



УДК. 7.04“16“(497.7)  
75.052.035.1“16“(497.7)

Викторија ПОПОВСКА-КОРОБАР

## СЛИВНИЧКИОТ ЦИКЛУС НА БОГОРОДИЧНИОТ АКАТИСТ

Иконографската анализа на циклусот на Акатистот на Богородица во нартексот (1611/12) на католикот на Сливничкиот манастир, има цел да го утврди степенот на сродноста со таквите циклуси во уште три споменика од првите две децении на XVII век на територијата на Македонија, Грција и Бугарија. Таа е во функција на хипотезата за двајца сликари, кои Сливница авторски ја поврзуваат и со други балкански споменици, од кои заради темата на Акатистот се задржуваме на црквата Панагиа на архонтот Апостолаки (1605/6) во Костур, нартексот во црквата на Полошкиот манастир Св. Ѓорѓи (1608/9) близу Кавадарци и нартексот на манастирската црква Св. Никола во Сеславци (1615/16) близу Софија. Резултатот од спордбената анализа е дека циклусите се генерално блиски остварувања, во најголем број случаи со обрасци од исто постаро потекло. Во градацијата при одредувањето на степенот на блискоста со циклусот во Сливница, преднички црквата во Костур, потем следува Полошко, а како под влијание и на хронолошката условеност, подалечен се покажува циклусот во Сеславци.

Програмскиот печат на ѕидното сликарство во нартексот на црквата Св. Богородица во Сливничкиот манастир, се темите посветени на Божјата мајка како негов патрон.<sup>1</sup> Чинејќи хармонизира-

на целина со химнографско-литургиски карактер, сводот и трите горни зони на овој простор го исполнуваат сцени на три циклуси: опширно илустрираната песна *О Тебе радуетсяја* во девет сцени, редуцираниот циклус на *Акатистот на Богородица* во шеснаесет, како и своевидниот циклус создаден од трите сцени со значење на старозаветни префигурации на Богородица – *Лествицата на Јаков*, *Мојсеј со несогорливата капина* и *Трите момчиња во огнена печка*. На специфичната тематско-ликовна комбинација веќе е посветена посебна студија,<sup>2</sup> а *Акатистот* бил предмет на интерес и при истражувањата на таквите циклуси во други споменици во Македонија.<sup>3</sup> Причината за навраќање на сливничкиот *Акатист*, кој со прилогот добива поцелосна дескрипција и иконографска анализа, всушност е во функција на потрагата по сликарската работилница.<sup>4</sup> Имено, искажаната претпоставка дека двајца

7–8 (Скопје 1979), 32–34; Ќорнаков Д., *Сливнички манастир*, Сливница, Преспа 2007.

<sup>2</sup> Николић Ј., *Теме посвећене Богородици у нартексу Богородичине цркве у Сливничком манастиру*, Зограф 16 (1985), 66–71; истата, *Тематика инспирирана од црквата поезија во живописот од XVII век во Македонија*, во: Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Република Македонија, кн. 4, МАНУ, Скопје 1996, 195–203.

<sup>3</sup> Митревски Н., *Акатистот на Пресвета Богородица во припратата на црквата Св. Ѓорѓи во Полошкиот манастир*, Пелагонитиса бр. 1, Преспанско-пелагосниска епархија (Битола 1996), 48–58; Серафимова А., *Поствизантискиот контекст на Богородичиниот акатист во припратата на Кучевишките Свети Архангели*, Зборник за средновековна уметност бр. 3, Музеј на Македонија (Скопје 2001), 153–183; истата, *Кучевишки манастир Свети Архангели*, Скопје 2005, 143–166.

<sup>4</sup> Прашањето за сите сликари во Сливница (од 1607 до 1645) се обработува во непубликуваниот текст: Поповска-Коробар В., *Сликарството во Сливничкиот*

<sup>1</sup> Основни податоци за Сливничкиот манастир донесуваат: Балабанов К., Николовски А., Ќорнаков Д., *Споменици на културата во НР Македонија*, Скопје 1960, 263–264; Миљковиќ-Пепек П., *Историски и иконографски проблеми на непроучената црква Св. Богородица од Сливнички манастир кај Преспанското Езеро*, Зборник на Филозофскиот факултет, кн. 5–6, Скопје 1979/80, 177–208; Грозданов Ц., *Најстарата претстава на Седмочислениците*, Културен живот



Сл.1. Сливнички манастир, нартекс (1601/12), источен ѕид  
 Fig.1. Slivnica monastery, narthex (1601/12), east wall

непотпишани мајстори во Сливница условно именувани како „прв зограф“ и „втор зограф“ – работеле заедно во наосот (1606/7), а само едниот од нив („вториот“, со соработници) подоцна и во нартексот (1611/12), и дека тие се авторски поврзани со други споменици во Македонија, Бугарија и во Грција,<sup>5</sup> би се обиделе да ја објасниме и со споредбена анализа на овој тематски циклус. Освен користењето на достапните информации за средновековните и поствизантиските циклуси на *Акатистот*,<sup>6</sup> во компаративниот осврт посебно

манастир *Света Богородица*, докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје 2008.

<sup>5</sup> Поповска-Коробар В., *Кон атрибуцијата на живописот во црквата на Сливничкиот манастир*, Зборник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија (Скопје 1996), 213–237, каде што во таа смисла се користени претходните согледувања на неколкумина други автори: Грозданов Ц., *Ликовите на св. Кирил и Методиј во живописот на Македонија и соседните краишта. Појава, карактеристики и еволуција*, Прилози XI, МАНУ (Скопје 1993), 17; Николиќ-Новаковиќ Ј., *За циклусот на св. Ѓорѓи и зографот на припратата на Полошкиот манастир*, Културно наследство 17–18 (Скопје 1994, 67), 89–90; Пенкова Б., *Фреске на фасадата на црквата Роженског манастира код Мелника*, Зограф 22 (1992), 67; Гергова И., *Раниот Български иконостаѕ 16–18 век*, Софија 1993, 19.

<sup>6</sup> Од обемната литература за циклусите, кои се јавуваат од почетокот на XIV век, посебно значајни за нашите истражувања се студиите: Грозданов Ц., *Илустрација химне Богородичиног акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охрид*, Зборник Светозара Радојчића, Филозофски факултет, Београд 1969, 39–52; истиот, *Новооткривене композициије Богородичиног акатиста у Марковом манастиру*, Зограф 9 (1978), 37–42; истиот, *Охридското ѕидно сликарство од XIV век*, Охрид 1980, 125–130; Бабић Г., *Богородичин Акатист*, во: *Зидно сликарство манастира Дечана, граѓа и студије*, ед. В. Ј. Ѓурић, САНУ, Београд 1995, 149–158; Ασπρ-Варδαβακη Μ., *Οι μικρογραφίες του Ακαθιστου στον Κωδικα Garrett 13*, Prininceton, Αθηναι 1992; Spatharakis

но сме насочени кон црквата Панагиа на архон-тот Апостолаки (1605/6) во Костур,<sup>7</sup> нартексот во црквата на Полошкиот манастир Св. Ѓорѓи (1608/9) близу Кавадарци<sup>8</sup> и нартексот на црквата Св. Никола во Сеславци (1615/16) близу Софија.<sup>9</sup> Во однос на спомнатите двајца сливнички мајстори, напомуваме дека живописот во Костур му го припишуваме на „вториот зограф“, додека во Полошко и Сеславци најверојатно сликани „првиот зограф“. Како што ќе се види понатаму во текстот, предложената авторска распределба се одразува и во иконографските решенија.

Со трите сцени коишто вообичаено ја имаат иконографијата на *Благовештението*, циклусот на *Акатистот* во сливничкиот нартекс започнува во највисоката зона на источниот ѕид. Во првата сцена не се напишани почетните зборови на 1. икос („Ангел претстател од небесата беше испратен на Богородица да и рече: Радувај се!“),<sup>10</sup> туку се парафразираните од 2. кондак: **ΑΓΓΕΛЬ ВΝΔΑΤΗ ΔΕΒΟ**. Околу висок бунар со макара, архангелот Гаврил како што току да слетал од небото, со бла-

I., *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden 2005 (со целата постара литература). Познатите поствизантиски циклуси во Македонија и во други балкански средини се опфатени во референтната студија на Серафимова, *Поствизантискиот контекст на Богородичиниот акатист*, 153–183. Натаму во трудот ќе се повикуваме на пошироката литература.

<sup>7</sup> Παϊσιδου Π. Μ., *Οι Τοιχογραφίες του 17ου Αιωνα στους Ναους της Καστοριας, Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Αθηναι 2002, 130–134. Фотографиите во текстот ги користиме според: Πελεκανίδης Στ., *Καστορία Ι*, Βυζαντινά τοιχογραφία, Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, Τ. 238, 239β.

<sup>8</sup> Митревски, нав. место.

<sup>9</sup> Каменова Д., *Сеславската црква*, Софија 1977.

<sup>10</sup> Стиховите се цитираат според: *Акатист кон Пресвета Богородица*, превод на јеромонах Методиј од црковнословенскиот оригинал: *Правило къ вожественомъ причащению*, Киевъ 1900, Пелагонитиса бр. 1, (Битола 1996), 88–95.



Сл.2. Сливнички манастир, нартекс, јужен ѕид  
Fig.2. Slivnica monastery, narthex, south wall



Сл.3. Сливнички манастир, нартекс, северен ѕид  
Fig.3. Slivnica monastery, narthex, north wall

гослов ѝ се обраќа на Богородица која стои држејќи го јажето од црпалката за вода, одмавнува со десната рака откриена под мафорионот и срамежливо ја ведне главата. Во заднината, над сликаната архитектура со рамни покриви, сегментот небо има три куси зрака.

Претставувањето на првтата строфа од Акатистот во варијантата со кладенец, укажува на следење на Протоевангелието на Јаков.<sup>11</sup> Од една страна, таквата сцена во циклусите има менливо место, а од друга, таа има и различна иконографија. Најчесто е распоредена како трета во низата од почетните илустрации,<sup>12</sup> а се среќава и како втора,<sup>13</sup> при што иконографска карактеристика е приказот на архангелот што долетува од небото (неслеган). За почетна, оваа сцена е избрана во Козија (крајот на XIV век), Дохијар (1568), во критските споме-

ници Рустика (1390/91) и Мерона (околу 1400),<sup>14</sup> како и во Кремиковци (1493).<sup>15</sup> Иконографски, пак, таа е најслична на посочените примери од Крит. Од прегледот на сцените со бунарот, се забележува дека само во Сливница е насликан деталот со макара над изворот.

Втората сцена има преслики, а натписот што би го означувал 2. кондак („Гледајќи се, Светата, Себеси во чистота...“) е избришан. Овде Богородица стои на висок подножник пред едноставен престој без наслон, додека архангелот ѝ приоѓа со подадена рака. Архитектурата во заднината сега има впечатлива бифора на едната фасада и високи засводени форми на градбата.

Во третата сцена, каде што се напишани почетните зборови на првиот икос: ПОСЛАЊЕ БНС / РЯДОВ СѢ, архангелот Гаврил и Богородица се претставени поблизу еден кон друг, илустрирајќи ги стиховите на 2. икос („Сакајќи да го разбере недостижното за разумот...“). Архангелот веќе има поинаков чекор, со левата нога напред, така што

<sup>11</sup> Аспра-Вардабакџи, н. д., 44, 49.

<sup>12</sup> Во Марков манастир, Матејче, на иконата Успенски, во Томикевиот псалтир и други (Spatharakis, n. d., sl. 356, 359, 357, 361) и Полошки манастир (Митревски, н.д., 64, сл. 2).

<sup>13</sup> Терапонтовски манастир, црквата Панагиа на архонтот Апостолаки (Благовештението крај бунарот е втора и трета сцена, сп. Пајсџов, н. д., сл. 43), Сеславски манастир (Каменова, н. д., схема на јужен ѕид).

<sup>14</sup> Spatharakis, n. d., sl. 369–370.

<sup>15</sup> Вџева, н. д. 135. Авторката ги посочува како најблиски аналогии соодветните сцени во романските споменици Хумор (1535) и Молдовица (1537).



Сл.4. Сливнички манастир, нартекс, источен ѕид  
Fig.4 Slivnica monastery, narthex, east wall



Сл.5. Сливнички манастир, нартекс, јужен ѕид  
Fig.5. Slivnica monastery, narthex, south wall

гледајќи ги трите сцени едновременно се има впечаток за неговото движење. Богородица и натаму стои на подножникот од престолот, сега со подадени раце кон Гаврил. Архитектурата сликана како во претходната сцена, прикажана е од друг ракурс. Иконографијата на двете илустрации (2. кондак – 2. икос), е стандардна со мали разлики во однос на видот на престолот (ако го има) и положбата на рацете на Богородица.<sup>16</sup>

Во истата зона, но на јужниот ѕид следува четвртата сцена, што претставува завршна илустрација на целината од песната (3. кондак) која говори за ооплотувањето („Силата на Севишниот за зачнување ја осени Неискуснобрачната...“), со зачуван дел од натписот: И ВАСЕНИ ТОГЯ: / ПОСЛАЊ БЪ. Иконографското решение за IV строфа е во варијантата што се слика најчесто<sup>17</sup> – на престол со висок наслон и подножник, Богородица седи со вретено и преѓа во рацете, што како детаљ ни е познато само од Марковиот манастир;<sup>18</sup> два ангела држат бела ткаенина зад престолот, прикажани пред сликана заднина од различни архитектонски фасади; сегментот небо не е насликан.

<sup>16</sup> Спореди: Серафимова, *Поствизантискиот контекст на Богородичиниот акатист*, 157.

<sup>17</sup> Spatarakis, n. d., sl. 409–418.

<sup>18</sup> Исто, сл. 412.

За иконографијата на сцената во циклусите од спомениците коишто посебно не интересираат, треба да се нагласи дека е секаде различно решена. Во црквата Панагиа на архонтот Апостолаки е насликана истата варијанта како во Сливница, но деталите не може да се наведат заради оштетувања.<sup>19</sup> Нешто поинаков пристап имал сликарот во Сеславци, каде што наместо ангели, платното го држат две девојки.<sup>20</sup> Илустрацијата во Полошко ја нема истата иконографска варијанта – Богородица е во мандорла носена од херувими и престоли, „поврзана“ со допојасјето на Бог Отец во сегментот небо.<sup>21</sup> Изразувањето на идејата на Теофанијата,<sup>22</sup> во Сливница целосно е олице-

<sup>19</sup> Παῖσιδου, n. d., 131–132, 137 (за примерот и во костурската црква Панагиа Музевики).

<sup>20</sup> Каменова, нав. место.

<sup>21</sup> Митревски, n. d., 49, сл. 2. Авторот воочил сличности со примери во романските цркви Козија и Снагов, како и во Св. Никола, Слепче во Прилепско. Сличност со обликувањето на мандорлата, но со младенецот на градите и без Бог Отец може да се види и во сцените од Томиќевиот псалтир или на иконата од Скопелос, сп. Spatarakis I., n. d., sl. 407, 408.

<sup>22</sup> Експлицитна во таа смисла е и илустрацијата од ракописот Garrett 13 (околу средината на XVII век), каде што Бог Отец со Свети Дух се надвива над Богородица која стои меѓу ангелите, како и во Дохијар каде што од



Сл.6. Црква Панагиа на архонто  
Апостолаки (1605/6), Костур  
Fig.6 Church of Panagia tou arhonta  
Apostolaki (1605/6), Kastoria



Сл.7. Црква Панагиа на архонто  
Апостолаки, Костур  
Fig.7. Church of Panagia tou arhonta  
Apostolaki, Kastoria

творено со поставеноста на сцената непосредно под претставата на Бог Отец со светиот Дух. Во идејната компактност е вклучена и соседната претстава на Емануил носен од херувими, една од илустрациите на стиховите од песната *О Тебе радуется*.<sup>23</sup>

Петтата сцена што го илустрира текстот на 3. икос („Имајќи Дева утроба Богоисполнета, при Елисавета поита...“): *ΙΜΟΪΙΝ ΒΓΟΠΡΙΕΤΗΝΟΝ ΔΕΒΑ/ΟΥΤΡΟΒΟΝ ΒΑΪΣΤΕΪΕ ΚΑ ΕΛΗΣΑ/ΒΕΦΗ*, е поставена во пониската зона на јужниот ѕид и има вообичаена иконографија. Во средбата со мајката на св. Јован Претеча пред белите сликани градби со двослив-

ни покриви, Богородица е претставена од левата страна.

Следува сликата на стиховите од 4. кондак („Бура во себе имајќи на помисли сомневачки...“): *ΒΟΥΡΑ ΒΑΝΟΥΤΡΪ ΝΗΕΪΕ ΠΟΜΪΪΛΗ ΝΗ*. Потпирајќи се на бастунот во левата рака, Јосиф зачекорил кон Богородица вперувајќи го прстот во знак на сомневање и приговор, додека таа гледа настрана (кон посматрачот) држејќи ги обете раце пред себе во знак на одбрана. Оваа иконографска солуција, со извесни разлики најчесто се среќава во циклусите на *Акатистот*.<sup>24</sup>

Седмата сцена, 4. икос („Ја слушнаа пастирите ангелската песна, која го воспеваше плотското пришествие Христово, та поитаа како при пастир да Го видат...“) е поместена на северниот ѕид и има подолг натпис: *ΣΪΝΧΪ Ξ ΒΪΠΛΥΤΗ ΧΒΟ* \_

небото слетува Св. Дух, сп. Аспра-Вардаваќ, н. д., сл. 5, 135д.

<sup>23</sup> Поповска-Коробар В., *Сведоштвата на Христовата двојна природа во живописот од нартексот на Св. Богородица Слимничка*, Зборник за средновековна уметност бр. 6, Музеј на Македонија (Скопје 2007), 170–171, сл. 9.

<sup>24</sup> За едноличната иконографија на оваа сцена в. Серафимова, *Поствизантискиот контекст на Богородичниот акатист*, 161.



Сл.8. Црква Панагиа на архонтот Апостолаки, Костур  
Fig.8. Church of Panagia tou arhonta Apostolaki, Kastoria

ИСТВЕНЕ I ТЕКШЕ ИКО КЪ ПАС \_\_/ΡΟΥ ΒΙΔΕ/ШЕΙΣГО. Композицијата целосно ја има иконографијата на *Раѓањето Христово*, вклучително и мудреците што носат дарови, кои според ерминиските упатства за *Акатистот* не се предвидени и најчесто така се постапува, како на пример, во црквата Панагиа на архонтот Апостолаки.<sup>25</sup> За разлика од сликата во костурската црква, со која во тој поглед е блиска и онаа од Сеславци,<sup>26</sup> сцената е понаративна во Полошко<sup>27</sup> и аналогна е на сливничката. Од средновековните илустрации на овие стихови, магите се присутни во сцената во Св. Никола Орфанос<sup>28</sup> и во Марков манастир.<sup>29</sup> Во однос на лежечката положба на Богородица, треба да се истакне дека е применета во сите компарирани сцени.<sup>30</sup>

Сликата на 5. кондак („Кога ја видоа Богоиспратената звезда...“): ΒΓΟ-ΤΕΧΝΟΥ ΣΕΒΪΖΔΟΥ ΒΗΔΕΒΪΣΕ·, прикажува карпест пејзаж со тројцата мудреци кои јаваат, водени од ангелот-коњаник што пока-

жува кон тризрачниот сегмент небо. Ангелот и неговиот коњ се монохромно црвени и мудреците кружат околу нив. Овие главни карактеристики на илустрацијата на 5. кондак се познати од средновековните споменици,<sup>31</sup> а иконографската блискост е забележана кај акатистните циклуси во Панагиа на архонтот Апостолаки и во Полошко.<sup>32</sup> Треба да се истакне дека црвениот ангел на коњ од двата поствизантиски споменика,<sup>33</sup> е идентично претставен во Сливница и подоцна во Сеславци.<sup>34</sup> Поцелосното иконографско влијание на ваквото решение, всушност, го имала епизодата со еднобојниот црвен архангел на коњ во великопразничната сцена *Раѓањето Христово* во Марков манастир.<sup>35</sup>

<sup>31</sup> На пример во Дечани, Марков манастир, сп. Spatarakis, n. d., sl. 474, 476.

<sup>32</sup> Митревски, нав. место – каде што се наведуваат како слични и примерите од Воведение на Богородица од Кучевиште, *Раѓањето Христово* во Арбанаси и од трпезаријата од Хилендар.

<sup>33</sup> При описот на ангелот во костурската црква, се укажува дека ова ретко претставување во црвена боја е познато само од „црвениот“ архангел Миахил во нартексот на Лесново (Пајсίδου, н. д., 133–134). Би додале дека во таа акатистна сцена во Марков манастир, ангелот има црвен ореол, што би упатувало на слична симболика.

<sup>34</sup> Сп. Каменова, нав. место. Илустрацијата е многу слична и во наосот на црквата Св. Петка во Вуково (1598), сп. Флорева Е., *Средновековни стенописи, Вуково 1598*, Софија 1987, сл. 32.

<sup>35</sup> Мирковић Л., Татић Ж., *Марков манастир*, Народни музеј у Београду, Нови Сад 1925, сл. 67.

<sup>25</sup> Παϊσίδου, н. д., 132–133; сп. и Серафимова, нав. место.

<sup>26</sup> Каменова, нав. место – овде се насликани овчарите, но ги нема магите и капењето на Христос.

<sup>27</sup> Митревски, н. д., 50

<sup>28</sup> Τσιτουριδου Α., *Ο ζωγραφικός Διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986, πιν. 55.

<sup>29</sup> Грозданов, *Новооткривене композициије*, 38, сл. 3 – каде што, пак, не се насликани овчарите, кои се спомнуваат во текстот, ниту капењето на малечкиот Христос.

<sup>30</sup> За почесто прикажуваната Богородица која седи во сцената на *Раѓањето*, сп. Кајмаковић З., *Георгије Митрофановић*, Сарајево 1977, 106–107, види табела.



Сл.9. Полошки манастир, нартекс (1609), јужен ѕид  
 Fig.9. Pološko monastery, narthex (1609), south wall

До крајот на северниот ѕид темата со мудреците се одвива со уште две илустрации. Петтиот икос („Гледајќи Го отроците Халдејски во рацете на Дева...“) како девета сцена го прикажува нивно то поклонување пред Богородица со младенецот на престол: ВНЕШЕ ѠТРОЦН ХАЛДѢНСЦІН РОУКОВ ДѢВНЦЮ. Мудреците стојат дарувајќи го Христос кој благословува и држи затворен свиток во левата рака, а зад престолот стои ангел. Иконографски сцената е речиси иста со онаа во Панагиа на архонтот Апостолаки и во Полошко.<sup>36</sup> Наместо пред сликана архитектура, настанот во Сеславци се одвива во карпест пејзаж и Богородица не е на престол, туку е сместена во пештера.<sup>37</sup>

Враќањето на мудреците во Вавилон, 6. кондак („Проповедници Богоносни бивајќи, мудреците во Вавилон се вратија...“): ПРОПОВѢДНИЦН БГОНОСНІ Н БЫВШЕ/ВЛХВЫІ ВЪЗВРАТІШЕСѢ·ВЪВВЛОНЯ, со незначителни разлики е илустрирано и во костурската црква Панагиа на архонтот Апостолаки, што е забележано и за Сеславци<sup>38</sup> и во Полошко.<sup>39</sup> Тројцата коњаници влегуваат во градската порта надвишена со купола, а во внатрешноста на белите ѕидини со мноштво кули, сликани се и куќи.

<sup>36</sup> Николић, *Теме посвећене Богородици*, 67.

<sup>37</sup> Каменова, н. д., сх. на северен ѕид. Сеславската композиција е најслична на онаа во ракописите од XIV век, од московскиот Историски музеј и од Томикевиот псалтир (сп. Spatarakis, n. d., sl. 495, 497). За други примери на оваа сцена в. и: Серафимова, н. д., 162–163.

<sup>38</sup> Николић, нав. место – го посочува и примерот од црквата Раѓањето Христово во Арбанаси.

<sup>39</sup> Митревски, нав. место.

На источниот ѕид циклусот продолжува со единаесеттата сцена, 6. икос („Блескајќи во Египет со светлоста на Вистината, ја испади лагата на мракот; а идолите негови, Спасе, не поднесувајќи ја крепоста Твоја, паднаа.“): ВЪСЦІА ВЯ ЄГВПТЪ ПРОСВЕЩЪ/ННЕ ІСТІНА. Во избалансираната композиција на екстериерот се прикажува доаѓањето на светото семејство во Египет. Држејќи ги уздите на коњот на кој е качена Богородица со Христос во skutot, напред оди младиот Јаков со префрлена наметка врз стапот на рамо. Одзади чекори Јосиф комуницирајќи со Богородица, која свртена кон Јосифа покажува на градските ѕидини. И младенецот ја пружа раката во истата насока.

Иконографијата на сливничката илустрација, во однос на повеќето постари и современи примери, без разлика на варијантата (малечкиот Христос е во рацете на Богородица или е на рамената на Јосиф), не содржи два многу чести елемента – царицата што стои пред ѕидините и идолите што паѓаат пред крепоста на Спасителот.<sup>40</sup> Во спомениците што посебно ги компарираме тие се присутни. Сцената има целосно различна варијанта во Панагиа на архонтот Апостолаки.<sup>41</sup> Во

<sup>40</sup> Спореди во соодветните сцени од Дечани, Матејче, Марков манастир, Козија, Панагиа Халкеон, Терапонтов манастир, Валсамонеро: Spatarakis, n. d., sl. 516–523.

<sup>41</sup> Παΐσιδου, н. д., сл. 45а (Јосиф го носи младенецот на рамена). Двете камили зад Јосиф во ова сцена се познати само уште од Марков манастир. Без камилите, оваа варијанта е применета и во поствизантискиот период во околината на Скопје, во Воведение на Богородица во село Кучевиште (Николић-Новаковиќ Ј.,



Сл.10. Полошки манастир, нартекс, западен ѕид  
 Fig.10. Pološko monastery, narthex, west wall

Полошко е речиси идентична со примерот од Хилендар<sup>42</sup> и со Сеславци, каде што, пак, царицата има извонредно необична круна во облик на крепост и држи отворен свиток.<sup>43</sup> Иако сливничката претстава генерално припаѓа на истата иконографска варијанта, таа е најслична со примерите во трпезариите на Великата Лавра и во Дохијар, каде што дистинктивен детаљ се само идолите што паѓаат.<sup>44</sup>

Следува дванаесеттата сцена, 7. кондак („Кога Симеон требаше од овој прелестен свет да се претстави, Ти врачен му беше...“): *ХОДЕЦОВ СІМЕОН / ѿ НАСТОЄЩАГО- / ВЪКЯ*, што ја има најраспространетата варијанта на *Сретението*. Младенецот е свртен кон мајка си и благословува, а зад Богородица се пророчицата Ана (без свиток) и Јосиф со двете грлици. Поткачен на два скалника од цибориумот, Симеон Богопримец стои пред престол со широк наслон држејќи го малечкиот Христос в раце. Цинобер прекривката врз олтарот, на кој е положено полуотворено евангелие, прави колористичка врска со истобојната катапетазма врзана во јазол на цибориумот. Во заднината е сликана архитектура. Оваа сцена, со која завршува т.н. историски дел

*Илустрација на Акатистот на Богородица во црквата Воведение Богородичино /Св. Спас/ во Кучевиште, Културно наследство 16 (Скопје 1993), 83–89, посебно 86, сл. 4).*

<sup>42</sup> Аспра-Вардаваќи, н. д., сл. 166

<sup>43</sup> Каменова Д., н. д., сл. 55. Реткиот детаљ на отворен свиток во рацете на царицата го има и претставата во Кремиковци (сп. Вълева, н. д. 137).

<sup>44</sup> Аспра-Вардаваќи, н. д., сл. 118, 142.

од циклусот, освен неколку различни детали од ентериерот, ја има истата варијанта и во Панагиа на архонтот Апостолаки<sup>45</sup> и во Полошко,<sup>46</sup> додека во Сеславци е поинаква.<sup>47</sup>

Илустрацијата на 7. икос („Нова твар ни покажа, кога ни се јави Создателот нам, од Него створените“): *НОВО ПОКАЖА ТВАРЬ*, е тринаесетта по ред и прва од догматскиот дел на циклусот, што во историјата на ликовните интерпретации на стиховите овозможило разновидни иконографски решенија. Во сливничката композиција со заднина од симетрично раскрилени архитектонски фасади, Исус Христос е прикажан како благословувајќи со обете раце стои на низок постамент и е опкружен од апостолите.<sup>48</sup>

Образецот на илустрацијата е од Марков манастир, но иконографски таа, всушност, е истородна со сцената во манастирот Дионисиј. Разликата со Марков манастир е во тоа што во симетрично раздвоените групи околу Христос, одлево

<sup>45</sup> Паїсѝдов, н. д., сл. 45б.

<sup>46</sup> Митревски, н. д., 50–51 (наведува аналогии и со трпезаријата во Лавра, во црквите на Раѓањето Христово во Арбанаси и на Успение во Мртвица).

<sup>47</sup> Овде композицијата е поголема, во посебно издвоен простор младенецот е во рацете на Богородица, а пророчицата Ана е зад Симеон и гледа кон небото (сп. Каменова, н. д. сл. 56).

<sup>48</sup> Николић, *Теме посвећене Богородици*, 68, сл. 2 (по прегледот на разновидните иконографски примери е дадена и аналогијата со сцените во Благовештење Кабларско, Никоље и Панагиа на архонтот Апостолаки).





Сл. 11. Полошки манастир, нартекс, северен ѕид  
 Fig. 11. Pološko monastery, narthex, north wall

се апостоли, а десно стојат монаси.<sup>49</sup> Во црквата Панагиа на архонтот Апостолаки решението се повторило така што таму од левата страна стојат еден архијереј и монаси. Полошката сцена, пак, го прикажува Христос како седи на камен спроти група апостоли и ги благословува.<sup>50</sup> Трето решение има во Сеславци каде што Емануил стои и благословува со обете раце, одлево е еден маченик, а десно се тројца апостоли.<sup>51</sup>

Во четиринаесеттата сцена на 8. кондак („Откако го видовме надумното раѓање...“): **СТРАНО· РОЖДСТВО·**, група ангели ѝ се обраќаат на Божјата мајка која држејќи го малечкиот Христос на десната рака, седи на престол со висок наслон. Иконографски, илустрацијата на овие стихови соодветствува и на сцената во Панагиа на архонтот Апостолаки,<sup>52</sup> за разлика од приказите во Полошко и во Сеславци. Додека во Полошко Богородица со младенецот на градите стои фронтално, опкружена со монаси и маченици кои гестулираат со восхит,<sup>53</sup> иконографијата на сцената во Сеславци е поблиска до сливничката, но пред Богородица не стојат ангели, туку тројца светители.<sup>54</sup> Така, по-

следните два примера се поблиски до замислите олицетворени во светогорските циклуси од XVI и XVII век, односно во пораниот од охридска Перивлепта.<sup>55</sup> Ангелите кои текстот на акатистната строфа не ги спомнува, во оваа илустрација се вклучени единствено уште во Марков манастир,<sup>56</sup> Андреаш (1559/60),<sup>57</sup> во Воведение на Богородица во Кучевиште (крајот на XVI или првите децении на XVII век).<sup>58</sup>

На јужниот ѕид циклусот продолжува со 8. икос („Сиот меѓу земните беше, Логос неизглаголив, и од вишните ни најмалку не отстапи...“): **ВАСЬ БЪ ОТСТОВЛЫ БЯ ВШННІХЪ ННКАЖЕ·**. Композициски сцената потсетува на решението на 7. икос, со симетричноста во сликаната архитектура и апостолиите разделени во две еднакви групи околу фронтално поставената фигура на Христос. Прикажан како Женик, со свиток во левата и благословувајќи со десната рака, Христа го обвива бадемаста мандорла порабена со цинобер. Во горниот дел таа се претвора во небесен сегмент со допојасјето на Емануил, кој благословува со обете раце.

Вака замисленото изобразување на Христовата земна и небесна природа е речиси идентично во

<sup>49</sup> Сп. Spatarakis, n. d., sl. 554. За манастирот Дионисиј сп. Вокотόπουλος Α. Π., *Ιερά Μονή Αγίου Διονυσίου, Οι Τοιχογραφίες του Καθολικού*, Αγιν Όρος 2003, еικ. 570. За костурската сцена в. Παϊσιδου, н. д., 135, сл. 46.

<sup>50</sup> Митревски, н. д., 51, сл. 4.

<sup>51</sup> Каменова, н. д., сл. 57.

<sup>52</sup> Николић, н. д., 68.

<sup>53</sup> Митревски, н. д., 51, сл. 5.

<sup>54</sup> Каменова, н. д., сх. на јужен ѕид.

<sup>55</sup> Грозданов, *Илустрација химне*, види схема. За сцените во Лавра и Дохијар, сп. Ασπρα-Βαρδαβακη, н. д., сл. 121, 145.

<sup>56</sup> Сп. Spatarakis, n. d., sl. 567.

<sup>57</sup> Сп. Серафимова, *Поствизантискиот контекст на Богородичиниот акатист*, заб. 143.

<sup>58</sup> Николиќ-Новаковиќ, *Илустрацијата на Акатистот*, 86, сл. 6.



Сл.12. Сеславски манастир, нартекс (1616), јужен ѕид  
 Fig.12. Seslavci monastery, narthex (1616), south wall

Панагиа на архонтот Апостолаки<sup>59</sup> и во Полошко,<sup>60</sup> а во Сеславци, иако сцената е композициски слична, не е удвоен ликот на Христос и околу него се поставени различни светители.<sup>61</sup> Во науката е утврдено дека оваа иконографија е широко прифатена во поствизантиските споменици на Балканот.<sup>62</sup>

Со изоставаше на илустрацијата на 9. кондак, на западниот дел од јужниот ѕид е насликана последната, овдешна шестнаесетта сцена од циклусот на *Акатистот*, илустрацијата на 9. икос („Благоглаголивите говорници, како риби безгласни ги гледаме пред Тебе. Богородице...“): ВЪТІѢ МНОГОВЪЩАННЪ І ЯКО РІ/БЫ БЕЗГЛАСНЪ ВДННМЪ. Централно

стои Богородица со малечкиот Христос на градите, поставен во светлина обликувана со вкрстени квадрати. Фронтално поставена, Богородица со левата рака го придржува младенецот, а со десната им се обраќа на присутните говорници што ја опкружиле во две симетрични групи. Повеќето од нив имаат капи-клобуци, а двајца се со круна.

Со мали разлики во капите и круните, вакво иконографско решение има и 17. сцена во Полошко, какво што многу порано било насликано и во Марков манастир.<sup>63</sup> Во Сеславци Богородица со младенецот в раце седи на престол, со што тамошната сцена е поблиска до другата варијанта, која подеднакво е распространета во циклусите на *Акатистот*.<sup>64</sup> Во Панагиа на архонтот Апосто-

<sup>59</sup> Παῖσιδου, н. д., сл. 65а (овде Христос држи затворен кодекс и покрај Емануил се два херувима; наведен е и примерот во друга костурска црква Панагиа Музевики).

<sup>60</sup> Николић, *Теме посвећене Богородици*, 68, сл. 3 (се наведува и примерот во црквата Раѓањето Христово во Арбанаси).

<sup>61</sup> Сп. Каменова, н. д. сл. 60.

<sup>62</sup> Серафимова, н. д., 168–169, со примери и постара литература.

<sup>63</sup> Николић, нав. место; Митревски, н. д., 52–53, сл. 8 – авторот наведува дека меѓу средновековните аналогии најблиска е сцената од Марков манастир и од Козија. Би ги додале и примерите од XVII век: во ракописот Garrett 13 и од Хилендар (сп. Аџра-Вардаџакџ, н. д., 87, сл. 52, 172).

<sup>64</sup> За сцената низ повеќе примери в. Серафимова, *По-*



Сл.13. Сеславски манастир, нартекс, северен ѕид  
 Fig.13. Seslavci monastery, narthex, north wall

лаки, каде што циклусот опфаќа само 16 сцени, како и во Сливница, последната е илустрација на 9. кондак, така што за т.н пофален дел на акатистот во оваа црква нема можност за компарација. За да може да се согледа степенот на сродноста на споредуваниите циклуси и ним постарите примери на кои веројатно се угледале, ќе се осврнеме докрај на целините во Полошко и во Сеславци, каде што има по 24 сцени на *Акатистот*. Илустрацијата на 9. кондак („Сето естетство ангелско се зачуди од великото дело на Твоето вочовечување...“) во Панагиа на архонтот Апостолаки, вообичаено шеснаесетта сцена во циклусите, споредена со другите два споменика од нашата група покажува разлики. Додека во костурската сцена на Христос Емануил на престол му се поклонуват четири ангели,<sup>65</sup> во Полошко – Христос Женик е на престол со по еден ангел од обете страни.<sup>66</sup> Во Сеславци, пак, Христос Пантократор стои врз

престоли, во мандорла што угоре се претвора во сегмент небо, благословува со обете раце, а шест ангели во проскинеза симетрично се распоредени од обете страни.<sup>67</sup> Ако е точно дека Емануил е прикажан во Панагиа на архонтот Апостолаки, а сметаме дека од неисчистената фреска сè уште не е дефиниран ликот на Христос, тогаш може да се каже дека овде е следен образецот применуван во постарите критски и светогорски споменици.<sup>68</sup> За Полошко би рекле дека е поблиско до претставата во Охрид (Перивлепта), а за Сеславци дека е идејно блиска до Марков манастир, но и до фреската во Козија и ракописот од Ескоријал.<sup>69</sup>

ствизантискиот контекст на Богородичиниот акатист, 174–175.

<sup>65</sup> Παΐσιδου, н. д., 135–136, сл. 65в.

<sup>66</sup> Митревски, н. д., 52, сл. 7 – авторот погрешно наведува дека оваа илустрација ја има и во Сливничкиот манастир.

<sup>67</sup> Каменова, н. д., сл. 58, сх. на јужен ѕид.

<sup>68</sup> Во црквите во Рустика, Мерона, Валсамонеро, сп. Spatarakis, n. d., sl. 595–598; за Лавра, Дохијар, Хилендар и Софики, в. Аспра-Вардаџакџи, н. д., сл. 123, 147, 171, 195.

<sup>69</sup> Spatarakis, n. d., sl. 600–603.

Стиховите што говорат за Спасителот на светот (10. кондак: „Сакајќи светот да го спаси...“), во Полошко се илустрирани со *Слегувањето во адот*.<sup>70</sup> Истата варијанта сцената ја има и во Сеславци, но таму го има и ангелот зад Христос,<sup>71</sup> што задолжително е сликано во иконографијата на ваквите постари примери.<sup>72</sup>

Следната, деветнаесетта сцена (10. икос: „Крепост си на девствените, Дево Богородице...“), во Полошко ја претставува Богородица на постамент, опкружена со жени, но е без малечкиот Христос како што се слика најчесто.<sup>73</sup> Нејзините раце се во висина на градите со отворени дланки, слично на некои постари претстави.<sup>74</sup> Интересен иконографски елемент е столбот исправен зад Богородица, што е метафора на стиховите со значење на крепост, карпа и столб на девственоста. Ова е уникатно решение, а метафоричка сличност може да се види и во ракописот Гарет 13, каде што зад Богородица е насликана тврдина.<sup>75</sup> Особеност на претставата во Сеславци, која припаѓа на најбројната група претстави на Богородица со Христос, е поставеноста на Божјата мајка од типот Влахернитиса (Оранта) во мандорла.<sup>76</sup> Мандорла не сме сретнале меѓу познатите примери, а Богородица без Христос во орантен став стои во илустрациите од Козија и во Томиќевиот псалтир.<sup>77</sup>

Во Полошко, стиховите од 11. кондак („Секоја песна, која стреми по множеството на штедроста Твоја да се спростре...“), се илустрирани со Христос, кој благословувајќи фронтално стои во мандорла обликувана од син квадрат и црвен ромб. Од неговата лева страна има пештера, во која тројца белокози мажи без ореол и во едноставни облеку, се обраќаат со подадени раце во проскинеза. Во заднината е сликана архитектура и карпа во која е издлабена пештерата.<sup>78</sup> Сеславската сцена е сосема поинаква – пред бела куполна град-

ба е претставен Христос како Велик архијереј, стои фронтално врз подножник и благословува со обете раце. Од неговата лева страна е св. Јован Златоуст, а десно се други двајца архијереи.<sup>79</sup> Од обемната калсификација на типови и варијанти во приказите на овие стихови,<sup>80</sup> полошката сцена е веќе одбележана како иконографски необична.<sup>81</sup> Меѓутоа, во основа таа е во варијантата од XVI век, како што е насликана во Великата Лавра и во Панагиа–Софико, дури и со многу слична иконографија.<sup>82</sup> Литургискиот контекст на сцената во Сеславци, изразен експлицитно во ликот на Христос Велик архијереј, го вбројува тој пример во друг поствизантиски тип, кој има свои варијанти.<sup>83</sup>

Визуелизацијата на стиховите од 11. икос („Како кандило светлоносно, кое на помрачените им се јави, Светата Дева ја гледаме...“), во Полошко ја одвојува сцената од познатите постари и современи варијанти со неколку елементи. Фронтално поставена во средина на композицијата, Богородица пред себе ги држи дланките отворени, сета е во пламен и фланкирана со две девојки.<sup>84</sup> Тоа што таа го нема Христос в раце, што стои врз пештерата (= темнината на луѓето), а целата композиција е симетрична, ја определува полошката илустрација како варијанта на постариот модел, познат од XIV–XVI век.<sup>85</sup> Во сцената во Сеславци, пак, Богородица го држи Христос во медалјон на градите, сета е во црвена мандорла, поставена во отворен црвен цвет што никнал од карпа, а спроти неа е пештерата со тројца мажи во проскинеза. Помеѓу нив и Богородица е поставен тенок крст / свеќа на постамент.<sup>86</sup> Претставата целосно е обликувана според моделот во охридска Перивлепта,<sup>87</sup>

<sup>70</sup> Митревски, н. д., 53.

<sup>71</sup> Каменова, н. д., сх. на северниот ѕид од нартексот.

<sup>72</sup> За Перивлепта, Валсамонери и Рустика сп. Spatarakis, n. d., sl. 628–630; за светогорските преимери во Лавра, Дохијар и Хилендар: Аспра-Вардаџакџ, н. д., сл. 125, 149, 173.

<sup>73</sup> За илустрациите на овие стихови види преглед кај Серафимова, *Поствизантискиот контекст на Богородичиниот акадист*, 173–174, со постара литература.

<sup>74</sup> На пример: во Еласона, ракописот од Ескоријал, иконата од Скопелос, сп. Spatarakis, n. d., sl. 635–636, 642.

<sup>75</sup> Аспра-Вардаџакџ, н. д., сл. 54 – инаку, композицијата е сосема поинаква од полошката.

<sup>76</sup> Каменова, нав. место.

<sup>77</sup> Spatarakis, n. d., sl. 636, 641.

<sup>78</sup> Митревски, нав. место; описот е според лични белешки.

<sup>79</sup> Каменова, нав. место; описот е според лични белешки.

<sup>80</sup> Серафимова, н. д., 174–175, со соодветната литература.

<sup>81</sup> Исто, 175, како и помладата композиција во Св. Никола – Слепче, Прилепско.

<sup>82</sup> Имајќи го за база *Слегувањето во адот*, за разлика од Полошко, во Лавра и во Софико групата во пештерата е побројна, а зад Христос стои ангел (сп. Аспра-Вардаџакџ, н. д., сл. 125, 197). Со мандорлата што е околу Христос, сцената во Лавра придонесува кон впечатокот за поголема сличност со полошкиот пример.

<sup>83</sup> Сп. Аспра-Вардаџакџ, н. д., 98, 99, сл. 55 (за сцената во ракописот Гарет 13, во која на чесната трпеза стојат литургиските предмети, а Христос Пантократор лебди во мандорла).

<sup>84</sup> Митревски, н. д., 53, сл. 10.

<sup>85</sup> Спореди ги сцените во Еласона, Матејче и иконата од Успенскиот собор, како и Терапонтовскиот манастир (Spatarakis, n. d., sl. 665, 666, 663, 661).

<sup>86</sup> Каменова, н. д., сх. на северниот ѕид во нартексот. Описот е од лични белешки.

<sup>87</sup> Грозданов, *Илустрација химне*, 47.

применуван истовремено и на Крит<sup>88</sup> и подоцна на Света Гора.<sup>89</sup>

Дванаесеттиот кондак („Откако посака милост да подари за долговите древни, Разрешителот на сите долгови човечки...“) во Полошко и во Сеславци<sup>90</sup> е речиси идентично илустриран, следејќи го најчесто користениот образец. Единствена разлика меѓу двата примера е заднината со различно сликаната архитектура, но позначајно е што им е заедничко претставувањето на апостолите во стоечка става, а не како што е вообичаено во проскинеза.<sup>91</sup>

Дванаесеттиот икос („Опевајќи го породот Твој, сите ко жив храм Те фалиме, Богородице...“) е олицетворен во Полошко според упатставта на ерминијата, поставувајќи ја Богородица со младенецот на престол, опкружена со псалти, еден архијереј и ѓакон.<sup>92</sup> Сеславската претстава ги има истите содржини (без ѓакон), но со поинаква композираност. Таму Богородица Влахернска со орантен став, во мандорла, е централно поставена на постамент со скалила, а оние што ја придружуваат се симетрично распоредени од обете страни.<sup>93</sup> Во однос на постарите илустрации би можело да се каже дека обата примера се најслични на светогорските. Полошката е најблиска до оние во Великата Лавра и во Дохијар, а сеславската до примерот во Хилендар, со тоа што како да се комбинирани одделни иконографски елементи (орантен став, мандорла) од двете последни акатистни сцени.<sup>94</sup> Многу слично е решението со Богородица Влахернска во црквата Воведение во Кучевиште.<sup>95</sup>

Последната сцена е ликовен приказ на стиховите од 13. кондак („О севоспеана Мајко, Родителке на Словото, посвето од сите светии! Примајќи го приносот сегашен, од секоја напаст избави не и од секоја мака сочувај не нас што Те воспеваме: Али-

луја!“), кој се кажува трипати, а потоа повторно се кажува првиот икос, па одново првиот кондак.<sup>96</sup> Заедничкото во соодветните сцени од нартексите на Полошко и Сеславци е следењето на моделот со приказ на Богородичината икона под која има подеа. Во првиот случај композицијата е симетрична: околу иконата на Богородица од умилителен тип се присутни повеќе различни светци, архијереј и еден светител со царска круна.<sup>97</sup> Во вториот пример композицијата е асиметрична – иконата на Богородица Одигитрија е поткачена на скалест постамент, а од нејзината лева страна стојат ѓакон со орап, кој кади пред иконата, и група архијереи. Во двата приказа заднината ја исполнува сликана архитектура.<sup>98</sup> Очигледно е дека во илустрациите на прославувањето на Богородичината икона се следел еден постар иконографски модел, на пример оној од типот на сцената во Марков манастир, што не бил прифатен и во светогорските акатистни циклуси.<sup>99</sup> Отсуството на ѓакон во положката сцена, односно присуството на царски лик, како и различниот тип на Богородичината икона, прават дистинкција од сеславската илустрација. Полошката сцена е всушност најслична на илустрацијата на 23. строфа во Марков манастир, каде што царската фигура е пред Богородица Елеуса.<sup>100</sup> Според анализата на сцените од циклусот на *Акатистот* во Сливница, заклучуваме дека тој следи многу постари обрасци, дури и нивни детали, најчесто засновани врз сцените од циклусот во Марковиот манастир. Оние аналогии, коишто во варирањето на иконографијата со некои средновековни споменици на Крит ги наоѓаме како поблиски, всушност, како што е познато, се обрасци со дамнешен заеднички архетип од Константинопол. Поретките допири со сцени од светогорски споменици, наназад гледано, повторно водат до видените средновековни примери. Во поглед на упатставата за овој циклус во Ерминијата на Дионисиј од Фурна,<sup>101</sup> сцените во Сливница во најголем дел не се сликани во согласност со нив. Компарирањето со групата споменици што ги ставаме во истовременски и сроден зографски круг

<sup>88</sup> За црквата во Рустика, сп. Spatarakis, n. d., sl. 671.

<sup>89</sup> Спореди сцена во трпезаријата на Великата Лавра (Аспра-Вардабакџ, н. д, сл. 128).

<sup>90</sup> Митревски, н. д., 54, сл. 11; Каменова, нав. место, сл. 59.

<sup>91</sup> За разнообразноста во илустрирањето в. Серафимова, *Поствизантискиот контекст на Богородичиниот акатист*, 177–178.

<sup>92</sup> Митревски, нав. место, сл. 12

<sup>93</sup> Каменова, н. д. сх. на источниот ѕид во нартексот. Описот е од лични белешки.

<sup>94</sup> Спореди кај Аспра-Вардабакџ, н. д, 109–110, сл. 130 (Лавра), 154 (Дохијар), 178–179 (Хилендар). За определување на типот на Богородица како Влахернска во циклусот во Хилендар од зографот Георгије Митрофановиќ, сп. Кајмаковиќ, н. д., 220.

<sup>95</sup> Николиќ-Новаковиќ., *Илустрација на Акатистот*, 88, сл. 10.

<sup>96</sup> Сп. *Акатист кон Пресвета Богородица*, 92.

<sup>97</sup> Искажано е мислењето дека се работи за старозаветен цар (Николиќ-Новаковиќ, *Илустрација на Акатистот*, 87, заб. 46).

<sup>98</sup> Митревски, н. д., 55, сл. 13; Каменова, н. д., сл. 61. Описот за двата споменика е од лични белешки.

<sup>99</sup> Преглед на научните сознанија за овие претстави види кај Серафимова, н. д., 181–182.

<sup>100</sup> Сп. Spatarakis, n. d., sl. 698. Иако во рамките на друг иконографски тип, царска фигура има и во Лавра и Хилендар (сп. Аспра-Вардабакџ, н. д., сл. 131, 179).

<sup>101</sup> Сп. Медић М., *Сѝјари сликарски ѱручници III*, Београд 2005, 379–383.

доведува до интересни заклучоци. Генерално тоа се блиски остварувања, во најголем број случаи со образци од исто, постаро потекло. Во градацијата при одредувањето на степенот на блискоста со Сливница, која поради недостигот на илустрациите од најпроменливиот, т.н. пофален дел од циклусот не може да биде целосна, сепак, предничи црквата Панагиа на архонтот Апостолаки во Костур, сликана шест години пред сливничкиот нартекс. Како под влијание и на хронолошката условеност, следува циклусот од нартексот во Полошко, а подалечен се покажува циклусот во Сеславци, сликан четири години по Сливница. Сродноста со црквата Панагиа на архонтот Апостолаки особено ја потврдуваат сцените на 5. кондак (со црвениот ангел на коњ), 8. кондак (ангели се поклонуваат на Богородица со Христос на престол) и 8. икос (идентично прикажување на Христовата двојна природа). Единствени различни варијанти имаат илустрациите на 6. икос (Јосиф го носи Христос, камилите, царицата) и на 7. икос (освен апостоли, околу Христос кој благословува со обете раце стојат архијереј и монаси). Интересно е да се посочат и сцените што се значајно различни во разгледуваните споменици. Со илустрацијата на 5. икос од групата се издвојува Сеславци (Богородица е во пештера). Сцената за 7. икос е различна во Полошко (Христос Пантократор седи на камен) и во Сеславци (Христос Емануил стои), и со тоа се двојат од Сливница и Панагиа на Апостолаки, кои имаат ист образец. Во поглед на илустрацијата на 9. кондак кој не е застапен во Сливница, во другите циклуси се издвојува костурскиот со претставата на Емануил наспроти двете варијанти со Христос Пантокра-

тор. Помеѓу Полошко и Сеславци во последните пет акатистни сцени има разлики, од кои највоочлива е претставата за 11. кондак – во првиот случај Христос во мандорла е пред пештерата, а во вториот како Велик архијереј ги благословува архијереите.

Овој преглед уште еднаш покажува дека како и во средновековните циклуси на *Акатистот*, постојат разлики што се должат подеднакво на традиционално користените модели во одреден регион и на личниот избор од иконографските елементи во интерпретацијата на текстот на Богородичината химна. Во тој контекст им пристапуваме и на атрибуциските проблеми на сликарството во Сливница, така што на прашањето што си го поставивме при споредбената иконографска анализа на *Акатистот*, не може поедноставено да се одговори со потврден или одречен одговор. Утврдената поврзаност меѓу циклусите во Костур, Полошко, Сливница и Сеславци се должи на заедничкото потекло на двајцата сливнички зографи, веруваме од Костурско, формирани врз ликовната традиција во средиштето на Охридската архиепископија. Меѓусебните иконографски разлики, понекогаш дури драстични, се условени од нивната креативна индивидуалност и поединечното развивање во текот на првите две децении на XVII век, како и од логичната зависност од променливата соработка со други сликари и со секогаш нови начататели на програми за различни сакрални простори. Сливничкиот „прв зограф“ тоа го покажува во изработката на *Акатистот* во Полошко и Сеславци, додека во Костур и Сливница тие циклуси ги изразуваат ликовните варирања на сливничкиот „втор зограф“.

Viktorija POPOVSKA-KOROBAR

## THE CYCLE OF THE AKATHISTOS HYMN AT THE SLIVNICA MONASTRY

### *Summary*

The cycle of the Akasthisos hymn in the narthex (1611/12) of the church at the Slivnica monastery is presented in a reduced manner with only 16 scenes. In the upper part of the narthex these scenes intertwine with other hymnographic and liturgical themes of which a unique case is the representation of the hymn In Thee We Rejoice with 9 scenes. The iconographic analysis of the cycle of the Akasthisos hymn is related to the attribution of the atelier in Slivnica, or more precisely to the work of two anonymous masters, who we provisionally refer to as “the first master” and “the second master” of Slivnica. According to the stylistic characteristics, their joint work was also found in the naos of the katholikon (1606/7), while in the narthex we found only the work of the second master with another associate. The comparative analysis has included the cycles of the Akathistos in the church of Panagia tou arhonta Apostolaki (1605/6) in Kastoria, the narthex of the church in the Pološko monastery St. George (1608/9) near Kavadarci and the narthex of the church St. Nicholas in Seslavci (1616) near Sofia.

The results show once again that, as in the mediaeval cycles of the Akathistos, differences appear as a result of both the use of traditional models in a specific

region and the personal choice of the iconographic elements interpreted from the text of the hymn of the Holy Virgin. In this context we approach the attribution problems of the painting in Slivnica, thus the question raised with the comparative iconographic analysis of the Akathist can not be easily answered with a positive or a negative answer. In general, these are similar ensembles, in most cases with models of same older origin. The established connection among the cycles in Kastoria, Pološko, Slivnica and Seslavci can be attributed to the common origin of the two Slivnica masters, most likely from the Kastoria region, who have developed their skills upon the artistic tradition from the seat of the Ohrid Archbishopric. The iconographic differences between them result from their creative individuality and their separate development in the first two decades of the 17th century. These differences also originate from the understandable interdependence in the collaboration with other painters and the influence of the ever new donors of decoration for different sacral spaces. The first master of Slivnica shows this in the painting of the Akathist in Pološko and Seslavci, while in Kastoria and Slivnica these cycles show the artistic variations of the second master of Slivnica.

