162-167, Т. XXXVIII, XXXIX сл. 74-77 (со постара литература). Со иста местоположба во Св. Никола, Псача (1365-1371), на овие многу оштетени сцени се распознава влијанието од лесновските сликари, сп. Ђорђевић И., *Зидно сликарство српске властеле*, Београд 1994, 82, заб. 101. Да потсетиме дека на тематската генеза припаѓа и една уникатна фреска во олтарскиот простор на охридска Св. Софија:

во (1499),⁵⁰ логично е да споредуваме почесто со нив при описот на овдешните сцени заради изнаоѓање на иконографската традиција.

*Испивањето на премудроста на св. Јован Златоуст*⁵¹ /изпивинѣ прѣмѡдрость стго Иѡвана Златѡствѣ/ се одвива во утврден град, со ротонда и трикорабни објекти (цркви) поврзани со велум.⁵² Група луѓе приоѓа да се напије „вода“ што во четири моќни млаза истекува од катедрата високо поткрената со скалници, каде што светиот отец /сѣти Иѡванъ [Златѡ [ствѣ]/ седи и пишува беседа во книгата: *БРАТІЕ МО/Е СЛВ[єрδ]Т/И_/П_/ЗАПО_*. Златоуст е прикажан со препознатливата физиономија, како архијереј во црвен фелон и бел омофор со црни крстови, но без својот голем писателски пример, апостолот Павле.⁵³ (Сл. 12) Меѓу насобраните,

Грозданов Ц., *Слика јављања Премудрости св. Јовану Златоустом у Св. Софији Охридској*, ЗРВИ 19 (1980), 147-155. Недалеку од Мрзен Ореовец е позната и сцената Молитва на св. Јован Златоуст од западната фасада на манастирската црква Св. Никола (1346-1355 г.) во Драдња, устроена според традицијата на авторските портрети в. Радујко М., *Драдњански манастириѣ II живопис*, Зограф 24 (1996), 25-36, посебно 30-34.

⁵⁰ За двете композиции со Изворите на премудроста на св. Јован Златоуст и на св. Григориј Богослов во певниците од наосот на манастирската црква Св. Јован Богослов, во Поганово кај Пирот, в. Grabar A., *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 338-339; Радојчић, *Једна сликарска школа*, 97-99; Живковић Б., *Поганово, Цртежи фресака*, (текст Г. Суботић), Београд 1986, 23, 27; Геров Г., *Пишеците отци на црквата и премѡдростта*, во: *Сборник изследвания в чест на проф. Стефан Смядовски*, Софија 2010, 255-268 (посебно 266-268, со постара литература), се осврнува и на композициите со слична иконографија во рускиот Ферапонтов (1502 г.), грчкиот Дилиу (1542/43 г.) и бугарскиот Карлуковски манастир (1602 г.).

⁵¹ Натпис-легендата во Лесново е Учителство, како и на сите четири тамошни сцени (Габелић, 162), а во Поганово е Источник (сп. Живковић, 23).

⁵² Лесновската слика со Златоуст има трикорабна црква со ликот на допојасна Богородица, а во сцената со Атанасиј Велики има ротонда, што се толкува како симболика на Црквата, односно ерусалимската Ротонда на Христовото воскресение (Габелић, 163, заб. 1173). Погановската сцена има цибориум и објект со висока кула/камбанарија (Живковић, нав. место). Велуми се насликани во двата споменика.

⁵³ Во Лесново е великосхимник, како и другите тројца црковни отци (Габелић, нав. место); во припатата на Дилиу исто така (сп. *Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, Ζωγραφικη*, Ιωαννίνα 1993, πίν. 436, сл. 436); во Поганово е архијереј (со полиставрион, сп. Живковић, нав. место) како и во наосот на Ферапонтовската црква (со фелон и омофор, сп. илустрација на <http://www.dionisy.com/museum/120/190/index.shtml>), и секаде е придружен од апостол Павле.



13. Испивање на премудроста на св. Јован Златоуст
13. Drinking St. John Chrysostom's Wisdom

раздвижени и со чаши/пехари в рака, има великодостојници, гологлави и со црвени клобучести капи, двајца цареви кои иконографски потсетуваат на Давид и Соломон, еден великосхимник и повеќемина монаси на различна возраст.⁵⁴ (Сл. 13) Во композициите што ги споредуваме нема цареви како во Мрзен Ореовец.

Следува *Распетието* /_ Хво/, во кое покрај средишната Христова фигура на крст се распнати уште двајцата осудени. (Сл. 14) Богородица е со молитвено прекрстени раце на градите, придружена од две жени со ореоли, а отспротива тагува Јован Богослов. Непосредно зад Јован стои копјеносец без војничка облека и со прстот покажува кон Христос препознавајќи во него Бог.⁵⁵ Во подножје-

то од карпата со Христовиот крст, крај вообичаено насликаниот череп се напишани и две букви со титли /Гѡ/, кои може да се разберат како акроним за Г(роб) А(дамов) или, пак, за Г(олгот)А.⁵⁶ Во истата зона на северниот ѕид, *Оплакувањето* на Христос е пред Крстот надвор од градската тврдина, каде што меѓу две карпи тој лежи на одар прекриен со драпирана ткаенина. Богородица му го бакнува лицето, седејќи на стол во придружба на Марија, мајката на Јаков, и Марија Магдалена која тажи со високо раширени раце. Јосиф од Ариматеја му ја држи раката на Христос и ја теши Марија на Јаков, додека Јован Богослов, бришејќи солзи, седи крај Христовите нозе. Во задниот план Никодим го подготвува погребувањето /

⁵⁴ Лесновскиот пример прикажува фигури во бела одежа со клобучести капи, за кои се претпоставува дека се свештеници од понизок ранг, потоа дворјани со трироги шапки или гологлави, и монаси (Габелић, 162,164). Освен великодостојници со клобучести капи и монаси, во Поганово и во Дилиу има и по еден архијереј во полиставрион (сп. нав. места). Ферапонтовската сцена има гологлави фигури во хитон и химатион (апостоли ?) и еден млад лик во стихар.

⁵⁵ За конфузијата во прикажувањето на оваа личност што била предизвикана од различното толкување на евангелските текстови в. Марковић М., *Циклус Великих празника*, во: *Дечани*, 111.

⁵⁶ Според познатите извори за Голгота кај Матеј (27,33) и Марко (15,22), односно за Черепница кај Лука (23, 26), односно за место Лобное кај Јован (19,17). Постапката овде е своевидна скромна алузија на идејата за победата на крстот, којашто во поблиската и пошироката околина (Полошко, Трескавец, Метеори) некогаш се изразувала многу поинвентивно, сп. Радојчић, *Једна сликарска школа*, 90-93; Ђурић Ј. В., *Полошко – Хиландарски метох и Драгушинова гробница*, Зборник Народног музеја 8 (Београд 1975), 333-336; Georgitsouyanni N. E., *Les Peintures murales du Vieux Catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Athènes 1993, 154-155.



14. Распятие, наос, јужен ѕид
14. The Crucifixion, nave, south wall

поргеџџиџе Хво/. Карактеристично за сцената, која инаку во целина ја следи иконографијата којашто постепено се развива од XV век,⁵⁷ е замената на местата на Јосиф и Јован, како што биле прикажани и во манастирската црква Преображение на Метеори (1483 г.).⁵⁸ Особени детали се што Јован Богослов седи на стол како Богородичиниот и успокојувачкиот гест на Јосифа кон Марија Јаковлева. (Сл. 15)

Испивањето на премудроста на св. Григориј Богослов (изпивинџ прџмџдростџ стџго/ Григџорие бџгослов),⁵⁹ е иконографски поинакво од сродната сцена посветена на големиот литургичар отспро-

тива. Амбиентот е изменет со повисоки кули на тврдината, а пред трикорабната од двете градби има висока макара за кладенец.⁶⁰ Огромниот кружен бунар е поместен во централниот дел и од него истекуваат млазеви „вода“ низ повеќе отвори, слевајќи се со оние што извираат од катедрата на св. Григориј Богослов.⁶¹ (Сл. 16) Отецот е облечен во светлосив фелон и црвен омофор, пишува во отворената книга (бва ги/_ри/_) и крај себе има свиток (ввиџ/_вни/_а), но текстовите се нераспознатливи.⁶² Зголемен е бројот на „жедните“ кои се хиерархиски групирани. Околу бунарот се великодостојници и свештеници од понизок ранг, гологлави или со различни капи, како и четворица со круни. Од двете групи монаси во долната зона, едни пијат од бунарот, додека другите се поблизу

⁵⁷ Со повеќе балкански примери од XV и XVI век кај Вџлева Ц., *За един иконографски вариант на сцената Оплаќване от XV век*, Ниш и Византија, Зборник радова VI, Ниш 2008, 263-272 и Спахиу Ј., *Страдалниот циклус во црквата Свети Никола Топлички*, *Balkanoslavica* 37-39 (Прилеп 2010), 59-60.

⁵⁸ Georgitsoyanni, 159-161, pl. 52.1.

⁵⁹ Во Поганово (Живковиџ, 27) е насловена со Длабочина /гџџбина/ на премудроста (за гџџбина сп. *Старословенско-македонски речник со грчки паралели*, редактор В. Десподова, Прилеп-Скопје 1999, 85). Со своите истражувања на христијанската вистина св. Григориј претставувал храна полна со длабочина на Божественоста, а „длабочината на неговиот дух“ се споменува и во тропарот за 30 јануари на неговата служба (Булга-

ковџ В. С., *Настольная книга для священно-церковно-служителей*, Москва 1993, 56).

⁶⁰ Макарата е насликана и во лесновската и во погановската сцена со Григориј Богослов, со тоа што во првата бунарот е со крстеста, а во втората со четирилисна форма (Габелиџ, сл.77; Живковиџ, 27).

⁶¹ Погрешен е наводот дека зад св. Григориј стои апостол Петар (Топузова-Кареска – Митревски, 104).

⁶² Отецот во Лесново, исто така, пишува книга со свиток пред себе. Како архијереј во полистраврион, тој во Поганово е прикажан само со свиток в рака (сп. нав. места).



15. Оплагување, наос, северен ѕид
15. Lamentation, nave, north wall

до катедрата и таму се напојуваат.⁶³ Зад монасите во левиот агол од сцената, сосема издвоен седи корпулентен великосхимник со турбан и свртен гледа кон „изворите“ со спокојно положени раце на колената. За овој лик без ореол, претпоставуваме дека е химнографот Јован Дамаскин. (Сл. 17) Неговото присуство во сцената со св. Григориј Богослов има основа најнапред поради нивната книжевна поврзаност.⁶⁴ Идејата за книжевното дело како свеж извор од кој се напојуваат читателите е општо место кај византиските писатели,⁶⁵ но св. Јован Дамаскин беседел за светиот

гроб како за фонтана, извор, кладенец на спасението,⁶⁶ подеднакво и за Богородица „неисцрпниот источник“, како што ја нарекува во Лесново.⁶⁷ Дамаскиновото житие вели дека самата Пречиста за него зборувала како за извор што може од себе да лее слатка вода, онаа што посакал да ја пие Давид, што Христос и ја ветил на Самарјанката, и дека жедните треба да итаат кон таа вода.⁶⁸

Сцената *Мироносици на гробот* /англь ва камень сѣдѣ/, е вообичаено конципирана според текстот на евангелистите Матеј (28, 1-8) и Марко (16, 1-7): три жени со ореоли носат миро на Христовиот гроб; ангелот во белузлав хитон и црвен химатион, со високо раширени крилја седи на капак од саркофаг и со обете раце им го покажува празниот гроб каде што останал посмртниот повој; при дното на карпата, околу саркофагот се групата заспани војници.

Воскресението /_ниѐ Хво/ со иконографија на *Слегувањето во ад* е композирано така што на пеколната темнина и е посветена третина од просторот на сликата. (Сл. 18) Овде ангелот Господов

⁶³ Освен што нема цареви, групирањето на фигурите е многу слично и во Поганово (Живковић, 27).

⁶⁴ Квантитативната поезија на св. Григориј била пример во Дамаскиновото создавање бројни канони. Најпрочуеното дело на Назијанскиот учител, „Пет слова за богословието“, е особено поврзано со третиот дел догматски погледи во Дамаскиновата творба „Изложение на православната вера“, „Света Троица“, „Трисвета песна“, на воскресни служби, реформатор е на Октоихот и т.н (Мирковић Л., *Православна литургија, Први општи део*, Београд 1982, 248-249; *Христијанство, Енциклопедическиот словарь, Том 1, Москва 1993, 442-443, 625*).

⁶⁵ Радојчић, *Једна сликарска школа*, 98, по повод сцената во Поганово.

⁶⁶ Underwood A. P., *The Fountain of Life in manuscripts of the Gospels*, DOP 5 (1950), посебно 96-97, n. 217.

⁶⁷ Габелић, 180-181.

⁶⁸ Поповић д-р Јустин, *Житија светих за децембар*, Београд 1977, 119.



16. Испивање на премудроста на св. Григориј Богослов, детаљ, наос, северен ѕид
16. Drinking St. Gregory the Theologian's Wisdom, nave, north wall

го победува подземниот господар влечејќи го за коса и прободувајќи го со кус меч. Неретко прикажуван како го врзува Велзевул или го прободува со копје, ангелот во оваа сцена се слика уште во средновековните ракописи и споменици,⁶⁹ како и подоцна, на пример, во Топличкиот манастир,⁷⁰ во костурските цркви Панагиа Мавриотиса-параклис на Св. Јован Богослов, Панагиа Расиотиса,⁷¹ Св. Димитриј Елеусас,⁷² но и во светогорските манастири⁷³ итн. Над адската пештера, врз вкрс-

⁶⁹ Покровский Н. В., *Евангелие въ памятникахъ иконографіи преимущественно византийскихъ и русскихъ*, С.-Петербургъ 1892, цртеж 188,190; Радовановић Ј., *Јединствене представе Васкрсења Христовог у српском сликарству XIV века*, во: *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, САНУ, Београд 1988, 95, заб. 41; Марковић, *нав. дело*, 112-118; Суботић Г., *Почетци монашког живота и црква манастира Сретења у Метеорима*, ЗЛУ 2 (Нови САД 1965), 166, сл. 21 и други.

⁷⁰ Спахиу, *Празничните сцени*, 345-347, сл. 10, која ја наведува и сцената (по 1532 г.) во црквата Панагиа Музевики во Костур.

⁷¹ Πελεκаниδης Στ., *Καστορία I*, πίν. 207, 221.

⁷² Παϊσιδου Π. Μ., *Οι Τοιχογραφίες του 17ου Αιώνα στους Ναους της Καστορίας, Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002, 85, Πίν. 48α.

⁷³ Millet G., *Monument de l'Athos, I, Les peintures*, Paris 1927, 129.1 (Лавра), 223.1 (Дохијар); за Дионисијат сп. Вокотόπουλος Α. Π., *Ιερά Μονή Διονυσίου, Οί Τοιχογραφίες του Καθολικου*, Αγίου Ορος 2003, πίν. 254.

тениите, скршени адски врати, доминантната Христова фигура стои во елипсовидна мандорла. Христос облечен во црвено е свртен надесно, кон групата од која со левата рака најпрвин Адама го повлекува од работ на бездната. Меѓу другите што воскреснуваат се препознава Јован Претеча. Зад Христа, пак, на карпата седи Ева подавајќи раце, и група старозаветни праведници предводени од Давид и Соломон. Во композицијата со нерамномерен однос на Христос кон прародителите,⁷⁴ воскреснатите не се прикажани во ковчези/саркофази, што не е вообичаено.

Од долниот дел на *Вознесението* во најгорната зона на источниот ѕид, за жал, со сигурност се гледа само св. Риза растегната во рацете на две фигури (апостоли?),⁷⁵ што би упатувало на едно од

⁷⁴ Не е ретко, но сепак, во помал број случаи отколку решенијата кога Адам и Ева се „на иста страна“, односно симетричните решенија под влијание на литургиските стихови (Бабић Г., *Краљева црква у Студеници*, 158-159). Таква е, на пример, поставеноста на Христос во сцената од XIV век во ексонартексот во Ватопед (Millet, 92.2), во селската црква од 70-те на XVI век во Готовуша (Петковић, *нав. дело*, сл. 67), костурскиот Св. Димитрија Елеусас (Паϊσιδου Π. Μ., *нав. место*) или во манастирскиот параклис Св. Јован Богослов (Св. Никола) од 1627 г. на демирхисарско Слечко (лични белешки).

⁷⁵ Иако фреската била значително оштетена уште одамна, овде е видена и Богородица меѓу апостолите, сп. Топузова-Кареска – Митревски, 102.



17. Испивање на премудроста на св. Григориј Богослов
17. Drinking St. Gregory the Theologian's Wisdom

иконографски честите решенија карактеристични за балканскиот простор од XIV, XV и XVI век.⁷⁶ Во црквата нема зона со медалјони, а единствените поединечни допојасни претстави се на две свети великомаченици на западниот ѕид, од обете страни на ктиторскиот натпис. Фронтално се прикажани како икони, со маченички крстови и отворени дланки. Јужно е најверојатно св. *Недела* /сѓа њ (7 јули),⁷⁷ со бел превез и круна, во црвена наметка украсена со бисери.⁷⁸ Во ликот на св. *Петка* /сѓа петка/ прикажана на север како калуѓерка, би ја препознале Епиватската (Трновска) преподобна (14 октомври), меѓутоа во практиката, со истиов изглед честопати се изразува и култот кон Римската маченица (26 јули).⁷⁹ Незави-

сно од дилемите, тие се меѓу најпопуларните и заеднички прикажувани светителки, според бројни поствизантиски примери, честопати во западните делови од храмот.

Почнувајќи од иконостасната преграда на јужниот и потоа продолжувајќи на северниот ѕид, во најдолната зона од наосот стојат светите: *Ѓорѓи* /сѓи Георѓие/, *Димитриј* /сѓи Д[имит]рие/, *Прокопиј* /сѓи Прокопије/, *Нестор* /сѓи Нестор/, *Меркуриј* /сѓи Меркџрие/, *Евстратиј* /сѓи Евстатие/; (3-и) *Евгениј*, *Орест*, *Теодор Тирон* и *Теодор Стратилат*.⁸⁰ Последниве четворица посигурно ги идентификуваме и според легендите напишани во XIX век, кога нивните типолошки карактеристики делумно се измениле, но значителниот број иконографски елементи зачувани од првобитното сликарство ја потврдува веродостојноста на изборот на светците. Сите се облечени во облека на маченици, со долги туники и наметки во променливи колористички комбинации, освен св. Меркуриј, кој е со воена опрема и поднаведнат си ја проверува стрелата – неговата најчеста поза во пост-

⁷⁶ За светата Риза во рамките на Христовото вознесение в. Пејић С., *Мандилион у поствизантиској уметности*, ЗЛУ 34-35 (2003), 86-88, со повеќе примери и од Македонија.

⁷⁷ Некогаш, изгледа, легендата била видлива и оваа маченица е идентификувана заедно со св. Петка кај Топузова-Кареска – Митревски, 104.

⁷⁸ Не е исклучено да била и св. Катарина (24 ноември) која се слика со оваа иконографија, сп. Суботић, *Св. Константин и Јелена у Охрид*, 52, сх. 7; Поповска-Коробар В., *Зидно сликарство с краја XV века у манастирској цркви Свете Петке код Брајчина*, ЗРВИ 44/2 (2007), 549-565, посебно 560, со постара литература.

⁷⁹ Суботић, нав. дело, 89-101; Архџи. Κουκλιανης, *Ο κύκλος του βίου της Αγίας Παρασκευής Ρωμαίας και της ἐξ Ικωνίου στή χριστιανική τέχνη*, Αθίνα 1994 (Summary, 198-203); Магловски Ј., *О београдском култу свете Петке*

Српске и манастиру Фенеку, Зборник радова Народног музеја XVIII/2 (Београд 2007), 117-150; Поповска-Коробар, нав. дело, 552-553, со повеќе примери.

⁸⁰ Освен што наместо Евгениј (—није) е препознаен Аксентиј, другите маченици се идентификувани и кај Топузова-Кареска – Митревски, 94-95; Корнаков, 42-43. Тие наведуваат дека веднаш до иконостасот бил претставен и патронот св. Никола, што не е точно бидејќи го проверивме местото под конструкцијата од XIX век.



18. Слегувањето во ад, северен ѕид во олтарски простор
18. The Descent into Hell, altar, north wall

византиско време. Св. Евстратиј, водечката личност од групата Петозарни маченици, се препознава и по типичната бела шамија врз рамената.⁸¹ Велмошките широки, бели капи со украси, овде ги носат само светите Ѓорѓи и Димитриј. (Сл. 19) Таа иконографија со која се прикажуваат и други маченици-воини е карактеристична за монументалното сликарство во дијецезата на Охридската архиепископија, што се забележува од средината на XIV век и натаму многу често се практикува.⁸² Невообичаеното е што освен нив двајца, бастуми за потпирање, пред себе или под мишка, имаат сите насликани фигури. Исклучок е св. Евгениј,

⁸¹ Габелић С., *Представе Петозарних мученика у цркви Светог Стефана у Кончи*, Зограф 29 (2002/2003), 191-198. Овде цитираме според истата, *Манастир Конче*, Београд 2008, 127-137 (посебно за детаљот 128, заб. 591).

⁸² Грозданов Ц., *Христос Цар, Богородица царица, Небеските сили и светите војни во живописот од XIV и XV век во Трескавец*, Културно наследство XII-XIII (1988), 5-20 со постара литература; истиот, *Исус Христос Цар над царевима у живопису Охридске архиепископије од XV до XVII века*, Зограф 27 (2000), 151-150). Литературата за овие примери е обемна и главно е содржана во монографското прикажување на спомениците.

кој е со напред отворена дланка и држи маченички крст. Програмска особеност е прикажувањето на тројцата од Петозарните маченици во цел раст, што и во средновековните споменици е реткост и се објаснува со нивното фунерарно значење.⁸³ (Сл. 20) За помладиот пример од припратата на Сливничкиот манастир, каде што сите петмина се насликани во близина на Деисисот, има основа, исто така, толкувањето со нивната застапничка способност на Последниот суд.⁸⁴

На западниот ѕид јужно од влезот е *архангелот Михаил*, неговото вообичаено место според апотропејската и улогата на психопомт.⁸⁵ Иако е прилично натсликуван, општите иконографски црти се задржани – стои фронтално како воин со меч

⁸³ Габелић, *Манастир Конче*, 135-136.

⁸⁴ Поповска-Коробар, *Сликарството во Сливничкиот манастир*, 212-213. Да споменеме дека по углед на црквата Св. Ѓорѓи во Старо Нагоричино, во истоимениот храм во Младо Нагоричино, датиран во последната четвртина на XVI век, тројца од овие маченици се насликани непосредно до иконостасот на јужниот ѕид (Машниќ М. М., *Ѓорѓи Победоносец во Младо Нагоричане*, Зборник за средновековна уметност бр. 6 (2007), 131-149, посебно 137).

⁸⁵ Габелић С., *Циклус арханѓела у византијској уметности*, Београд 1991, 18-36.

потпрен на рамото и сфера со Христов монограм во левата рака. Северно од влезот, каде што на до-вратници се сликани голготски крстови со акро-нимот *IC XC NIKA*, следува претставата на светата царска двојка *Константин и Елена*, во најголем дел натсликани во XIX век. Тоа се случило и во композицијата *Деисис*, последната на северниот ѕид до иконостасот, местото што најчесто го зазе-мала во малите охридски цркви уште од XIV и XV век. По сè изгледа дека едноставната концепција на првобитната слика не е менувана – покрај Христос кој благословува и држи затворено еван-гелие стојат Богородица и св. Јован Претеча со молитвено подадени раце.

* * *

Тематската програма во мрзенореовечката гроби-шна црква е со богословски учена замисла, каде што во традиционалните иконографски рамки се внесени суптилни промени и со нив таа станува посебна.

Целосното присуство на света Троица како божествена власт на небото акцентирано го из-разува сводот. Во потрагата по визуелизација на текстовите од црковната поезија, богословските толкувања и литургиската практика, нарачателот и сликарите се определиле за варијанта којашто Символот на верата концизно ќе го искажува на малата сводна површина, варијанта што за тоа време стои на крстопатот меѓу различните ико-нографски интерпретации на триедниот Бог.⁸⁶ Одбрана е задоволувачки јасна слика за правосла-вните верници – Богородица која е и молителка, со помош на Отецот и светиот Дух (Саваот со гулаб) го отелотворува Синот, кој откако воскрес-нал и се вознесол седнал до Отецот на престо-лот во Небесното царство. Во XVI век во Маке-донија уште преовладува ехото на „старинските“ решенија за тринитарната идеја од бескуполните охридски цркви во XIV и XV век. Со различна иконографска структура и низ повеќе слики, че-тири значајни споменици во своите сводови ја искажуваат истата програмска идеја: наосот на Топличкиот манастир (1536/7),⁸⁷ и селските црк-ви во Скопско, Св. Ѓорѓи (1548) во Бањани,⁸⁸ Св.

⁸⁶ За богословските толкувања на едносушноста на св. Троица в. Поповић Ј., *Догматика I*, Београд 1980, 127-130.

⁸⁷ Детален опис кај Спахиу Ј., *Сликаството во наосот на црквата Свети Никола во Топличкиот манастир во Демирхисарско*, магистерски труд, Филозоф-ски факултет, УКИМ, Скопје 2010, 50-54.

⁸⁸ Поповска-Коробар В., во: *Македонско културно на-следство, Христијански споменици*, Скопје 2008, 52.



19. Св. Димитриј, наос, јужен ѕид
19. St. Demetrius, nave, south wall

Атанасиј (1565) во Шишево⁸⁹ и Св. Спас (1576) во Добри Дол.⁹⁰ Поради присуството на Богородица, содржински најблизок до мрзенореовечкиот е примерот во Добри Дол. И по неполни дваесет години, иконографијата на Отецот со св. Дух од Мрзен Ореовец, во сличен контекст ќе се појави во припратата на Сливничкиот манастир, каде што сликале мајстори од Костурско по нарачка на богословски образовано лице.⁹¹ На нашиве прос-тори не заживеало тогаш веќе современото оли-котворување на Божјата тринитарност со иконог-рафијата на Сопрестолност – заеднички седнати

⁸⁹ Петковић С., *Зидно сликарство*, 164.

⁹⁰ Видоевска, *Црква Св. Спас*, 168.

⁹¹ Поповска-Коробар, *Сведоштвата за Христовата двојна природа*, нав. место; истата, *Сликаството во Сливничкиот манастир*, 213-223 и натаму.



20. Св. Евстратиј, детаљ, наос јужен ѕид
St. Eustratius, detail, nave, south wall

на престол Отецот и Синот со св. Дух (гулабот) помеѓу нив, којашто во монументалното сликарство се појавила во првата половина на XVI век.⁹² Дваесетте композиции од циклусите на Великите празници, Христовата јавна дејност и Страдањата, распоредени со неомеѓена динамика во горните зони, нарациски се едноставни, дури архаични, и во нив пробликува по некое иконографско изменадување само како резултат на авторска интерпретација на канонските и апокрифни текстови. Во оваа смисла се издвојуваат претставите на Воскресението на Лазар, Тајната вечера и Оплакувањето. Појавата на композициите Испивање на премудроста на црковните отци св. Јован Златоуст и св. Григориј Богослов помеѓу сликите на клучните моменти од евангелската историја и празниците на литургиската година, овде е највпечатлива-

⁹² Kuyumdzhieva M., *The Face of God's Divinity: Some Remarks on the Origin, Models and Content of the Trinity images of Synthronoi Type in Post-Byzantine Paintings*, Scripta & e-scripta 5/2007, 161-177, со постара литература.

та програмска карактеристика. Досега таквите беа познати како тематски дел само во манастирски цркви. Низ топологијата на сцените од Христовите циклуси, особено со поставеноста непосредно до Распетието, Оплакувањето и Воскресението/ Мироносиците на Христовиот гроб, двете композиции тука имаат соодветно алегорично значење во нагласувањето на сотериолошкиот и есхатолошкиот контекст. Во XVI век отечките слова можеле да повлијаат врз креирањето на програмската целина преку ракописите од плодните скрипторски центри во Македонија.⁹³ Мотивирачки книжевен извор би била, на пример, Златоустовата хомилија „За гробиштата и за крстот“, пригодна за намената на црквата во Мрзен Ореовец.⁹⁴ Иконографските сличности со сродните сцени на Учителствата на црковните отци во Лесново и Изворите на премудроста на отците во Поганово би упатувале на следење иста ликовна традиција поврзана со костурски сликарски работилници од средината на

⁹³ Поп-Атанасов Ѓ. и други, *Скрипторски центри во Средновековна Македонија*, Скопје 1997, 19 и натаму на повеќе места (за вклучени слова на Златоуст, Јован Дамаскин и Григориј Богослов во различни словенски ракописи). Како пример дека и во Мрзен Ореовец некогаш циркулирале ракописи, независно од поинаквиот книжевен род, потсетуваме на познатиот Тиквешки зборник од крајот на XV век, кој е пронајден овде и се наоѓа во Софија (НБКМ бр. 677), сп. Јакимовска-Тошиќ М., *Македонската книжевност во XV век*, Скопје 2001, 205-208, со постарата литература.

⁹⁴ Идејата за беседата изговорена од св. Јован Златоуст на Велики петок во некоја гробишна црква, ја добиваме од нејзината анализа што ја направил Војислав Ј. Ѓуриќ заради толкување на иконографијата на Распетието и неговите тематски идејни рамки во наосот на Полошко (Ѓуриќ, *Полошко*, 335-342). Од поентите на беседата го парафразираме образложението во врска со обичајот за собирање на гробиштата: на тоа место, кај што мноштво мртви лежат, токму во тој ден Исус слезе при мртвите; со распнувањето и слегувањето во адот Христос ја победи смртта и тоа е чудесната заслуга на крстот (исто, 335).

XIV, односно последната четвртина на XV век.⁹⁵ Освен насловувањето, позначајните разлики во овдешните фрески се отсуството на апостол Павле покрај Јован Златоуст, вклучувањето на Јован Дамаскин во сцената со Григориј Богослов, како и присуството на старозаветните цареви околу изворите. Не е исклучено дека нарачателот на програмата, тематскиот избор можел да го направи според веќе видени примери во наведените два постари споменика или, пак, во некои други што не се зачувани.

Во застапничката молитва за спасение, почесното место овде не го зазема патронот на црквата, св. Никола скоропомошникот и чудотворец, туку тој е истакнат во фасадната ниша и учествува во Службата на светата литургија. Околу Деисисот се поставени најпопуларните војни-маченици, како и тројца од групата Петчисленици со сепулкрална улога при влезот во црквата. Како застапнички на упокоените, не случајно тука се насликани и светите великомаченици св. Петка и св. Недела, симболично потсетувајќи на Христовиот велипечен и неделен ден.

* * *

Во услови на актуелната состојба на живописот неблагоприятно е да се суди за ликовниот квалитет и за вештината на сликарите. Веројатно работеле двајца мајстори кои се одликуваат со заеднички стилски карактеристики. Фигурите ги насликале издолжени, без волумен, со нагласен цртеж во еден потег, наместа невнимателен. Нозете се тенки, со големи стапала, особено Христовите, а рацете се со недообликувани дланки. Инкарнатот тешко се согледува, и само според некое подобро зачувано лице, како на св. Петар Александриски, св. Роман или св. Ѓорѓи, би рекле дека светлиот окер е згаснуван со зеленикава нијанса, за потоа целиот лик да биде врамен со темнокафена линија. Косата е извлекувана во рамномерни и уред-

ни прамени. Од цртите на лицето се издвојуваат носот со нагласено заоблени, крупни носници, бадемастите очи и умерено големите, едноставни ушни школки. Ореолите се окер, со двојна кружница, потенка кафена и подебела бела од надворешната страна. Анатомските пропорции варираат во зависност од намерата да се долови движењето на фигурите низ плановите во сцената, што на сликарите тешко им одело од рака, така што некои лебдат. Облеката е едноставна, круто линеарно драпирана, освен одеждите украсени со крупни растителни орнаменти на одделни ликови во Испивањето на премудроста на црковните отци и кај некои од великомачениците во првата зона. Во композициите прави впечаток што на фонот од педантно сликана архитектура, односно едноставен карпест пејзаж со ниска еднолична вегетација, се истакнува мебелот, кладенците или предмети со зголемени димензии. Колористичките белези не може да ги дефинираме поради оштетеноста и слабата технологија. Тие се, изгледа, прилично редуцирани на црвената, зелената и жолтата боја, кои разблажувани со белата добивале свои нијанси. Останал доминантен потемнетиот цинобер од покривите на сликаните градби и од облеките.

Улогата на ктиторите во тематскиот распоред на фреските, чиешто настанување сега се поместува за 110 години порано одошто се мислеше, е очигледна и веројатно е дека во тоа учествувале и двајцата свештеници, Стојан и Апостол, наведени во ктиторскиот натпис. Кој бил ангажиран за декорација на црквата не знаеме и немаме директни ликовни аналогии. Иконографските и стилски одлики на делото од анонимниве сликари се засновани врз постари примери, посебно на предлошки од времето кон крајот на XV и првата половина на XVI век, долготрајно применувани од мноштво мајстори израснати на уметничката традиција негувана низ охридско-костурските културни релации.

⁹⁵ За сликарите во лесновската припрага в. Габелић, *Лесново*, 213-216; Ѓорђевић И., *О зидном сликарству XIV века у костурској цркви Светог Ѓорѓа тоу Вовноу*, Трећа конференција југословенских византолога, Византолошки институт САНУ, посебна издања књ. 25 - Народни музеј Крушевац, студије и монографије књ. 2, Београд - Крушевац 2002, 450-460. За сликарите во Поганово в. Радојчић, *Једна сликарска школа*, 97-101; Суботић Г., *Костурска сликарска школа. Наслеђе и образование домаћих радионица*, Глас ССLXXXIV, САНУ, Одељење историјских наука, књ. 10 (Београд 1998), 109-131.

Viktorija POPOVSKA- KOROBAR

A NEW VIEW OF THE FRESCO PAINTING IN THE CHURCH OF
ST. NICHOLAS AT MRZEN OREOVEC

Summary

The cemetery church of St. Nicholas at Mrzen Oreovec village in the vicinity of Kavadarci has been dated to 1694, as result of a mistaken reading of the numerical value of the letters in the donor's inscription. This paper corrects the dating for 110 years (1584), completes the comprehension of the theme program, the iconographic and stylistic features, and categorizes the painting to ensembles of the 16th century regional artistic space.

The single nave church was not decorated on the façade except the bust image of the patron saint was painted at the niche above the entrance. High humidity and dust severely damaged the fresco paintings in the church, and in the area where the semi vaults join the walls they have fallen off. The first layer of painting in the lower zone of the nave was partially repainted in the 19th century, when the high iconostasis was also assembled. The theme program is not typical for the single nave churches of this period, and there are several iconographic features and specific arrangement that were visible when the iconostasis was lower. The narrative rhythm is a combination of the traditional disposition with the chronological sequence of events from Christ's life.

On the crown of the vault, from East to West, the following depictions are shown: Christ from the Ascension, Christ Sabaoth with a Dove/The Holy Spirit, Christ Pantocrator with the symbols of the Evangelists, and the Virgin Orans. With this presence of the Holy Trinity the divine rule in Haven is accentuated. A satisfactory image selection for the Orthodox believers was chosen – the praying Virgin with the assistance of the Holy Father and the Holy Spirit (Sabaoth with the Dove) epitomizes the Son, who resurrected and ascended, sat on the throne next to the Holy Father in the Celestial kingdom. Most likely the preserved traces of inscriptions around the

Sabaoth are from the Psalm 101 (102), 19-22, while part of the hymn Axion estin (Dostojno est) was cited around the Holy Virgin medallion.

The Liturgy themes in the altar are depicted in the standard manner: the dogma of the incarnation is shown with a large half image of the Virgin Platitera in the conch of the apse; the Holy Service is held by six holy fathers: Gregory the Theologian, Basil, John Chrysostomos, Cyril of Alexandria, Nicholas and Athanasius; the semi busts of the deacons Stephan and Roman holding chalices are in the niches of the prothesis and deaconicon; on the north wall of the prothesis the Vision of St. Peter of Alexandria is with the episode of Arius.

In the upper zones, the twenty compositions of the Cycles of the Feasts, Christ's public Ministry and Passion are connected in a trail of painted architecture and scenery. Beginning from the east wall of the altar, and the upper register of the south wall are conveyed the Annunciation, Nativity, Visitation, Baptism, Resurrection of Lazarus, Transfiguration, Dormition, Entry into Jerusalem, Healing the Blind Born Man, Healing the Hunchbacked Woman, Christ with the Samaritan Woman, Last Supper, Judas Betrayal, Trial before Pilate, Road to Golgotha, Crucifixion, Lamentation, Mirofores on Christ Tomb, Descent into Hell, and Ascension. The scenes are simple, almost archaic; with upsurge of iconographic assert which are results of the artist's interpretation of the canonic and apocryphal texts. In this category are the depictions of the Resurrection of Lazarus where Lazarus is portrayed twice – in the death shroud over the sarcophagus, and revived seated on the rock; The Last Supper – including the man who showed the room where the apostles gathered for the Paschal (according to Mark 14, 13-15 and Luke 22, 10-12); The Lamentation – with the characteristic change of

places of Joseph of Arimathea with John the Theologian, the gesture of Joseph comforting the Jacob's mother Mary, as well as the seated John in a chair.

A most distinctive feature among the images of the key moments of the biblical history and the feasts of the liturgy year, become the compositions designated as Drinking of Wisdom of the holy fathers St. John Chrisostom and St. Gregory the Theologian. Until now similar compositions were known only in the thematic program of monastery churches. Through the topology of the Christological cycles scenes, these two compositions have an adequate allegoric meaning, especially placed next to the Crucifixion and Lamentation, and near the Resurrection/Mirofores on Christ Tomb, and by their inserting the soteriological and eschatological context is emphasized. Regarding the common iconographic elements, the compositions at Mrzen Oreovec have similarities with the analogous scenes in Lesnovo and Poganovo monasteries, indicating a same painting tradition related to the Kastorian ateliers from the mid-14th and the last quarter of the 15th century. The differences are in the designation of the scenes, the absence of St. Paul next to St. John Chrisostom, and incorporating St. John of Damascus in the scene with Gregory the Theologian, as well as the presence of the Old Testament kings in both compositions. It is possible that the one who ordered the program had chosen the scenes from older monuments, the two already mentioned or other ones that are not preserved today.

Below the Dormition on the west wall, icon like images of the holy martyrs Nedela (Kyriaki) and Petka (Paraskev) are on both sides of the donor's inscription. South and north of the entrance are the full figures of the Archangel Michael and the Holy Constantine and Helen, while images of Golgotha crosses are painted on the doorpost.

In the supportive prayer for salvation the patron saint of the church St. Nicholas, the swift giver and miracle worker is not given a honorable place, however he is exemplified in the façade niche and in the Service of the Holy Liturgy. Around the Deesis on the north wall, next to the iconostasis, the popular holy warriors-martyrs are portrayed mostly as noblemen: George, Demetrious, Nestor, Procopius, Mercurius, Theodore Tyro and Theodore Stratiles. Full figured saints Eustratius, Eugenius and Orestes, from the group of the Holy Five Martyrs, signify their sepulchral role at the church entrance.

The knowledgeable and creative donors' contribution in the theme program is apparent, and probably the two priests Stojan and Apostol had a role, since they are mentioned in the inscription. There is no information who was commissioned to paint the church, and no direct painting analogies are found. The iconographic and style features are based on older examples, especially the patterns from the period of the late 15th and the first half of 16th century, continuously used by many different masters cultivated in the artistic tradition of the Ohrid-Kastoria cultural relations.

