

Цветан Грозданов

СВЕТИ НАУМ
ОХРИДСКИ

СКОПЈЕ
2015

Издавачи
МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЈА НА НАУКИТЕ И УМЕТНОСТИТЕ
КНИГОИЗДАТЕЛСТВО „МАТИЦА МАКЕДОНСКА“, Скопје

За издавачиџе
Академик Владо Камбовски, претседател
Дејан Павлески, директор

Главен и одговорен уредник
Раде Силјан

Превод од македонски на англиски јазик
Соња Андонова

Лекџура на англискиот џекст
Греам Рид

Превод од македонски на француски јазик
Климентина Хаџи-Лега

Лекџура и корекџура
Здравко Корвезироски

Автор на фотграфииџе
Милан Џинго

Црџежи
Крсто Мартиновски

Архитектонски црџежи
Тодор Паскали

Дизајн
Кочо Фиданоски

Електронска реализација
Методија Николовски

Печај
„Бранко Гапо“
Скопје 2015

Тираж
500



Изданиево финансиски е помогнато
од Министерството за култура
на Република Македонија

Цветан Грозданов

СВЕТИ НАУМ ОХРИДСКИ



СОДРЖИНА

ПРВ ДЕЛ

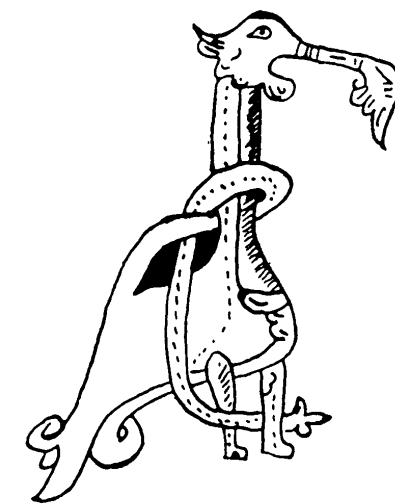
СВЕТИ НАУМ ОХРИДСКИ ЈА ПОДИГНУВА ЦРКВАТА СВЕТИ АРХАНГЕЛИ	9
ПОСТАРОТО СЛОВЕНСКО ЖИТИЕ НА СВЕТИ НАУМ	25
ПОХВАЛНО СЛОВО НА БЕСТЕЛЕСНИТЕ МИХАИЛ И ГАВРИЛ СОЧИНЕТО ОД КЛИМЕНТ ЕПИСКОП.....	27
ТРИКОНХАЛНАТА ЦРКВА НА СВЕТИ НАУМ ОХРИДСКИ	41
ПОСТАРИТЕ ПОРТРЕТИ НА СВЕТИ НАУМ ОХРИДСКИ.....	57
АРХИТЕКТУРАТА НА МАНАСТИРСКАТА ЦРКВА – ПОСТАРИОТ ЖИВОПИС НА СВЕТИ НАУМ.....	73

ВТОР ДЕЛ

КУЛТУРНИТЕ ДВИЖЕЊА ВО ОХРИДСКАТА ДИЕЦЕЗА – ИКОНОСТАСОТ НА ЦРКВАТА СВЕТИ НАУМ	97
РЕЗБАТА НА ИКОНОСТАСОТ ВО „СВЕТИ НАУМ“	123
ФРЕСКОЖИВОПИСОТ НА ТРПО ЗОГРАФ.....	135
ФРЕСКИТЕ ВО ГРОБНИОТ ПАРАКЛИС.....	141
ЖИВОТОПИСОТ ОД 1806 ГОДИНА	153
ФРЕСКИТЕ ВО НАРТЕКСОТ И ВО ИСТОЧНОТО ОДДЕЛЕНИЕ	183
ПЕЧАТИ НА МАНАСТИРОТ СВЕТИ НАУМ.....	213

ТРЕТ ДЕЛ

СВЕТИ НАУМ ВО УМЕТНОСТА НА ОХРИДСКАТА ДИЕЦЕЗА.....	223
СВЕТИ НАУМ ВО СПОМЕНИЦИТЕ НА СВЕТА ГОРА	233
КУЛТОТ И ЛИКОВИТЕ НА СВ. НАУМ ВО АВСТРИСКАТА МОНАРХИЈА	237
СВЕТИ НАУМ ОХРИДСКИ ВО ЖИВОПИСОТ НА ПЕРРОДБАТА ВО МАКЕДОНИЈА.....	253
КУЛТУРНО-ИСТОРИСКИ И АНТРОПОЛОШКИ ИМПЛИКАЦИИ НА ПОРТРЕТИТЕ НА СВ. НАУМ ОХРИДСКИ.....	265
ЛЕТОПИС НА НАСТАНИТЕ ВО МАНАСТИРОТ СВЕТИ НАУМ ВО XIX И XX ВЕК	279
ST. NAHUM OF OHRID.....	297
SAINT-NAOUM D'OHRID.....	327



ПРВ ДЕЛ



СВЕТИ НАУМ ОХРИДСКИ ЈА ПОДИГНУВА ЦРКВАТА СВЕТИ АРХАНГЕЛИ

Од спомениците на најстарата словенска уметност кај јужните Словени само во манастирот Свети Наум на Охридското Езеро е одржан духовниот живот од неговата изградба, пред 1100 години, до денес. Во виорот на воено-политички потреси, конфесионални судири и етнички поместувања во Македонија и во соседните краишта, згаснати се неколку културни светилишта основани од св. Климент и Св. Наум Охридски. Првата црква на Климента, Св. Пантелејмон, на врвот на Охрид, во XV век била урната во налетот на османлиската власт. Словенските центри во Албанија, во градовите Девол и Главеница, наполно се исчезнати, а денес тешко можат да се откријат нивните темели. Со сигурност не е убицирана ниту црквата на Климентовите ученици на Брегалница.

Така, манастирот на св. Наум Охридски стана едно од неколкуте најстари огништа на писменоста во словенскиот свет, каде што се зачувани придобивките на Моравската мисија на св. Кирил и св. Методиј, по прогонот на нивните ученици од Средна Европа. Наумовиот манастир, од своето формирање наваму и по разорувањето на Самоиловата држава, ги зачува словенската писменост и богослужба на јазикот на македонските Словени, во времето кога од архиепископскиот врв во Охрид е спроведувана високата политика на Цариград и Византија.

На гробот на св. Наум, повеќе од еден милениум, се собираат поклоници на неговите мошти, одржувајќи го храмот и во времињата кога „живите им завидуваа на мртвите“, како што напишал писателот Исаија Серски при крајот на XIV век. Навистина, оваа црква доживувала разурнувања, но крај моштите на св. Наум постојано се одржувало основното јадро на овој храм. До гробот стоел и ликот на св. Наум кого зографите го сликале во повеќе земји на Балканот и во Подунавјето. По времето на османлиската инвазија, во исцелителната моќ на Наума ќе го искажуваат своето верување и муслиманите, заедно со луѓето на православната заедница, упатувајќи молитви за помош на своето постоење.

Изборот на местото за манастирска црква на високата стена, крај извориштата на големите води, не бил случаен. До манастирот минувал

патот од Охрид за Девол и Преспа, а зад планинските возвишенија се отворале патиштата кон јадранскиот брег.

Покрај патните артерии што тука се вкрстувале, втемелувањето на манастирот на овој простор е разбирливо и поради духовните мотиви на основачот. Водата, зеленилото и небото тука откриваат еден од библиските пејзажи, каде што даровите на природата го нашле своето единство со првите импулси на словенската писменост и култура. Постарото житие на св. Наум овој простор го смета за извориште на Белото Езеро, исходно место од каде што тоа се полни, а во Второто житие, овој предел се нарекува „междуречие“. Навистина, од Св. Наум до Подградец влегуваат планинските води од утробите и подножјето на Галичица. Не е ли тој избор на манастирското место во непосредна врска со посветата на архангел Михаил, кој е познат во стариот век како исцелител со чудотворните води и изгонител на демоните од човечките души. Ваквите верувања во средниот век се пренесени на овој простор во исцелителната сила на Св. Наум.

Подигнувањето на црквата на Св. Архангели, според Постарото словенско житие на Св. Наум, се датира во 900 година, додека Второто словенско житие соопштува дека црквата е подигната во 905 година. Бидејќи на Постарото житие му се припишува исклучителна автентичност, по неговото откритие во почетокот на овој век, 900 година сè повеќе се прифаќа како време кога Наумовата црква била наполно завршена. Во Постарото житие, откако авторот соопштува дека Наум бил испратен на Климентовото место за учител (893 година), тој продолжува „беше девствен од детство до смрт и си согради манастир на излезот на Белото Езеро, црква на светите Архангели. И откако помина во учителствување седум години, се прости од учителството, па отиде во манастир и поживеа десет години. И пред својот конец прими калуѓерски чин и така почина во Господа, со мир, во месец декември, на 23. ден. И тоа да се знае дека Наум презвитер почина шест години пред епископот Климент“.¹

Пред да се соопштат годините на учителствувањето од 893 година и заминувањето во манастирот во 900 година, во Постарото житие се одбележува подигнувањето на црквата, од што може да се разбере дека храмот бил изграден и пред Наумовото повлекување во монашки живот. Црквата можела да е втемелена додека Наум бил презвитер и учител, по 893 година и пред 900 година, како место за богослужба и книжевна дејност на словенски јазик.

Во Второто житие пишува: „Великою обитѣль НАОУМЪ сътворяетъ и храм чиншначал'ника Мѣхаила архангела и всѣх сил' небесних... тогда тѣкоуште лѣто 895 (6413–905)“. Во Житието се истакнува и помошта што му ја укажале на Наума Михаил Борис и Симеон во чија држава дејствувал Наум.²

Просторот на Наумовата црква Првото житие го нарекува „Исход Белаго езера“, што говори дека големите извори се сметале како излез на езерото што се нарекува Бело Езеро, според античкиот назив Лихнидско Езеро, што значи светло, бело. Називот Охридско Езеро во времето на пишувањето на ова житие сè уште не бил распространет: словенското

име Охрид во изворите првпат го сретнуваме во 879 година, кога охридскиот епископ Гаврил присуствувал на Цариградскиот црковен собор. Во Второто житие положбата на Св. Наум се означува како „междуречие“. Очигледно е дека авторот мислел на водите што истекуваат под самиот манастир, но и на другите големи води што влегуваат во езерото пред Подградец.

Со изградбата на Климентовиот манастир на Св. Пантелејмон и на Наумовите Архангели, на „деволскиот дел“ на Охридското Езеро, се означува и почетокот на монашкиот живот кај јужните Словени. Посебно манастирот Св. Наум има такво значење бидејќи неговиот основач бил монах којшто починал во храмот врз кој имал свое старешинство. Наум настапува како основоположник на монаштвото од општожителски вид повеќе години пред појавата на киноискотоопштожителско движење во Света Гора.

Пред да бидат откриени двете житија со драгоцености вести за изградбата на црквата и пред да биде осветлена Наумовата личност, уште во почетокот на XIX век постоеле сосем дивергентни размислувања за личноста на Наум и за изградбата на манастирот. Францускиот дипломат и историчар Пукевил,³ акредитиран во Јанина, пишува дека црквата е посветена на старозаветниот пророк Наум, а дека ја подигнал царот Јустинијан (527-565 година) во спомен на Јустинијана Прима, неговото родно место, коешто охридските архиепископи, поради престижот на својот престол и воспоставување правен континуитет, го идентификувале со градот Охрид. Ова историски необразложено мислење на образованиот конзул не би предизвикувало особен интерес, ако подоцна тоа не беше искористено во настојувањето да се замагли или да се потисне споменот на свети Наум како словенски учител и најраната функција на ова светилиште во ширењето на словенската култура и писменост.⁴

Што се однесува до посветата на манастирскиот храм, за неа податоци содржат двете словенски житија. Од Постарото житие дознаваме дека манастирската црква се именува како храм на светите Архангели. Во Второто житие се спомнува само името на првиот архангел (Михаил) на следниов начин: „храм чиноначалника Михаила архангела и все сил небесних“.⁵ Посебното истакнување на архангел Михаил не е случајно: меѓу сите архангели во источната христијанска вселена неговиот култ ја надвишил популарноста на другите архангели; по него е уште архангел Гаврил, додека Рафаел, Уриел и останатите архангели во IX-X век ретко се спомнуваат. Тој се појавува, пред сè, како воинархистратиг (чиноначалник) и лекар-исцелител. Но, неговата исцелителна сила најмногу е сврзана со лекување на душевните заболувања и страдања, а на неговото име му се посветуваат болници. Исцелителните споменици на архангел Михаил се поврзуваат со лековитите води, и затоа се подигнуваат во близина на големи извори на вода. Навистина, неговиот култ, по Богородица, е рамен на најистакнатите светители – св. Јован Претеча, св. Ѓорѓија и св. Никола.⁶ Високо е застапен неговиот култ уште во времето на Константин Велики и другите владетели коишто го спомнуваат како заштитник на царот, на

царското достоинство и на династијата,⁷ не само во Цариград, туку и во словенските земји.

Во непосредна врска со верувањето дека архангел Михаил е заштитник на царевите, неговото име го носи и Михаил III, што ќе се рефлектира и во современите односи со другите словенски земји.⁸

Михаил III е императорот којшто од Цариград ги испратил Константин-Кирил Филозоф и Методиј во Моравија, по писмото на кнезот Ростислав. Неговото име во христијанскиот свет е особено почитувано, бидејќи за време на неговото владеење, 843 година, повторно е воспоставен култот на иконите, чин што се одбележува како Недела на православието. Кога кнезот Борис го примил христијанството, тој го зел името на својот современик, византискиот цар Михаил III.⁹ Во посветата на манастирската црква на Охридското Езеро на архангел Михаил и другите бестелесни сили, или едноставно, на архангелите, содржани се напластите во сфаќањата на овој култ, со особен придонес што во неговото прославување го имале светите Климент и Наум.

Одамна е констатирано дека меѓу делата на Климент Охридски најголема популарност има Похвалното слово на бестелесните Михаил и Гаврил, пронајдено во стотина преписи во повеќе земји што ја одгледувале словенската книжевна традиција. Притоа се помислува дека ова Слово било искажано за време на втемелувањето на Наумовата црква на Архангелите. Тоа е, бездруго, една претпоставка, иако ангажманот на епископот Климент да им посвети Похвално слово на Михаил и Гаврил е сосем разбирлив, бидејќи тие спаѓаат меѓу најпопуларните светители. И овој текст на Климент го потврдува исклучителниот однос кон архангел Михаил, кој повеќекратно се спомнува во Словото, додека името на Гаврил се наведува само во врска со раѓањето на Јован Крстител и Благовештението на Богородица.

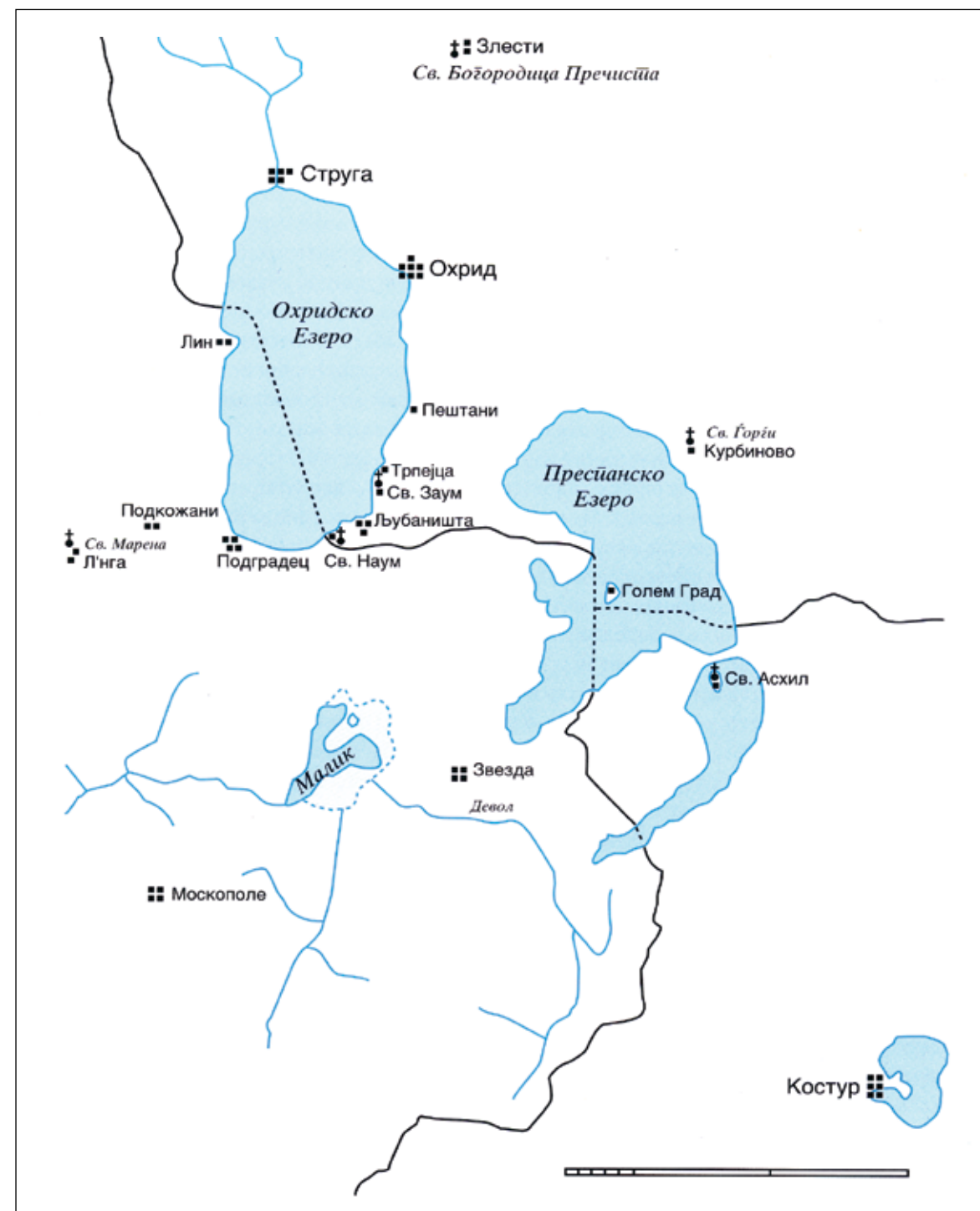
За архангел Михаил се сврзува и поетскиот ангажман на Наум Охридски. Во минејот бр. 88 на манастирот Зограф (Атос), кој го содржи првото идентификувано дело на Наума – Канонот за апостол Андреја,¹¹ се наоѓа уште еден состав којшто со голема веројатност му се припишува на охридскиот светител. Во истиот ракопис е и Канонот за архангел Михаил. Познато е дека овој светогорски ракопис потекнува од пред средината на XIII век и дека е пишуван врз основа на јусов ракопис, со глаголска традиција,¹² на Охридската книжевна школа.

Првата дедикација на Наумовата црква што се однесува на Михаил и другите архангели се искажува и во живописот од подоцнежниот период во оваа црква. Тоа говори дека во манастирот Св. Наум никогаш не била напуштена традицијата на нивното почитување како прва храмова посвета, сè до наше време. На иконостасот, една од престолните икони е посветена на Собирот на архангелите, а во фрескоживописот е вообличен циклус на двајцата архангели, со тоа што повеќе сцени му припаѓаат на архистратигот Михаил.¹³

За личноста на Наум, пред неговото доаѓање во Охрид, сознанијата ги црпиме од словенските житија, бидејќи документарната вредност на

сите варијанти на грчкото житие е мала. Грчките текстови за свети Наум навистина се проткаени со брилијантна стилистичка чистота и емфатичност, но немаат изворна сила.¹⁴ Затоа пак, Опширното житие на Климента од архиепископот Теофилакт Охридски за расветлувањето на Наумовата дејност претставува автентична историска основа.¹⁵

ТОПОГРАФСКИ ПРИКАЗ
НА ГРАДОВИ, СЕЛА И
СВЕТИЛИШТА ОКОЛУ
МАНАСТИРОТ Св. НАУМ



Првото житие на Наум, чие пишување е поттикнато од деволскиот епископ Марко пред средината на X век, соопштува неколку мошне значајни изворни податоци. Покрај вестите за самата црква, од овој текст дознаваме дека Наум бил еден од Кирило-Методиевите соработници во Моравската мисија, што се потврдува и со другите извори.¹⁶ Поопширно се говори за судбината на прогонетите ученици од Моравија, кои биле продавани во Венеција, потоа спасени со откуп и префрлени во Цариград. Во исто време, во ова житие за Наума се употребува титулата презвитер.

Во Второто словенско житие се истакнува дека Наум потекнувал од благородни родители од Мизија,¹⁷ со која во византискиот период се идентификувале и Словените од Македонија. Поаѓајќи од претпоставките дека Кирил и Методиј повеле со себе ученици Словени од Македонија и од солунската тема, разбирливо е мислењето за неговото словенско потекло.¹⁸ Пишувањето дека Наум бил брат на Климента во литературата е исто така различно толкувано, со значење на роден брат или на духовен брат, собрат,¹⁹ но несомнен е фактот за нивната блиска, постојана, усогласена соработка во ширењето на христијанството на словенски јазик и истрајувањето на тој пат.

Одбележувајќи го крајот на Моравската мисија, и Опширното Климентово житие на Теофилакт и Второто словенско житие на Наум го спомнуваат неговото појавување во Белград од каде што тој и неговите соработници ќе бидат спроведени во 885 година во тогашната бугарска престолнина Плиска. Познато е дека Климент, Наум и Ангелариј останале во домот на болјарот Есхач и дека седум години подоцна Наум го презел учителското место на Климента во Кутмичевица и посебно, на охридскиот брег. Од вестите сврзани за престојот во Плиска, а потоа кусо време, веројатно, и во Преслав, на личноста на Наума се укажува во врска со предговорот на презвитер Константин во неговото Поучително евангелие поради поттикот што го добил од Наума за преведување и пишување на книгата.²⁰

Доаѓањето на Наум на Климентовото место во 893 година значело негово трајно останување крај Охридското Езеро и во соседните места, каде што се одвивала неговата дејност.

На охридскиот брег Наум дејствувал со звањето презвитер и учител, титули што ги стекнал во претходниот период на Кирило-Методиевата мисија. Неговото замонашување се спомнува во вториот дел, за време на дејноста во Кутмичевица. Во Првото словенско житие Наум двапати се јавува со звањето презвитер, а притоа еднаш како „презвитер на епископ Климент“. Во Второто словенско житие се спомнува за ракополагањето на Климент и Наум и други свештеници и ѓакони во Рим. Се разбира дека е значаен и податокот оти титулата презвитер ја носи и Климент Охридски пред неговото ракополагање за епископ. Наум секако бил ракоположен за презвитер во Рим, во црквата Сан Клементе, од папата Адријан II, по предлог на Солунските браќа. За тој чин се говори и во житијата на Кирил и Методиј. Во источниот и во западниот дел на христијанската вселена, кои во IX век сè уште живееле во единство, ракополагањето на целибатните

(неоженетите) свештеници (презвитери) била вообичаена појава, со тоа што по тој чин не можело да се стапи во брак.²¹ За тоа, впрочем, говорат повеќе изворни документи, од апостолските правила до актите на Халкедонскиот и Трулскиот собор.²² Познат е спорот околу целибатот меѓу Римската и Цариградската црква во време на Фотија и подоцна во текот на шизмата од 1054 година, но за Наум е неоспорно дека тој бил неженет презвитер (свештеник, поп) за што бил произведен во Рим во 867 година. Во житијата уште се подвлекува дека Наум „дејство имев от детинства и до кончини“, што честопати е основа за дискусиите околу времето на замонашувањето на Св. Наум.

Кога Наум станал монах, т.е. кога се закалуѓерил, дали можел да го подигне манастирот Архангели и да биде негов старешина без монашки завет? Житијата на ова прашање не даваат одговор и не го дефинираат прецизно неговиот монашки статус. Во Првото житие се истакнува дека тој се закалуѓерил пред смртта, пред 910 година. Меѓутоа, оправдано се помислува дека тој тогаш примил еден повисок монашки степен, „велика схима“, чин што го понесуваат калуѓери по долгогодишен строг испоснички живот, пред смртта. Навистина, не би можеле да се разберат подигнувањето на манастирот и Наумовото старешинство – игуменство во оваа црква без самиот тој да биде замонашен.

Затоа се верува дека Наум, како и Климент, станал монах уште пред поаѓањето во Моравија со Кирил и Методиј. Се помислува и на можноста тоа да станало во манастирот „Олимп“, кај Методија, бидејќи во житијата се истакнува дека тој го следел идниот моравски епископ Методиј од самите почетоци.²³ Не завлегувајќи во тоа кога Наум се замонашил, ние веруваме дека тој дејствувал во Македонија и посебно во Кутмичевица како монах, носејќи го реткото име Наум, според старозаветниот пророк, што најверојатно го примил на самиот чин на калуѓерскиот потстриг. Како потврда дека умрел со највисок степен на монашки чин „велика ангелска схима“, се укажува и на неговите претставувања во живописот со аналав (парамандија) и со кукуљ (кулафка), атрибути на ова звање.²⁴ Од тоа може да се сфати оти луѓето во XIII век и подоцна, откако се датираат Наумовите портрети, верувале дека тој починал со најстрог монашки образ.²⁵ Неоспорен е фактот дека Наум секогаш го сликале како монах во фрескоживописот и во иконописот, а ретките подоцнежни отстапувања од тој принцип говорат за неупатеноста на некои малку образовани периферни зографи и порачувачи.

Доаѓањето на Наум за учител на Климентовото место има особено значење во тогашните југозападни делови на Македонија и просторот на Албанија до Главеница, близу јадранскиот брег. Титулата учител ја носеле Константин-Кирил и Методиј, за што повеќекратно говорат нивните житија, а потоа и Климент Охридски, пред неговото издигнување во звањето епископ.²⁶

Навистина, дејноста на Климент и Наум не била обична мисионерска проповед, бидејќи Словените во овие краишта веќе биле покрстувани и пред христијанизирањето на бугарската држава. Нивниот ангажман бил

проникнат со мислата за продлабочување на христијанството, за создавање на институции, црковна хиерархија и соодветни кадри за словенска богослужба. Учителската титула, која во Византија е високо рангирана, подразбирала длабоко богословско познавање и можност за толкување на евангелијата, Апостолот и псалмите. За секоја од овие основни богослужбени книги, како што дознаваме од Кодин, постоел и специфичен ранг во учителството.²⁷ Н. Туницки смета дека Климент бил учител за толкување и познавање на евангелието,²⁸ но тој ранг кај словенските учители најверојатно не е строго определен, затоа што било неопходно толкување на сите книги од Светото писмо и на литургискиот процес во целост.

Во врска со ова звање на св. Климент и св. Наум, привлекува внимание фактот дека на најстарите портрети на Солунските браќа во Македонија од XI век (Св. Софија Охридска) и XII век (Курбиново) тие се јавуваат со титулата на учители.²⁹ Сосем ретко, само св. Константин-Кирил во живописот се јавува и со титулата **филозоф**, додека св. Методиј во подоцнежниот период се јавува и со титулата **архиепископ моравски**.³⁰

Во историјата на Охридската архиепископија од византискиот период, познат е случајот со архиепископот Леон Мунг, од почетокот на XII век, Евреин по потекло, кој имал звање на учител. Но тој бил познат со својата дејност меѓу многубошците,³¹ што говори дека исклучително способни толкувачи на светите книги биле испраќани со учителски задачи и во нехристијански средини. Најновите откритија на натписите во Курбиново од 1191 година покажаа колку биле свежи спомените за учителската дејност на Кирил, Методиј и нивните ученици, потврдувајќи дека натписот покрај св. Кирил во Света Софија Охридска има длабока историска основа. Тие само ги дополнуваат сфаќањата на охридските архиепископи-писатели за нивниот особен резект кон проповедниците на словенската писменост меѓу македонските Словени во IX и X век.³²

Манастирот Св. Наум му припаѓал на деволскиот крај и на Деволската епархија, во чиј состав бил и јужниот дел на Охридското Езеро.³³ Бројни се вестите за Девол, град и област во средниот век, но најголемо внимание привлекува неговото спомнување во врска со дејноста на Климент и Наум.³⁴ Теофилакт Охридски соопштува дека Климент во Девол добил три куќи од комитскиот (болјарски) род, како и места за одмор во Охрид и Главеница.³⁵ Со воено-политичката власт во Девол раководел Домета, личност од државниот врв со кого соработувал Климент. И Првото житие на Наум е пишувано е од автор којшто добил поттик од деволскиот епископ Марко, „четвртиот епископ на словенски јазик“, за да го напише овој текст. Местото на Наумовиот манастир во Второто словенско житие се определува како простор крај Охридското Езеро, но во „ливание Дџволско“. Во грчките житија исто така се инсистира на пределот „Љубаниско деволско“ со што овој крај од областа се издвојува од Мал и Голем Девол или Горен и Долен Девол, кои се добро познати од изворите. Независно од толкувањето на топонимот Ливаниско, вклучувајќи ја можноста и за идентификација со љубанишкиот крај кај село Љубаништа, нема сомневање дека тоа во основа е деволскиот крај што е свртен кон Охридското

Езеро.³⁶ Сознанието за припадноста на светианаумскиот крај на Девол се потврдува со повеќе извори, но особено внимание привлекуваат вестите од времето на деволскиот епископ Григорија од XIV век. Во неговиот ктиторски натпис од црквата Св. Заум (1361 год.) се искажува припадноста на овој манастир на Деволската епархија. Истиот епископ Григорија во 1345 година ја пренел веста за подарувањето на селото Радокали над Подградец за да ѝ припадне на манастирската црква Св. Богородица Перивлепта (Св. Климент) во Охрид.³⁷

До денес не е сосем точно утврдено местото каде се наоѓал градот Девол, центарот на Деволската област, но тој се убицира најчесто на патот меѓу Јужна Преспа и езерото Малик, пред влегувањето на реката Мал Девол во ова, денес мелиорирано езеро, кај селото Свезда. Целиот предел по течението на реката Девол од изворот под Грамос, во насока на Костурско и Леринско, Долна Преспа и Малик, всушност го претставува регионот на Мал Девол. Голем Девол се протега во денешното Корчанско Поле, по истекот на реката од езерото Малик, до нејзиното спојување со р. Озум во бератскиот крај.³⁸

Девол е еден од најстарите центри на словенската култура и писменост. Византиските извори го спомнуваат како утврден стратешки град, од каде што се контролира територијата не само на југозападна Македонија, туку и на средна и јужна Албанија до јадранскиот брег. Во 893 година во Девол е создадена епископијата со богослужба на словенски јазик, според одлуката на владетелскиот врв и на соборот што се одржал во таа година кога е донесена и одлуката за „преложение книг“, за стеснување на влијанието на грчкиот, византиски клер, внесување на словенски кадри во црквата и спроведување на словенска богослужба.³⁹

Деволската епископија го носи, во исто време, и името Селасфор, како што е тоа запишано и во апсидата на Самоиловата црква Свети Ахил во Преспа. Името на Селасфор (во словенски превод Светлоносец) се поврзува со селото Свезда крај реката Девол, јужно од Преспа, кое, како што спомнавме, денес се идентификува со изумрениот град Девол. Деволската епархија на која ѝ припаѓал и манастирот Св. Наум во времето на Наумовата дејност, по падот на Самоил и неговите наследници (1018 година), престанала да биде епархиски центар. Поголемиот дел на оваа епархија бил приклучен кон Костур, а еден дел секако припаднал во непосредна власт на охридскиот поглавар. Овој чин најчесто се објаснува со настојувањето на византиската власт да се затемни споменот за времето на Климента и Наума како словенски мисионери. Во крајот на XI век оваа епископија е повторно обновена, со тоа што нејзиниот епископ Михаил Деволски, во почетокот на XII век, извршил значајни дополнувања на хрониката на Јован Скилица, со податоци од исклучително значење за Јужните Словени и за Македонија, врз основа на извори што се чувале во оваа епархија.⁴⁰

Разбирливо е дека се налага и прашањето за катедралната црква на Деволската епископија. И покрај тоа што градот Девол не се зачувал до денес, со оваа епархија се поврзува црквата Св. Ахил на Преспа, која е



оддалечена околу петнаесет километри од местото каде што археолозите настојуваат да го убицираат градот Девол кај селото Свезда. И покрај тоа што дедикацијата на оваа црква произлегува од пренесувањето на моштите на св. Ахил од Лариса во 986 година, што се потврдува и од Михаил Деволски,⁴¹ сепак, другите вести фрлаат и поинаква светлина врз почетоците на храмот. Најпрвин, неоспорен е фактот дека малото езеро на Преспа, заедно со јужниот брег на езерото, припаѓал на деволскиот крај и дека на тој простор се наоѓа црквата Св. Ахил. Од друга страна, не може да се пренебрегне и писмото на охридскиот поглавар Теофилакт од 1107 година, упатено до синот на севастократорот што управувал со Преспа и Девол, во кое тој се моли да се заземе за Деволската епископија, која доживувала тешки времиња.⁴² Во исто време, Теофилакт во писмото моли и за обновување на катедралната црква, една од седумте соборни цркви што ги подигнал христијанскиот кнез Борис. Повеќе истражувачи помислуваат дека ова писмо се однесува на состојбата на црквата Св. Ахил, која останала во Деволската епархија по разделувањето на Преспа меѓу Охрид и Девол. И покрај укажувањата на Михаил Деволски дека оваа црква ја подигнал царот Самоил, останува можноста дека тој само обновил постар храм, кој бил катедрала на Деволската епархија, како што пишува Теофилакт.⁴³

Едно од најсложените прашања во познавањето на епохата на првите словенски учители се однесува на одредувањето на местото на епархијата на Климент Охридски. Од средината на минатиот век до денес искажани се многу хипотези околу местото во кое столувал св. Климент Охридски по 893 година. И во осветлувањето на Наумовата дејност се отвора истото прашање, не само поради постојаната усогласеност на работата меѓу Наум и Климент, туку и поради фактот што во Првото словенско житие Наум се нарекува „презвитер на епископот Климент“. Овој податок, сам по себе, говори дека Наум дејствувал во административна црковна област на епископот Климент, т.е. дека дел од брегот на Охридското Езеро, кој бил во Деволската област, е дел на Климентовата епископска дијецеза. Веќе е објавуван прегледот на сите хипотези на местото на Климентовата епархија⁴⁴ и, се чини, треба да бидат истакнати само поновите претпоставки за местото на Климентовиот епархиски центар во Девол⁴⁵ и во регионот на Драгувитите.⁴⁶

Климент се нарекува „епископ на Драгувитија и Велика“ во ватиканскиот препис од XIII век на Теофилактово Климентово житие,⁴⁷ додека во другите ракописи тој е епископ на „Дрембица или (и) Велика“.⁴⁸ Во календарот на Асеманиевото евангелие и во книжевните состави што ги пишувал св. Климент, тој се јавува како епископ Велички, а во сродна форма се спомнува и во Успението Кирилово.⁴⁹ Во Хоматијановото кратко житие тој е епископ на целиот Илирик, а во Диканжовиот список на охридските епископи од XII век Климент е „епископ на Тивериопол или (и) Велика“, а потоа бил натоварен да го надгледува „третиот дел од царството т.е. од Солун до Јерихо и Канина или (и) Тасипијат“.⁵⁰ Во повеќе беседи на Климента тој едноставно се нарекува епископ Словенски.⁵¹ Тоа

се основните рамки на податоците што честопати се подложувани на анализа и на вжештени полемики во славистиката, историјата, археологијата и историјата на уметноста, па сепак тие не доведоа до убедливи и прифатливи резултати. Во исто време неретко се истакнува дека досега познатите извори се веќе исцрпени и само нови откритија на до денес непознати вести, би можеле да ги поместат досегашните сознанија.⁵² Ние сметаме дека во расположивите вести сепак, можат да се констатираат одредени сознанија за црковната власт на Климента во услови кога проучувањето на топонимите и хидронимите, како и на другите изворни податоци, не доведе до сигурни исходи. Се разбира, овие размисли ги изнесуваме во непосредна врска со Наумовата дејност и улогата на охридскиот и деволскиот крај во развојот на словенската култура по 893 година.

Ние мислиме дека Климент не бил обичен архијереј-епископ, кој управувал со една административна црковна единица, епархија, Дрембица или (и) Велика односно Драгувитија или (и) Велика, какви што биле другите епископи во тогашната црковна организација на Борисовата држава. Освен Тивериопол (Струмица) како место на Климентовата епархија, според Диканжовиот список, не ни е познат ниту еден друг град каде што би столувал Климент. Нам ни се чини дека на Климента, по 893 година, во две-три етапи, му се потчинети во црковен поглед сите храмови и краишта во Македонија и делови од Албанија во кои се спроведувала богослужбата на словенски јазик. Првата од нив, секако, била Деволската епископија. Проширувањето на Климентовата власт врз поширока област течело во зависност од другите, порано воспоставени епархии со епископи и свештеници-Грци.

Два значајни извора, Теофилактово житие и Диканжовиот список, говорат за постапност во преземањето на Климентовата епископска власт и го сугерираат зголемувањето на неговата дијецеза. Во Опширното житие Теофилакт пишува дека тој го подигнал својот манастир во Охрид „пред наполно да ја преземе Величката епископија“, што веќе говори за етапност во прифаќањето на епископската власт.⁵³ Во тој поглед, поексплицитен е Диканжовиот список каде што се истакнува дека на Климента кнезот Борис му доверил надзор на третиот дел од државата, „од Солун до Иерихо и Канина или (и) Тасипијат“. Ако со титулата епископ на Велика, или епископ Велички, се поврзува дел од текот на Вардар, кој во средниот век се викал Велика, со доделувањето на територијата од околината на Солун до јадранскиот брег во Албанија, се потврдува исклучителната големина на неговата црковна ингеренција. Во Второто житие на Климента се говори за неговата црковна власт над целиот Илирик, како што пишува охридскиот архиепископ Хоматијан во XIII век.

Мошне долго е опсудувана Климентовата титула „епископ на Драгувитија и Велика“ во ватиканскиот примерок бр. 1408 од XIII век, кој се смета за најстар препис на Теофилактово житие. Но, во кругот на тие размислувања не се внесени најновите сознанија според кои, во почетокот на XIII век, во време на архијерејството на Хоматијан, Драгувитите формирале своја држава на чело со Срез (1207-1214 година), која се наметнала

врз поголемиот дел на Македонија, освојувајќи ги Скопје и Полозите.⁵⁴ Управата на Драгувитите била третирана како власт или тиранија што говори дека ова племенско име на Словените познато од поранешниот период се зачувало во XIII век. Нивната област се протегала, во прво време, западно и југозападно од Солун, во Бер, Сервија и околните области. Нивното проширување до Костур е прашање што треба подоцна да се утврди во врска со ширењето на богомилското верување. На просторот на Драгувитите, уште во 894 година царот Симеон војувал со Византијците, а по исходот на судирот, била воспоставена граница 30 км оддалечена од Солун. Оптегот на Драгувитите од близината на Солун и во југозападниот дел на Егејска Македонија секако спаѓал во пошироката територија на Климентовата црковна власт. Познато е дека драгувитскиот кнез Срез бил утврден во градот Просек на Вардар, кај Демир Капија. Сосем е јасно дека станува збор за црковна власт врз голем простор на „Драгувитија и Велика“, што е блиску до сфаќањето за Климентовата власт од Солун до Јерихо и Канина.

Првите јадра на словенската писменост во дејноста на Климент и Наум, сврзани за Девол и Охрид, по 893 година биле ставени под црковна власт на Климент. Ние немаме податоци што се случувало во Охрид во црковен поглед, но знаеме дека пред доаѓањето на Климент и Наум во Македонија, епископската должност ја исполнувал Гаврил, Грк, кој присуствувал на цариградскиот црковен собор во 879 година. Со издигнувањето на Климент за епископ Велички, манастирот Св. Пантелејмон, како едно од огништата на словенската писменост, бил управуван од Климента во рамките на неговата словенска епархија и по заминувањето од Охрид. Таков бил случајот и со Главеница, барем со нејзините словенски светилишта во рамките на западниот дел на областа Кутмичевица. Но, што се однесува до Деволската епархија, по 893 година, таа секако била во рамките на Климентовата дијецеза, а можеби во првата етапа и единствена епархија со словенска богослужба, додека Климентовата власт не била проширена и на другата територија во Македонија и Албанија. Тоа може да се пренесе и на подигнатата манастирска црква на Брегалница околу 900 година, врз моштите на тројца од тивериополските (струмички) маченици, со тоа што во неа била организирана словенска богослужба, со кадри формирани во Охридската книжовна школа. Климент во Македонија и во деловите на Кутмичевица во Албанија бил учител седум години, а потоа 23 години дејствувал со чин на епископ. Во тој период условите се менувале, а неговата власт и дијецезалниот оптек се проширувале со тоа што постепено на местото на епископите Грци доаѓале епископи Словени. Веруваме дека власта на Екуменската патријаршија и нејзините норми во хиротонијата на новите епископи не биле нарушени, особено поради претходните судири меѓу Римската и Цариградската црква околу јурисдикцијата во државата на Борис и во овој дел на Илиријот.

Ние не знаеме каде точно се наоѓало епископското место или град каде што столувал Климент, во кој оставил му половина од својата заоставштина по смртта. Но, тргнувајќи од непобитното сознание дека тој

бил епископ Словенски и епископ на целиот Илирик со словенски јазик, со титулата епископ на Драгувитија и Велика, т.е. на едно од најистакнатите македонски словенски племиња, во основа Климент се појавува како поглавар на епархија со голема дијецеза и црковна власт врз македонските Словени во Македонија и делови на Албанија, каде што била воспоставена нова црковна организација со словенска богослужба. На таа епархија е можно да припаѓал и Тивериопол. За посебното место што го имал Климент во црковната хиерархија говори и Диканжовиот список на неговите претходници во Охридската архиепископија со највисоки титули, а меѓу нив се архиепископите Методиј и Горазд како основоположници на словенската црква. По Климентовото име, во овој изворен документ се наведени имињата на другите охридски архиепископи сè до средината на XII век, бидејќи составувачот на списокот бил информирана личност, со увид во постарите документи за Охридската црква. И во архијерејскиот ансамбл на фреските во црквата Света Софија во Охрид од времето на Леон (1037-1056 година), св. Кирил, св. Климент и веројатно св. Методиј се насликани како основоположници и претставници на Словенската црква во чиј правен континуитет се појавува Охридската архиепископија.⁵⁵



СИМБОЛИЧКА ФИГУРА НА МЕСЕЦОТ АПРИЛ ОД ОХРИДСКАТА РАКОПИСНА АЗБУКА, XIV В.



ТЕМЕЛИ НА ЧЕТИРИКОНХАЛНАТА СТАРОХРИСТИЈАНСКА ЦРКВА ВО ЛИХНИДОС (ОХРИД)

ПЛОШНИК, СЕГАШНАТА СОСТОЈБА СО Св. КЛИМЕНОВАТА ЦРКВА



ПОСТАРОТО СЛОВЕНСКО ЖИТИЕ НА СВЕТИ НАУМ

Еве, браќа, да не остане без спомен, брат му на блажениот Климента и негов содругар и сострадалник, со кого тој истргал многу маки и страдања од еретиците, презвитерот Наум.

Кога го поставија Климента за епископ, истиот благоверен цар Симеон го прати Наума другарот негов на негово место за учител. И тој беше таму чинејќи богоугодни подвизи. Беше девствен од детинство до смрт и си изгради манастир на излезот од Белото Езеро, црква на светите Архангели. И откако помина во учителствување седум години, се прости од учителството па отиде в манастир и поживеа десет години. И пред својот конец прими калуѓерски чин и така почина во Господа, со мир, во месец декември, на дваесет и третиот ден. И тоа да се знае дека Наум презвитер почина шест години пред епископот Климента.

И ова да го знаат сите почитатели, како што напишавме порано, дека еретиците едните ги мачеа многу, а другите ги продадоа на Евреи за пари, презвитерите и ѓаконите. Нив Евреи ги зедаа и ги одведоа во Венеција и кога ги продаваа, по наредба божја дојде тогаш царски маж во Венеција од Константин град, по царска работа. И кога дозна царскиот маж за нив, едни откупи а едни зеде со себе и ги одведе во Константин град и му кажа за нив на царот Василиј. И пак ги вратија во нивниот свештенички или ѓаконски чин, како што беа порано, и испеаја молитви на благодарност, и никој не умре во ропство, но едни добија засолниште од царот во Константин град, а други отидоа и се прибраа со голема чест во Бугарската земја.

А Моравската земја, како што беше прорекол свети Методија, архиепископ, поради беззаконијата на нивните дела и ереси и поради изгонувањето на правоверните отци и заради нивните страдања што ги поднесоа од еретиците, на кои тие им веруваа, набргу примија одмазда од бога. И не по многу години дојдоа Угрите, пеонски народ, и ја попленија земјата и ја запустиија. Тие што не ги запленија Угрите, избегаа во Бугарија и остана земјата нивна пушта под угарска власт.

Ща, диквѣра, кг. паметъ прѣвнана ѡца нашого Наѡма :

И се жи врати да не сѣтанѣа въз паметѣ, вратѣ сѣго блаженана Климента. и саподроуѣ и сѣратѣника. съ ним жи и постра многои вѣды и стрѣти ѡ ирѣтига, Наѡма прѣвѣтирѣ саѣ.

Игда постанѣни еписѡпа Климента, таждѣ блговѣрѣни црѣ Сѣмѡна, пѣсти Наѡма подрѡга имѡу въ него мѣсто на зѣитѣство. И тѣ, таждѣ подѣизана на вѣбоудѣ теѡри прѣвѣши. дѣство имѣвъ ѡ дѣтѣства и до кончини. сѣтери сы монастырѣ на иѣрѣда Вѣлаго іѣра црѣва стѣ "Ирѣгѣла" и прѣвъ въ очитѣствѣ, ѣ, ѣѣ, прѣсти се очитѣствѣ. и ѡвъ въ монастырѣ пожи, г. мѣта. И на кончиноу своѡ прѣтѣ чрѣмачѣни ѡвѣрѣвъ. тако почн ѡ ги, сѡ мирѡ мѣа диквѣра, кг. И се жи да е вѣдомо. прѣжѣ ѣ мѣта почн Наѡма прѣвѣтирѣ еписѡпа Климента.

И се жи вѣдомо поудн вѣсѣма почитѡноуѡм ѡкожи прѣжѣ написѡуѡ. ѡко ирѣтици ѡвы мѡуѣши ѡного. ѡ дроуѣне продаѣи Жидѡмъ на цѣнкѣ прѣвѣтирѣ и дѣкѡни. Таѣ жи Жидѡи погани и вѣдошѣ къ Бинѣтѡмъ, и вѣнегда прѣдѣрѡу і по строѣниѡ свѣно. прѣидѣ жи тогда црѣ мѡужѣ къ Бинѣтѡмъ, ѡ Констанѣина грѣда. црѣ дѣмо дѣлаи. И вѣдѣвъ сѡ мѣ, и ѡвѣмѣхъ исоѡуѣни црѣ мѡужѣ и ѡвѣмѣхъ тако поѡмѣ. вѣ въ Констанѣинѣ грѣдѣ, г. сѣла ѡ ни црѣо Насѣано. И вѣстроѣни ѡ пакѡи въ своѣ чинѣ, г. сѡмѣ прѣвѣтирѣ и дѣкѡни, ѡкожи г. прѣжѣ вѣши, и ороуѣ дѣш, и никѡжи въ работѣу не оуѣмѣ. ѡнѣ свѣи въ Констанѣинѣ грѣдѣ. црѣми надѣими покои прѣши. ѡвыи въ Балѣрѡскѡу зѣлаѡи прѣиши съ вѣакоу чѣстѣноу покои прѣши.

"И Шарѣскаа зѣлаѡа, ѡкожи вѣ" прѡрѣка сѣни Мѣрѡдѣ дѡуѣпѡскоу. за вѣзѡкѡна дѣлаи дѣва иѣтѣ, і брѣсы. и за изгнѣни прѣвѣвѣрѣниѡуѡ ѡца. и за стрѣти иѣжи прѣши ѡ ирѣтѣсѣ. ѡкожи ѡны вѣвѣрѣши, въ скорѣ мѣствѣ прѣши ѡ вѣа. Не по мѡноуѣ жи мѣтѣ прѣдошѣ Оуѣрѣи прѡнѣскии ѣвакѣ. и поплѣкѣниши зѣлаѡа и и Сѡуѣстиши ѡ. иѣжи вѡ не поплѣкѣниши Оуѣрѣи. то въ Балѣрѡи вѣжѡаши. и ѡстѣ зѣлаѡи иѣтѣ поѣста Оуѣрѡмъ въ вѣствѣ.

"Из жи врати, ѡкаинѣни мѡноуѡу почѣла и паметѣи вѣа-жинѣи ѡца ишѣ родѣи. хѡтѣжи Сѡвѣсти житѣи иѣтѣ вѣсѣи написѣно. иѣжи ѡ началѣи вѣшѣи вѣсѣи житѣи и. ѡко на дѣвѣтѣ и до кончини, и не Сѡвѣтѡуѣ. мѡло вѡ ѡвъ вѣдѣ. ѡко жи ми сами вѣаинѣни ѡци сѣлаѡи. и нѣждаѣ се писати и не сѣвѣи. хѡтѣи вѣци Сѡвѣсти написѣно. Да и иѣи ѡци иѣтѣ Сѡвѣстѣи иѣтѣми написѣно. да не завѣриѣ насѣ вѣоуѣнѣуѡ и грѡуѣвѣнѣуѡ. вѣтѣ вѡ ѡко мѡжеѣ сѣго сѣтѣ сѣтворѣни ѡши. и знаѣниѣ сѣтворѣниѣ) мѡжеѣ. ѡнѣ сѣ" ѡко намѣтѣ сѣлаѡи. ѡ дроуѣга поганиѣ за сѣвѣрѣниѣ и.

Се жи сѣмѣ доуѡуѣдѣ се. пѣчи жи вѣка ми поѡуѣсти. иѣжи и тѡкожи сѣго вѣаинѣнаго Климента очитѣниѣ вѣвъ. Мѣрко еписѡпъ вѣвъ въ Дѣволѣскии еписѡпѣи. чѣтѣратѣи еписѡпа въ Славѣнскии ѣвакѣ въ Дѣволѣ. Надѣвѣуѡвѣтѣ вѡ се ѡ вѣаинѣи ѡца ѡмѣтѣи и мѡлѡствѣ прѣтѣи, г. вѣтѣ и сѣвѣаѣниѣи грѣхѡуѡвъ ѡ мѣтѣнаѡуѡ вѡ мѣнѣго. иѣжи рѣи прѣимѣни прѡрка въ ѡни прѡрѣи. ѡкоѡу прѡрѣно прѣимѣ. и прѣимѣни прѣвѣдѣника въ ѡни прѣвѣдѣниѣи. ѡкоѡу прѣвѣдѣниѣо прѣимѣтѣ. И пакѡи рѣи вѣствѣнѣи ѡнѣ Шѣлаѣ. пѣвѣниѣи иѣоуѣмѣни вѣши иѣжи сѣлаѣи вѣмѣтѣ слово вѣши. иѣжи вѣзѣвѣрѡуѡи на скончѣниѣи житѣи. пѣ-вѣри се вѣрѣно. Тѣкожи и мѣи врати, пѣвени се вѣаинѣниѣи сѣхѣ доуѡрѣноуѡу житѣи. иѣжи дѣствѣи и чѣстѡтоуѡу вѣсоуѡ сѣхрѣаниѣи. ѡножи вѣды и напаѣсти постраши правѣи вѣвѣрѣи вѣаѣа дѣла. да и ми съ нимѣи вѣвѣна вѣгаа оуѡуѣнѣиѣи. ѡ хѣтѣ Иѣтѣ ги нѣшѣмѣ. ѡмоуѡ жи иѣтѣ сѣа ѡцѡуѡ и сѣлоѡи дѣрѡу. и нѣи и прѣно и вѣтѣ вѣвѣи вѣкѡмѣ, ѡмѣнѣ: ∞

А јас, браќа, окајан од многу печал и заради споменот на нашите блажени отци, сакав да најдам сè што е напишано за животот нивни, како го воделе сиот нивни живот од почеток до крај и не најдов, оти јас малку знам, само тоа што ми го кажувале самите блажени отци и имав потреба да пишувам, но не смеев сакајќи да

најдам повеќе напишано. И уште, ако најде некој нешто напишано од други, нека не нè презира нас сиромаси и прости, оти јас знам дека повеќе од ова сториле отците и сториле многу чуда, но ова е сè што ни раскажале, а другото го скриле од своја скромност.

Еве јас самиот се принудив, повеќе и владиката ме насрчи, кој исто така беше ученик на блажениот Климента, Марко епископ во Деволската епископија, четврти епископ на словенскиот народ што беше во Девол. Ние се надеваме обајцата да добиеме милост и молитви од овие блажени отци, и благодат и простување на гревовите од нашиот милостив Бог којшто вели: тој што го прима пророкот во името пророчко, ќе добие пророчка награда, а тој што го прима праведникот во името

праведничко, ќе добие праведничка награда. И пак рече божествениот апостол Павле: „Помнете ги вашите учители, кои ви го кажуваат словото божјо, и обзирајќи се на крајот на нивниот живот, следете ја верата нивна“.

Затоа и ние, браќа, да се уподобиме на добриот живот на овие блажени, кои девственоста и чистотата на полно ги дочуваа. Тие истрпеа многу беди и страдања заради вистинската божја вера па и ние ќе најдеме вечна добрина кај Христа Исуса, Господа наш. Негова да е славата и на Таткото и на Светиот дух, сега и секогаш и во сите векови, амин.

ПОХВАЛНО СЛОВО НА БЕСТЕЛЕСНИТЕ МИХАИЛ И ГАВРИЛ СОЧИНЕТО ОД КЛИМЕНТ ЕПИСКОП

Празникољупци, настана пресвето торжество на бестелесните сили што го надминуваа сиот ум и разум и што го огрева светот со пресјајни зраци. Тоа не е телесна природа, туку природа несетивна и таа сјае со зраците на разумот од самото божество. И околу божјиот престол трепетно стојат и со крилјето трепетно ги скриваат своите лица и со неспирен глас три свети песни му испраќаат на Бога, велејќи: свет, свет, свет, Господ саваот, се исполни сета земја со неговата слава!

Зашто во радост починати со божествена светлост, едни се нарекуваат престоли врз кои лежат силата и власта на триж вечното божество, а други херувими и серафими, шестокрилни и четиризрачни, и со многу очи, пријатели на силата и на власта, пријатели на господството и на првенството. Други се ангели и архангели, безбројна војска, сите во својата редица што ја предводат и во чија работа имаат свој поредок. Тие секогаш ја предвестуваат славата божја, а други се испраќаат на служби кај земните, едни за казна и одмазда на нечестивите, а други да ги упатуваат верните кон спас и радост, како порано што му се покажа преку ангелите на боговидецот Мојсеј на Синајската Гора ликот на пресветата божја капина што горела во оган а не догорувала. И пак на истиот тој Мојсеј му се покажала сенка во гората што сигурно ја направил ангел херувим засенувајќи ги обете поли на олтарот и му се јавил пак нему додека му се молел на Бога и зборувал:

„Господе, ако најдам благодат пред тебе, тогаш јави ми се самиот јасно, за да те видам и да сфатам дека сум нашол благодат пред тебе“. А Господ му рекол: „Еве, зборот што го кажа, ќе го исполнам, ти најде благодат пред мене“. А Мојсеј рекол: „Покажи ми ја, Господе, славата твоја и ќе видам дека сум нашол благодат пред тебе“. Господ му рекол: „Не можеш да го видиш мојот лик, оти човек не може да го види ликот мој и да биде жив, но еве, место до мене, ти застани до каменот, а јас ќе те покријам со својата рака, додека да поминам, па ќе си ја тргнам раката и тогаш ќе го



ЗНАМЕНЦЕ И ИНИЦИЈАЛ ОД МАКЕДОНСКИОТ ОРБЕЛСКИ ПСАЛТИР, XII В.

видиш мојот грб, а моето лице нема да ти се покаже“. И тогаш кога Мојсеј ја виде заднината на божјата слава, лицето му се просветли дури како сончева светлина и си го покри лицето со крпа, па така им зборуваше на луѓето, оти не можеа да му гледаат во лицето, поради светлината. И пак многугласниот пророк Исаија кажа: „Го видов Господа на висок престол издигнат и серафими стоеја околу него секој со по шест крилја и пееја трисвети песни зборувајќи: свет, свет, свет, Господ саваот, да се исполни сета земја со славата негова“. И пак истиот тој Исаија кажува: „Кога беше болен Езекија царот еврејски, тргна против него царот асириски за да му го преземе градот. А царот беше нажален поради војната што натежна на градот и му се помоли на Господа Бога со зборовите:

„Спомни си, Господе, дека одев пред тебе со вистината и со срце смирено и сторив угодни дела пред тебе.“ Господ му рече: „Не бој се, нема да влезе во твојот град, ниту пак ќе фрли на него стрела ни штит, оти јас ќе го заштитам градот и ќе го спасам, заради мене и заради Давида, слугата мој“. И слезе ангелот Господов и испотепа 185 илјади од војската асириска и утрината кога станаа, ги најдоа сите мртви“.

Ете таква е силата на тие бестелесни и божествени слуги. Сите тие го имаат за началник големиот архистратиг Михаил којшто е војвода на бестелесните сили. Меѓу нив еден ангел беше добил власт над создавањето и надзор над земното устројство, и не беше создаден ни лукав, ни зол од Бога, туку благ. И бидејќи проникнат со благод, од благод се преврте кон злоба и исполнет со лошотија намисли да му се противстави на својот Творец и Бог. Неговата грубост и разуданост не ги поднесе архистратигот Михаил и со сите бестелесни чиновници го фрли на земја и отпадниците со него, наречени од него ангели. И на тие им стана началник поради својата злоба лишувајќи се од божјата светлина и откако стана подложен на клетва, се престорија во бесови од ангелски суштества и убавина и стана подложен на вечна мака. Злобата не се меша со божествената благод, како што кажува евангелистот Јован во своето пророштво: стана војна на небесата во која архангел Михаил и сите негови војници војуваа со змејот и го симнаа од неговиот чин. Така кажува и Јуда, светиот апостол, брат му на Јакова. Тој вели дека големиот архангел Михаил кога се справал со нечистиот, не смеел да искаже богохулен суд против него, но рекол: нека ти забрани Господ за тоа, гаду!

Таква ревност треба да имаат кон Господа и својот творец сите што имаат чин и стојат во својата легија и се насладуваат на неискажаната светост и божествена убавина без да имаат во себе некое величие подолу од злобата, имајќи во себе само волја и желба со благод да ја држат својата легија во која секој од нив е нареден. На човечкиот род Бог му ги подари сите чудеса и благодати со тие велики архистратизи, со едни победа над противниците, со други блага вест за радост на земјата.

Пофалбите кон нив не може ни јазик да ги искаже, ни ум ќе успее достоино да ги пофали, но наспроти својата немоќ, колку што можеме да постигнеме, упатувајќи ги своите надежи кон нив, да ја изразиме нивната неискажана милост и застапништво против сите напасти. Бидејќи

со овие архистратизи Господ го исполнил небесниот круг на чудесата и земјата чудесно ја украсил, тие ги одржуваат небесните војски трепетно застанати во своите редови, со нив четирите краја на земјата се дочувале неподвижни, со нив морската шир по божја заповед го дочувала својот вид неразлеан и не ги пречекорила своите граници, со нив човечката природа останува незасегната од сите страсти, прогонетите од нив бесовски полкови исчезнуваат, тие ја разрушуваат од корен идолската измама, тие блескаво ја красат црквата, упатувајќи му на Бога трисвето, правоверно и едногласно пеење. Тие сета ерес ја истребија и се расцуту вистинската вера, венчавајќи православни исповедници. Тие секаква напаст и страст разгонуваат и болести лекуваат.

Ним едногласно и радосно им се поклонуваме, со похвала им пееме, зборувајќи: радувај се архистратиже Михаиле, по старешинство ти си прв војвода на бестелесните сили; радувај се архистратиже Гавриле, прв благовесник на сите радости, радувај се архистратиже Михаиле, прв скиптроносец на единосусната и неразделна Троица, радувај се архистратиже Гавриле, вистински служители на триж вечната светлина, радувај се архистратиже Михаиле, осветлен со зраците на триж вечниот блесок и што го осветлувааш сиот свет, радувај се радосна похвало Гавриле, што ја красиш вселената со радост, и што ја овенча староста на Захарија со благата вест за Јован Крстител и неплодната природа плодна ти ја направи, радувај се архистратиже Михаиле, ти што си го победил господарот на темнината и достоино стоиш до престолот божји, радувај се архистратиже Гавриле, достоин благовесниче за божјото овоплотување, радувај се архистратиже Михаиле, дека вечно те грее триж сончевото божество со неприкосновена светлина, радувај се архистратиже Гавриле, на вечното слово на Татковата светлост, пресветол благовесниче, оти твојот глас ја огреа сета земја, а со твојата вест причестата и непорочната Богородица се исполни со радост и без семе, само од божјиот зрак, неискажано зачна.

Радувајте се сложни и пламени застапници на сите што се засолнале под вашиот покрив, оти поведувајќи ги со верата смртните, вие ги испреваривте нив во пеколот, и гробните плочи ги урнавте известувајќи ги мирносоците за радоста на воскресението, откако ги победивте најнапред адските сили во гробот и извикавте: „Отворете ја вратата, кнезови, за да влезе царот на славата!“, а тие од страв се вцашаа и паднати како мртви рекоа: „Кој е тој цар на славата?“ Пак бестелесните архистратизи со бестелесна сила им одговорија: „Господ крепок и силен, Господ силен во борба, тој е царот на славата“.

Секаде во службата на Бога се јавуваат со брзина на молња, противниците ги победуваат и верните ги развеселуваат. А пак кога се покажавте покрај гробот, им направивте чест на учениците на својот Господ. Едниот седнат кај главата, а другиот кај нозете, каде што беше лежелото на Господа Исуса и рековте:

„Зошто барате жив кај мртвите, овдека го нема“, тој стана, како што е кажано. И пак, кога Господ се вознесе на небо, застанати пред лицето на апостолите рековте:

„Мали Галилејци, што стоите и гледате на небо? Исус, кој се вознел откај вас на небо, ќе се врати пак, така како што го видовте да оди на небото!“ Така треба да му се прави чест на Господа бога, нашиот творец.

Од нив сета вселена е огреана, од нив пророчки лик се исполнува со духовна благост и го исполнува своето светло пророштво. Со нив патријарсите и сите праведници се венчани, со нив апостолски лик сложено трисвета песна на Бога му праќаат, овенчувајќи се, со нив многуте маченици со прекрасни венци се овенчани, со нив архијерејската похвала се сподоби со бескрајни радости.

Со нив жителите на пустините, со умртвени животни страсти и сладости, го завршиле својот живот, со нив и во последниот ден ќе се отворат гробовите, и умрените тела од нивниот пресвет глас оживени ќе се кренат. Од нив и отпаднатиот јавол со своите бесови ќе биде врзан и фрлен во вечна мака, од неа да не избави со нивните молитви милостивиот Бог наш, негова да е славата, со неговиот вечен Татко и сесветиот и благ и животворен негов Дух, сега и секогаш и во сите векови, амин.

† Похвалноє бесплътнымъ, Міханлѣ н Гаўрііла .
Сътворено Климентомъ елѣкопмъ .

Бл҃гн ѿѿе †

Наста̀ празнолюбѣцн прѣскѣтѣе трѣжствѣо бесплътнѣи снѣл, прѣспѣваж вѣсь ѿмъ н вѣ рѣзвмъ . прѣсвѣтлѣмн зарѣмн вѣсь мнрѣ ѿзарѣж . не вѣ ѣствѣтѣ вѣ плѣтѣстѣ сѣще, нѣ вѣ ѣствѣтѣ не ѿсѣзѣмѣ . н рѣзвмѣ ѿ самогѣ вѣтѣва зѣрѣж сѣтѣщѣ . н ѿкрѣтѣ прѣстѣла вѣїа, трепетнѣо прѣстожѣе . крѣлы трепетно покрѣважѣе лнѣа своѣ . н непрѣстѣннѣмн гласѣмъ, трѣстѣжа пѣснѣ вѣ вѣзснѣлажѣе глѣтѣ . стѣ . стѣ . стѣ . гѣ саваѣѣ . нсплѣнѣ вѣск землѣ слѣвы ѣгѣ.

Вѣ тои вѣ рѣдѣстн свѣтлѣстѣж вѣтѣвнѣж поуѣтѣнн сѣще . ѿвн прѣстѣлн нарѣцажт са . на ннѣже поуѣваѣ трѣбезна-уѣлнагѣо вѣтѣва снѣла н властѣ, дрѣзн же херѣвнѣмн н серафѣмн, шѣстѣкрѣлнн . н ѣтѣворѣзрѣунн . н мнѣгѣѣ ѣнѣтн сѣще . дрѣзн же снѣлы н властн . дрѣзн же, гпѣтѣїа н науѣла . дрѣзн же ѣгѣан н ѣрѣхѣгелн, безѣнслѣнна вѣннства . вѣсн вѣ ѣставѣ своѣмъ, кѣждѣ прѣстожѣе . н нѣ кождѣо рѣвѣтож свѣн ѣннѣ нмащѣ . ѿвн вѣсѣгда прѣстожѣт слѣвѣ вѣїн, дрѣзн же на слѣвѣж поснѣлаѣмн кѣ земнѣмъ . ѿвн на кѣзнѣ гѣ ѣмѣщѣннѣе неѣстнвнѣмн, дрѣзн же на спѣсеннѣе н рѣдѣстѣ вѣрнѣла стѣвѣжѣе, ѣко же прѣжде покѣза са ѣггелѣмъ вѣговнѣцѣ Мѣѣсѣз вѣ горѣ Снѣанствѣн, ѣбразѣ прѣтѣж вѣж . кѣпѣнѣж ѿгнѣмъ горѣщѣ, н не ѣогнѣмъ, н не ѿполѣвшѣж . н пакѣ томѣжде Мѣѣсѣз ѿбразѣ сѣннѣнѣн покѣза вѣ горѣ, ѣггѣлѣмъ нзвѣстнѣо сѣтѣвѣрѣ, н херѣвнѣмъ ѿба полы ѿлтѣрѣ ѿстѣнѣжѣа ѣвн . н пакѣ томѣжде мѣлѣщѣ са кѣ вѣ н глѣщѣ . гнѣ, ѣще ѿбрѣтѣ вѣлѣтѣ прѣ тобож, то ѣвн мн са сѣмъ рѣзвмнѣо да внѣждѣ тѣ . н рѣзвмѣж ѣкѣ ѣбрѣтѣѣ вѣлѣтѣ прѣ тобож . Гѣ же рѣ кѣ немѣ . н сѣ тн слѣвѣѣ ѣже рѣ, сѣтѣвѣра . ѣко ѿбрѣтѣе вѣлѣтѣ прѣдѣ мнѣж . н рѣ Мѣѣснѣ покѣжн мн гнѣ слѣвѣж твож, н внѣждѣ ѣще ѿбрѣтѣѣ вѣлѣтѣ прѣ тобож . Н рѣ ѣмѣ гѣ, не можѣшн внѣдѣтн лнѣа моѣгѣѣ не мѣжѣе вѣ ѣлѣкѣ внѣдѣтн лнѣа моѣгѣѣ н жнѣвѣ бѣтн . нѣ сѣ мѣстѣѣ ѣ мѣе, н стѣнѣшн прн кѣмѣнн н покрѣж тѣ рѣжѣѣ моѣж дѣндѣ мнмѣндѣж . н ѣннѣж рѣкѣж мож . н тогдѣ зѣднѣа моѣ внѣдншн, лнѣе же моѣ не ѣвнѣт са тѣвѣ, н внѣгдѣ внѣдѣ Мѣѣснѣ зѣднѣа слѣвы вѣїж, прѣсѣвѣтѣ са лнѣе ѣгѣѣ пѣѣе снѣннѣа слнѣѣунагѣо . н покрѣвѣ лнѣе своѣ ѣбрѣсѣмъ, н тѣко кѣ людѣмъ глѣашѣе . не можѣлѣж вѣ зрѣтн на лѣѣе ѣгѣѣ, свѣтлѣстн

твоймъ възцѣніемъ, прутѣа ѿ непорочнаа Бѣа радостіа исплъниша сѧ, бесѣмене ѿѣа зѣра неѿзреуенно зауаѣ. Рѣшѣта сѧ съгласнаа, топлаа застѣпника въсьмъ прѣбѣгажѣннѣ въ кровѣ въю. въ бѣ съкрѣшнѣта прѣтѣкша въ ѡдѣ смъртныа верѣжѣ, ѿ заклены грѣбныа сътрѣста. въскрѣшеніа радѣсть мнрѣноѣснѣамъ блѣговѣстнѣта. прѣвѣе въ грѣбѣ ѡдѣвныа снѣлы съкрѣшѣша, ѿ възпнѣша. възмѣте врата кнѣзнѣ въшнѣ, ѿ възнѣдетъ црѣ слѣвѣ. ѡнѣже ѿ страха ѡцѣпнѣвшѣе, ѿ лежѣще ѡко мрѣтвѣн глѣахѣ, ктѣ ѣсть съ црѣ слѣвѣ. пакы же сѣа бесплътнаа архѣстрѣтѣга съ бесплътныа снѣлаа ѡвѣщаѣта ѿмѣ. гѣ крѣпѣкъ ѿ снѣленъ, гѣ снѣленъ въ вѣрнѣнѣ, тѣ ѣсть црѣ слѣвѣ. Въсѣдѣ же на слѣжѣ, вѣнѣ скорѣстѣжѣ ѡко мнѣнѣн ѡбрѣтаѣте сѧ, прѣтнѣныа съкрѣшѣщѣе, ѿ вѣрныа възвесѣлацѣа. Пакы бѣ въ грѣбѣ кѣвлѣша сѧ, уѣсть покѣзѣста ѣуеннѣкомъ гѣ своѣгѣ. ѣднѣ съдѣ ѣ главы, ѡ дѣрѣгы ѣ нѣгѣ, ѿдѣже въ лежалѣ тѣлѣ гѣ Іса, ѿ рѣста. утѣ ѿщѣте жнѣвагѣ съ мрѣтвѣннѣ, нѣсть зѣ въста бѣ ѡкоже реуѣ. ѿ пакы възхѣдѣшѣ гѣ на нѣѣ, стѣвшѣа въ лнѣцѣ аѣпѣстѣстѣ, рекѣсѣта. мѣжѣе галнѣнѣстѣнѣ, утѣ стѣнѣте зѣра на нѣѣ. съ Ісѣ кѣшѣдын ѣ вѣсѣ на нѣѣ, такѣжде прѣндѣте пакы, ѡкоже вѣдѣсте ѣгѣ ѿдѣща на нѣѣ.

Тако бѣ подѣваѣтъ уѣсть тѣорнтѣ гѣ вѣ ѿ тѣорцѣ своѣмѣ. тѣма бѣ въселеннаа въсь прѣсѣвѣтѣ сѧ. тѣма прѣрѣуѣскыа лнѣкъ, дѣѣвныа блѣтнѣ исплънѣ сѧ, прѣрѣуѣствѣ своѣ свѣтлѣ съвѣршнѣ. тѣма патрѣарсѣнѣ ѿ прѣвѣдннѣцнѣ въснѣ свѣтлѣ вѣнѣуѣшѣ сѧ тѣма аѣпѣстѣлскыа лнѣкъ съгласнѣ трѣстѣжѣ пѣснѣ вѣнѣ възснѣлажѣщѣе, вѣнѣуѣа сѧ. тѣма мѣѣуеннѣуѣскѣе мнѣѣжѣствѣ, прѣкраснѣннѣ вѣнѣцы ѣвѣзѣ сѧ. тѣма архѣерѣнскаа похѣлаа, неѣтѣннѣнѣ радѣстнѣ спѣдѣнѣ сѧ. тѣма пѣстыннѣѣжнѣтеле, жнѣтѣнскыа стрѣстнѣ ѿ слѣстнѣ ѣмрѣтвнѣвшѣе, тѣуѣнѣе своѣ скѣпѣуѣвшѣе. тѣма же ѿ въ послѣднѣнѣ днѣ грѣбнѣ ѡвѣрѣжѣт сѧ, ѿ ѣмершаа тѣлѣсѣ прѣѣстѣннѣмъ гласѣмъ ѣю ѡжнѣвшѣа въстѣнѣжѣтѣ. тѣма ѿ ѡстѣпнѣнѣ дѣавѣлѣ съ бѣсы своѣннѣ свѣзѣанъ вѣдѣтъ ѿ вѣврѣженъ въ мѣжѣ вѣуѣнѣа, ѣ нежѣже да ѿзѣавѣнт ны мѣнтѣамнѣ ѣю, мнѣлѣстнѣвнѣ бѣгѣ нашѣ. ѣмѣже ѣсть слѣва. съ безнѣуѣалнѣннѣмъ ѣгѣ ѡщѣмъ ѿ вѣсѣсѣватнѣннѣмъ ѿ блѣгнѣннѣмъ ѿ жнѣвѣтѣвѣрѣашнѣмъ ѣгѣ дѣѣомъ ннѣ ѿ прѣснѣѣ ѿ въ вѣкы вѣкѣмъ. амѣн ѣ.

ВТОРОТО ЖИТИЕ НА СВ. НАУМ

Месеца декемѣврѣа . кг . , памѣт прѣподѣвѣнаго ѿ бѣгѣносѣнаго ѡтѣца нашѣго Павѣа , великаго чѣудѣтѣворѣца , ѿже въ Лнѣванѣе Дѣволѣско , влнѣзѣ града Охрѣда .

Сѣнѣ прѣподѣвѣнѣ ѿ великнѣнѣ ѡтѣцѣ Пауѣмѣ прѣзѣвѣкъ въ Мнѣнсѣю . ѿ по вѣспнѣтанѣнѣ ѡтѣ блѣгороднѣннѣх (рѣднѣтеле) ѣго вѣмѣны блѣгородѣствѣ ѿ бѣгатѣствѣ . вѣсѣкъ ѣако плѣвелѣ , ѿ прнѣлѣпнѣ се рѣвѣноаѣпѣстѣлѣмъ Кѣвнѣстанднѣнѣмъ фѣлѣосѣфѣмъ ѿ братѣемѣ Медѣодѣю , прѣѣходѣште ѿ ѡуѣщѣте рѣдѣ мѣснѣскыа ѿ далѣмѣтнѣскыа , послѣдова нѣх по вѣсѣдѣ , ѿ ѣаже до старѣаго Рнѣма .

ѿ тамо блѣженѣномѣмъ Янѣдрѣанѣмъ паѣе по ѡткрѣвѣннѣнѣ бѣожѣемѣмъ нѣзѣвнѣтъ града съ вѣсѣкъ ѿ прнѣтѣчѣкъ сана црѣковѣнаго ѿ градѣскаго прѣдѣсрѣѣте съ чѣстнѣмъ же велнѣнѣю . Бѣгѣмъ же поѣавѣ чѣудѣса ѿ нѣсѣѣлѣнѣнѣа мнѣга ѿ прѣслѣвы свѣтнѣнѣ свонѣ . Таже бѣожѣствѣноуѣ лѣтѣрѣгѣю вѣспѣвшѣе , ѿ Кѣвнѣстанѣтнѣна фѣлѣосѣфа въ нѣноѣчѣствѣ пострѣзѣетѣ ѿ Кѣрѣлѣла нѣменова ѿ свѣшѣтѣннѣныа постѣвлѣанѣтѣ , Медѣодѣа же архѣепнѣскоѣпа Морѣвѣ ѿ вѣсѣкъ Пѣанѣонѣе рѣкѣпѣлѣжы . По съврѣшѣнѣнѣ же лѣтѣрѣгѣе надѣ вѣсѣкъ кнѣгы прѣвѣднѣмѣе ѡтѣ грѣчѣскыа въ вѣлѣгарѣскыа ѣзыкъ вѣсѣкъмъ поѣказа , нѣвѣ самы кнѣгы , рѣзѣгѣвѣаюште се , ѿ казѣваѣхо се . ѿ рѣче паѣа : блѣгѣслѣвѣнѣтъ Бѣгѣмъ , сѣе кнѣгы сѣт нѣстннѣнаа жѣрѣтѣва прнѣношенѣа жнѣвѣтнѣныа блѣгѣѣвѣгоднѣ Бѣгѣовы . Тѣмъ же ѿ Клнѣментѣа ѿ Павѣа съ прѣчѣтнѣмнѣ свѣшѣтѣннѣннѣцнѣ ѿ дѣакѣны рѣкѣпѣлѣжы ѿ запѣвѣдѣа ѣако да се вѣсѣкъ прѣвнѣло съврѣшнѣтѣ . вѣечѣрѣноѣе ѿ ѣтрѣнѣноѣе , вѣлѣгарѣскаго нѣсанѣа въ вѣлнѣкыа хрѣамѣ свѣтаго аѣпѣстѣла Пѣтра ѿ Павѣла ѿ нѣже ѿ вѣсѣкъ , такѣжде ѿ лѣтѣрѣгѣа ѡтѣ вѣсѣкъ кѣпнѣно съврѣшнѣ се ѿ ѿ вѣсѣкъ Бѣга прѣслѣвнѣше , поѣказѣвшѣаго такѣва чѣудѣса . ѿко въ нѣколѣко вѣрѣкѣмѣ скѣнѣчѣаѣетѣ сѣ въ Рнѣмѣ бѣгѣносѣныа Кѣрѣлѣлѣмъ месеца фѣрѣфѣрѣа . днѣ . ѿ положи се вѣсѣкъ хѣвалѣноѣе тѣлѣ ѿ ѣго въ хрѣамѣ свѣтаго Клнѣментѣа Рнѣмскаго , ѡуѣчѣннѣка свѣтаго аѣпѣстѣла Пѣтра . Бѣгѣмъ же поѣказа чѣдѣса ѿ знаменѣа свѣтнѣннѣмъ Кѣрѣлѣлѣмъ ѿ по съмрѣтнѣ ѿ прѣслѣвы своѣго ѣгоднѣка нѣстннѣнаго . Медѣодѣа же ѡтѣложи жалѣстѣ прнѣснаго вѣрата своѣго Кѣрѣлѣла ѿ прнѣемѣ ѡтѣ блѣженѣнаго Янѣдрѣана паѣмъ рѣспѣстѣннѣе , ѿ съ вѣсѣкъмнѣ ѣчѣннѣцы ѡтнѣде въ Пѣанѣонѣе , въ градѣ Морѣвѣ , ѿже нѣслѣды архѣернѣствѣмъ ѿ тамо ѡуѣстрѣннѣвѣ добрѣ ѿ нѣвѣчнѣвѣ .

По смърти же **Медодіа** наста въ архіеренство нектори влѣхувъ , **Вигланско** именемъ , исплѣнъ иресы **Македоніа** и **Аполінаріа** , и разврати вѣса зченіа **Медодіева** , и зченицы ѿего много томивъ и тѣмницы и ззи веліе прѣдаде . Светыи же **Богъ** помолвише се , и трѣсѣ вываецъ великъ и двое и трое , тако вѣсѣмъ изъ домовъ избегнѣти , развѣрзаютъ сѣ двѣры тѣмницѣ и веригы раздрѣшаютъ се во ногахъ и рѣкахъ . И семъ чѣдѣсы вѣсы здивнше се и светыхъ великихъ нарекоше ; нъ дѣхворѣцы сѣа прѣтворише въ велъзавѣла тако же при **Христе** моемъ **Иудеѣ** , и сихъ во далече отъ землю съ томеніемъ веліемъ ижденше .

Овы же прахъ ѿ под ногама отрѣкоше , по писаное , и къ **Дѣнавѣ** земли прѣидоше . И тамо некторымъ велмъжоу единородна сына змиръшъ , молитвами въскрѣсоше , и дѣмъ него просвѣтише и съ инѣми многымъи весы тои , иже и чѣстію велію ползчише отъ вѣсѣхъ , авіе зстрѣмише се къ великонрѣце **Дѣнава** и тѣ , молитвами и чѣдѣсемъ кожѣемъ , трое дрѣвеса свѣзаютъ павитомъ и име светѣи троицы призываютъ , прѣзъ онъ полъ прѣходѣтъ рѣкъ и достизаютъ **Бѣлѣграда** ; и тоу отъ кнѣза **Радислава** велію чѣсть въсприемаютъ , и благословеніе и радѣсть дадоше . Таже расеаше се овы по **Мынѣсію** , а овы по **Далматію** и **Дакіѣ** , и слово кожѣе оумножише по вѣсѣдѣ сторицѣю

Назмъже и **Климентъ** прѣидошѣ въ странахъ илирїискихъ и лихидонскихъ и къ **Ливаніе** **Дѣволское** , прѣ краи **езера Охридскаго** града , междѣречіе , великою обитѣлѣ **Назмъ** свѣтвараецъ и храмъ чинѣначелника **Міхана** архангела и вѣсѣхъ силъ небеснихъ , съ богатѣствомъ и повелѣніемъ благочѣстиваго цара **вѣлгарскаго** **Міхана** **Бориша** и сына его **Сумешна** цара , тогда тѣкѣшите лѣто 881 (6413—905). И вѣса благогодна **Богъ** оустроивъ иво и тамо скончаваецъ сѣ влаженны **Назмъ** въ глѣвокою старѣстѣ и дѣшъ въ рѣцѣ вожіи прѣдадѣ мѣсеца **декемвріа** . кр . , и съпрѣктаваецъ се чѣстное тѣло ѿего вожствѣнимы рѣками архіереа **Христова** **Климентѣ** **Охридскаго** и полагаецъ се чѣстно въ гробъ отъ деснаго вѣск(р)іліа храма . **Богъ** же прославы его чюдесамы веліами , и вѣсакы волести и ѣзы исцѣляецъ кѣсы изъганяецъ .



БЕЛЕШКИ

¹ Најпрвин е откриено Второто словенско житие на св. Наум од познатиот македонски преродбеник **Јордан Хаџи Константинов – Џинот**. Житието го објави **Љ. Ковачевић**, Неколико прилога за црквену и политичку историју Јужних Словена, Гласник Српског ученог друштва, 53, Београд 1885, 1-4. Првото словенско житие на св. Наум го откри **Ј. Иванов** во Зографскиот манастир во 1906 година, а потоа и **П. А. Лавров**. По две години, секој за себе, го објавија овој драгоцен текст, спореди **Љ. Ивановъ**, Български старини изъ Македония, София 1908, 55-58, второ издание 1931, 311-313. Двете житија на св. Наум се издавани и подоцна, но овде го одбележуваме повтореното (ре-принт) издание на **П. А. Лавров**, Материалы по истории возникновения древнейшей славянской письменности, XIV, Жития Наума, Парис 1966, 181-192, каде што е внесен и словенскиот превод на житието и службата на грчки јазик, кои се чувале во Народната библиотека во Белград. Превод на современ македонски јазик на Првото словенско житие е објавен во изд. Книга за **Климента**, Скопје 1966, 201-203 (прев. **Радмила Угринова-Скаловска**). Преводот го донесуваме во ова поглавје, заедно со словенските текстови на двете житија на св. Наум.

² Второто словенско житие на св. Наум, в. прилог кон ова поглавје.

³ F.C.H.L. Pouqueville, Voyage de la Grèce, III, Paris 1826, 48.

⁴ Белешката на **Ф. Пукевил** дека црквата **Св. Наум** е подигната во времето на цар **Јустинијан**, а дека св. Наум е старозаветниот пророк, со исто име, а не словенскиот учител, ја пренесуваат и други автори; сп. за тоа **В. Марковић**, Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији, Сремски Карловци 1920, 7, заб. 46; **И. Снегаров**, Манастирѣт **Свети Наум** при **Охридското** езеро, София 1972, 10, заб. 3.

⁵ Види го прилогот кон ова поглавје, Првото словенско житие на св. Наум.

⁶ **С. Габелић**, Циклус **Арханѣла** у византијској уметности, Београд 1991, 23. Најкомплетна студија донесува **J. Rohland**, Der Erzengel Michael, Arzt und Feldeherr, Leiden 1977, passim.

⁷ **R. Janin**, La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin, III, Les églises et les monastères, Paris 1953, 349-364.

⁸ **В. Н. Лазарев**, Михайловские мозаики, Москва 1966, 25-26, каде што се разгледува односот кон архангелот **Михаил** како архистратиг кај кнезот **Свјатополк**. Види уште, **С. Габелић**, о.с., 28 за овој култ кај Србите и Бугарите.

⁹ Сп. **Кирилметодиевска** енциклопедия, I, **Борис I** (текст **В. Гюзелев**), София 1985, 225.

¹⁰ **Б. Ст. Ангелов**, **К. М. Куев**, Хр. Кодов, **Климент Охридски**, том I, София 1970, 238-305. Во оваа книга се искажува мислењето дека **Словото** за **Михаил** и **Гаврил** од **Климент Охридски** било прочитано при посветувањето на храмот **Светите Архангели** на **охридскиот** брег, што може да биде само претпоставка.

¹¹ Ова поетско дело го идентификува С. Кожухаров врз основа на акростихот, сп. Песенното творчество на старобългарски книжовник Наум Охридски, Литературна историја, 12, София 1984, 3-19.

¹² С. Кожухаров, о.с., 3-19. Види исто така и за идентификацијата на Ѓ. Поп Атанасов, Фрагмент од поетска творба на Наум Охридски во Братковиот минеј, Разгледи 5-6, Скопје 1987, 576-579. За поврзувањето на Канонот за архангел Михаил и Канонот за Пренесувањето на моштите на св. Јован Златоуст, спореди уште Ѓ. Поп Атанасов, Речник на старата македонска литература, Скопје 1989, 187-188.

¹³ Иконата на Соборот на архангелите е поставена во редот на престолните икони за иконостасот во Свети Наум, спореди го поглавјето за резбата и иконостасот, дел III. За циклусите за архангелите во фрескоживописот на црквата, спореди го дел III.

¹⁴ Житието и Службата на св. Наум на грчки јазик беа достапни во печатениот Москополски зборник од 1742 година. За грчкото житие види поопширно И. Дуйчев, Пространно грчко житие и служба на Наум Охридски, Константин-Кирил Философ, София 1969, 261-279. Види ја уште и студијата на Е. Трап, Die Viten des hl. Naum, von Ochrid, Byzantinoslavica, 35, Praha 1974, 168-185.

Детален осврт на сите житија на св. Наум, со постара библиографија дава К. Иванова во Кирило-методиевска енциклопедија, 698-704.

¹⁵ Грчките житија на Климент Охридски (увод, текст, превод и објаснителни бележки: А. Милев), София 1966, Житието на Климента од Теофилакт на стр. 77-147.

¹⁶ Сп. И. Дуйчев, о.с., 262-266; Д. Глумац, Нешто о животу Наума Охридског, Зборник Филозофског факултета, књ. X-1, Београд 1968, 130-131.

¹⁷ Со интерпретација на Второто словенско житие на св. Наум се занимавал В. Н. Златарски, Славянското житие на Св. Наум отъ XVI вѣк, Сп. на БАН, XXX (1923) София 1925, 1-28; Истиот, Към историята на манастиръ Св. Наумъ въ Македония, Македонски прегледъ, год. 1, кн. II, София 1924; види уште Љ. Мирковић, Свети Наум Охридски, Сремски Карловци 1924, 1-33, заедно со другите области на Наумовата дејност.

¹⁸ И. Дуйчев, о.с., 265; Д. Глумац, о.с., 130.

¹⁹ Д. Глумац, о.с., 131.

²⁰ Н. Л. Туницкий, Св. Климент епископ словенский, Сергиев посад 1913, 215.

²¹ За презвитерското звање и прашањето на целибатот во врска со свети Наум спореди Д. Глумац, о.с., 135-136. На ова прашање посебно се осврнува Красимира Илиевска, Презвитер Наум, светите Климент и Наум Охридски и придонесот на Охридскиот ликовен и книжевен центар кон словенската просвета и култура, Охрид, 12-15 септември 1993, Материјали на Симпозиумот во изд. на МАНУ (во печат).

²² Еп. Никодимъ, Правила православной церкви съ толкованиями, С. – Петербургъ, 1911, указателъ, I, II, 630, според кој можат да се следат сите одлуки во врска со целибатот и звањето презвитер.

²³ Д. Глумац, о.с., 134, се повикува на трудот на Е. Георгиев, Кирил и Методий основоположници на славянските литератури, София 1956, 45, за заедничкото дејствување на Климент и Наум со Кирила и Методија во Византија и Бугарија, за што, меѓутоа, нема прецизна потврда во примарните извори.

²⁴ В.Ј. Ѓурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, 92, 93, т. XI и XIII. Види исто така Ц. Грозданов, Портрети на светителите од Македонија, Скопје 1983, 105-112, сл. 31, V, VI, цртежи 18, 19, 20.

²⁵ Најстарите икони датираат од XIV век, па затоа овие примероци не можат да бидат прифатени како примарни извори и покрај тоа што може да се верува дека тие се изработени според постарите претстави на св. Наум во неговиот храм. За степените на Наумовото замонашување и за примањето на „велика ангелска схима“ во пишуваните извори нема сигурни вести. Најстарите Наумови портрети се разгледуваат во третото поглавје на првиот дел од оваа монографија.

²⁶ Н. Л. Туницкий, о.с., 185-190.

²⁷ Pseudo-Codinos, Traité des Offices, Paris 1966, 318.

²⁸ Н. Л. Туницкий, о.с., 185-190.

²⁹ Учителската титула прв ја забележа С. Радојчић, Прилози за историју најстаријет охридског сликарства, Зборник радова Византолошког института VIII², Београд 1964, 368; Ц. Грозданов, Портрети на светителите од Македонија, 25, 42, 45.

³⁰ На пр., во Стематографијата на Жефарович, спореди Ц. Грозданов, о.с., 230, сл. 85. За титулата филозоф спореди Ц. Грозданов, Книжевно-историски основи на монашките претстави на св. Кирил Философ, Спектар 14, Скопје 1989, 19-27; истиот, Ѓирило и Методије у уметности обновљене Пећке патријаршије, Косовско-Метоксијски зборник I, Београд 1990, 143-152.

³¹ Н. Gelzer, Der Patriarxhat von Achrida, Leipzig 1902, 6.

³² С. Grozdanov – D. Bardžieva, Sur les portraits a Kurbinovo, Зборник радова Византолошког института, Београд 1994 (во печат). Во овој труд се објавуваат и калкови од натписите на учителските титули на св. Кирил и св. Методиј. Првото најавување за овие портрети потекнува од Д. Барџиева, Курбиново – 800 години подоцна, ЛИК, Скопје 25. IX 1991.

³³ Ц. Грозданов, Охридското сидно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 103-104.

³⁴ За местото каде што се наоѓал градот Девол појдовни студии дале: С. Новковић, Први основи словенске книжевности меѓу балканским Словенима, Београд 1893, 41-42, 65-71, 74-78, 85-86, 107-108, 145-146, 151-152; Н. Л. Туницкий, о.с., 114, 146, 156, 167-168, 177-181; В. Н. Златарски, Де се намирал гр. Девол, ИИД, 5, София 1922, 35-56.

Студијата на В. Златарски, кој го убицира Девол премногу на запад, наиде на несогласување на повеќе автори коишто сметаат дека овој град се наоѓал меѓу јужниот преспански брег и езерото Малик, недалеку од селото Свезда, спореди И. Снегаровъ, во Годишник на Богослов. фак., София 1927, 226-273. Значаен прилог за оваа убикација даваат трудовите на Т. Томоски, види ја забелешката 45. Библиографија за ова прашање донесува П. Коледаров, Девол, Кирило-методиевска енциклопедија, 1, 546-580.

³⁵ Грчките житија, 125.

³⁶ Ц. Грозданов, Охридското сидно сликарство од XIV век, 103-104, каде што се укажува на фактот дека црквата Заум крај селото Трпејца ѝ припаѓала на Деволската епископија, бидејќи во ктиторскиот натпис не се одбележува името на охридскиот архиепископ, туку само на епархискиот архијереј Григориј Деволски. Според нашето мислење, селото Трпејца со целиот потег до Св. Наум припаѓало на Деволската епархија во XIV век.

³⁷ Дека и регионот меѓу Св. Наум и Подградец припаѓал на Деволската епископија се гледа и од податокот според кој Григорија Деволски ја пренесол пораката за сопственоста на селото Радокали над Подградец (Мокра) врз охридската црква Богородица Перивлептос (Св. Климент), спореди Ц. Грозданов, о.с., 103-104.

³⁸ Види ја забелешката 45.

³⁹ В. Златарски, о.с., 35-56.

⁴⁰ Византијски извори за историју народа Југославије, том III, Јован Скилица (обработил Ј. Ферлуга), Београд 1966, 57-58, заб. 8.

⁴¹ Ј. Ферлуга, Време подизања цркве Св. Ахилеја на Преспи, Зборник за ликовне уметности, 2, Нови Сад 1966, 3-7, со постара литература.

⁴² Византијски извори за историју народа Југославије, том III, Теофилакт Охридски, 295-297 (обработил Р. Катичић). Спореди уште Ѓ. Ивановъ, Цар Самоиловата столица, ИБАД, I, София 1910, 72-79; Г. Балашчевъ, Белешки, Минало III, год. 10, София 1920, 22.

⁴³ Dj. Stričević, La rénovation du type basilical, Actes du XII^e Congrès international d'Études byzantines, I Beograd 1963, 195-201.

⁴⁴ За различните претпоставки околу местото на Климентовата епархија, овде ја спомнуваме само најновата систематизација, со целосен преглед на постарата литература, од П. Коледаров во Кирило-методиевска енциклопедија 1, 655-662, со коментари за гледиштата и претпоставките на сите поранешни автори.

⁴⁵ Во поново време, сè повеќе се изнесува мислењето дека Климентовата епархија била во Девол, каде што Климент би бил прв епископ на словенски јазик. За уточнувањето на местоположбата на Девол, Деволската област и епископија види Т. Томоски, Прилог кон топографијата на Климентовата епархија, Годишен зборник на Филозофскиот факултет, кн. 1, (27), Скопје 1975, 187-197; истиот, Прилог кон топографијата на Климентовата епархија, Климент Охридски, Студии, Скопје 1986, 204-209; истиот, Записи за средновековниот Девол, Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развитокот на словенската просвета, Скопје 1989, 253-269;

Д. Коцо, Прилог кон проучувањето на Величката епископија, Прилози, Одделение за општествени науки на МАНУ, XX, 2, Скопје 1989, 5-8; Б. Конески, Дрембица и Велика, Прилози, Одделение за лингвистика и литературна наука на МАНУ, XIV, 1, Скопје 1989, 69-72.

⁴⁶ Ф. Баришиќ – Б. Ферјанчиќ, Вести Димитрија Хоматијана о „власти Другувита“, Зборник радова Византолошког института, XX, Београд 1981, 41-56.

⁴⁷ P. Gautier, Clément d'Ohrid, évêque de Dragovista, REB, Tome XXII, Paris 1964, 199-213. За тоа прашање види уште И. Добрев, Бил ли е Климент Охридски епископ на Драговишта, Старобългарска литература 13, Софија 1983, 29-41.

⁴⁸ Грџките житија, 129.

⁴⁹ П. Коледаров, о.с., 655-660.

⁵⁰ Н. Gelzer, о.с., 6.

⁵¹ Б. Ангелов... Климент Охридски, 1, 25-26.

⁵² С. Б. Бернштейн, Константин Философ и Методий, Москва 1981, 4; Кр. Станчев – Г. Попов, Климент Охридски, Софија 1988, 44.

⁵³ За етапноста во примањето на епархијата на Климент Охридски пишува Д. Коцо, Климентовиот манастир Св. Пантелејмон и раскопките при Имарет, Годишен зборник на Филозофскиот факултет, 1, Скопје 1948, 129-182.

⁵⁴ Ф. Баришиќ – Б. Ферјанчиќ, о.с., 41-46.

⁵⁵ Ц. Грозданов, Портрети на светителите од Македонија, 47, каде што авторот изнесува дека со претставувањето на ликовите на Кирил, Климент и веројатно Методиј се означува присуството на основоположниците на словенската црква во репертоарот на олтарот на Света Софија, каде што се насликани 60 архијереи. Ваквиот став на ктиторот Леон би бил во сообразност со верувањето во охридскиот врв дека Охридската архиепископија е наследничка на постарата црковна словенска организација.

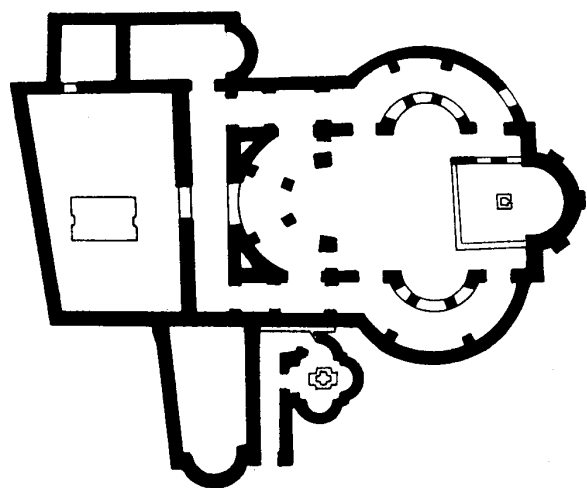
ТРИКОНХАЛНАТА ЦРКВА НА СВЕТИ НАУМ ОХРИДСКИ

Под црквата Св. Наум, со археолошки ископувања, откриени се темелите на најстариот храм на Светите Архангели, со облик на триконхос (тролист), речиси идентичен со основата на најстарата црква на св. Климент Охридски. Со откритието на остатоците на првата црква, втемелена од св. Наум по 893 година, која се наоѓа под темелите на денешната манастирска црква, беа делумно разрешени дилемите, па и полемиката започната во минатиот век, околу хронологијата на архитектонските и градежните етапи во животот на овој споменик.¹

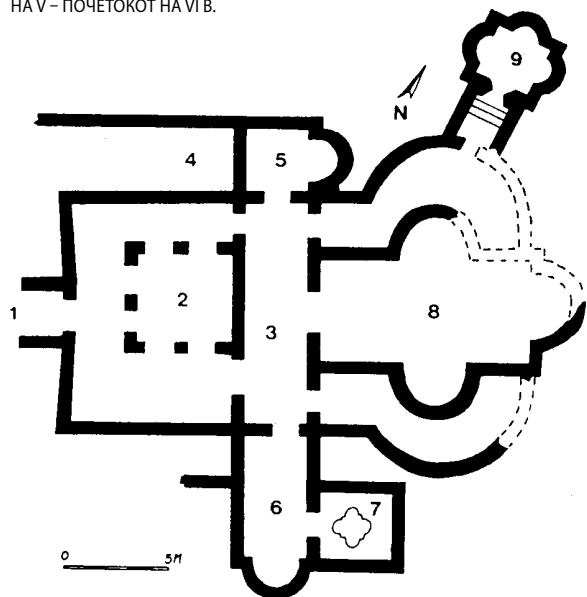
Со проучувањето на проф. Д. Коцо, покрај триконхалната основа, утврдено е постоењето на стариот пронаос, на површината на западниот дел од црквата². Врз основа на споредбите на јужната и северната конха во најстарите цркви на Климент и Наум, констатирана е нивната сферичност на внатрешните површини. На Наумовата црква е констатирана сферичност на надворешната, источна страна на конхата, но другите површини биле втопени во видна маса со фасади под прав агол.³ Димензиите на олтарот и наосот на двете триконхални цркви на Климент и Наум се приближно исти: тие биле покриени со куполи, а страничните конхи кон исток имале сферични вдлабнатини со функција на протезис и гаконикон.⁴

Во текот на ископувањата, покрај гробовите на калуѓери, откриени во северното одделение, констатирано е и првобитното место на гробот на св. Наум Охридски. Тој се наоѓал во продолжението на јужниот ѕид на триконхалната црква, бил покриен со плочи и имал аркосолиум на страната на полагањето на главата на покојникот. Моштите на св. Наум подоцна биле префрлени во монументален гроб, во посебно гробно одделение, во параклисот за чување и поклонение на неговите мошти.⁵ Со подоцнежната остеолошка анализа на коските од овој гроб, потврдена е нивната исклучителна старост⁶, во споредба со коските од другите гробови што беа откриени во соседните простории.

Споредбеното проучување на двете триконхални цркви на св. Климент и на св. Наум покажуваат дека поставувањето на северната и јужната конха во видна маса е најверојатно изведено за обезбедување на



ПОЛИКОНХАЛНАТА ЦРКВА
ВО ЛИХНИДОС (ОХРИД), КРАЈОТ
НА V – ПОЧЕТОКОТ НА VI В.



ТРИКОНХАЛНА ЦРКВА ВО ЛИН
НА ОХРИДСКОТО ЕЗЕРО



СЕВЕРНАТА БАЗИЛИКА
СО ТРИКОНХАЛЕН БАПТИСТЕРИУМ
ВО СТОБИ

статичко-тектонски поместувања, поради камената подлога на големата стена во Св. Наум, за разлика од земјината подлога во охридскиот Климентов локалитет Плаошник.⁷

Констатацијата дека својата црква на охридскиот брег св. Наум ја подигнал во форма на триконхос (тролист) ја отвори можноста за продлабочување на сознанијата за архитектонските облици на црквите во времето на Климентовата и Наумовата дејност. Неколку години пред изградбата на црквата Св. Архангели, Климент ја градел својата манастирска црква Св. Пантелејмон, околу 893 година или непосредно пред тоа. Бидејќи локалитетот Плаошник на врвот од Охридскиот Рид излегува од урбанизираното јадро на средновековниот Охрид, Климент, најверојатно, тука имал „место за одмор“, како што соопштува Опширното житие на Теофилакт. Всушност, тоа е храмот каде што се одвивала неговата богослужбена и просветителска дејност во Охрид.

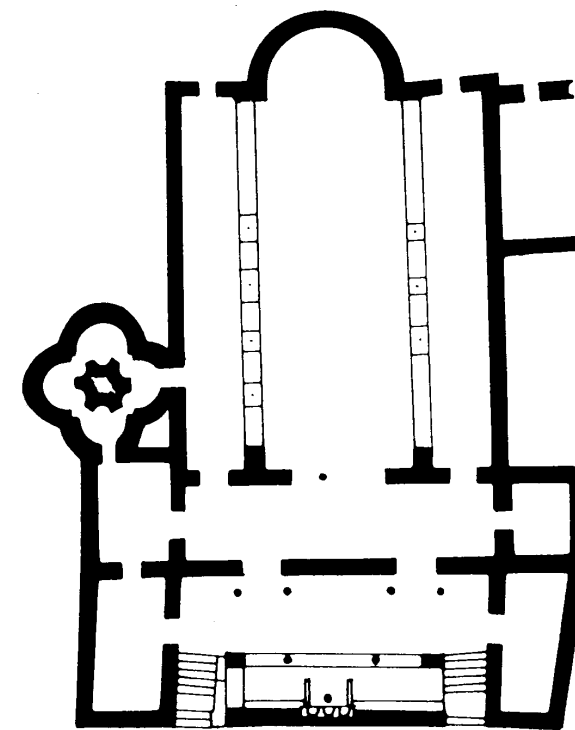
На овој простор, близу старата разурната поликонхална црква, Климент врз ѕидовите на постар триконхос ја надградил својата манастирска црква Св. Пантелејмон. Археолошките ископувања околу Климентовата црква во Охрид покажаа дека таа лежи на постара трикорабна базилика од старохристијанскиот период.⁸ Кон триконхосот св. Климент уште во првата фаза досидал трем, кој во житието се нарекува пронаос. Во овој простор, во предниот дел на пронаосот, на десната страна, Климент си го приготвил својот гроб, во кој, потоа, бил и погребан.⁹ Во XIV век е извршена голема реконструкција на западниот дел на Климентовата црква и тогаш е изведено зографирањето на повеќе површини од храмот. Во тој период стариот триконхос веќе имал функција на олтарен простор.¹⁰

Климентовата црква Св. Пантелејмон, со своите конструктивни елементи, секако, била прототип за изградбата на Наумовата црква на Архангелите, како и за другите цркви на нивните современици и следбеници. Можноста Климентовата црква да биде образец во своето време и подоцна е сосем разбирлива, а од тоа произлегува и зголемениот интерес да се уточни времето на настанување на ова исклучително значајно словенско светилиште. Затоа, во прв план се истакнуваат познатите редови во Опширното житие на Теофилакт каде што се соопштува дека Климент

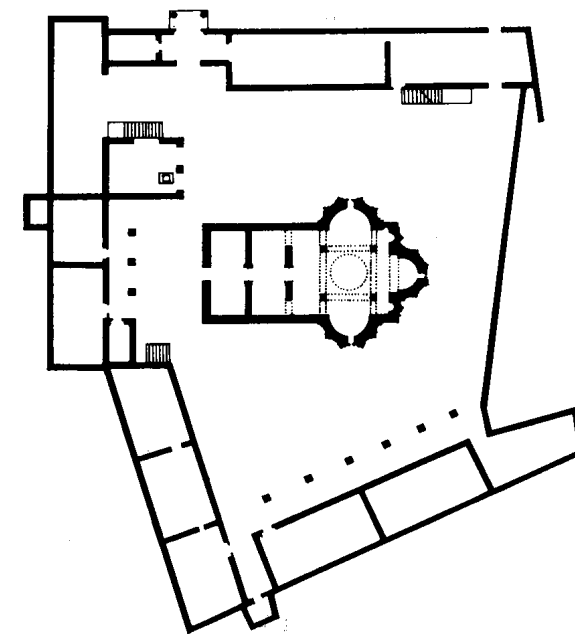
ја подигнал црквата „уште пред целосно да ја прими Величката епископија“.¹¹ Климент е избран за епископ велички во 893 година, но во изворот се говори за уште една фаза на целосно примање на Епархијата. Со изборот на Климент за епископ, тој не можел веќе да биде присутен во својата манастирска црква Св. Пантелејмон како старешина и основач, па затоа сметаме дека таа била осветена непосредно пред 893 година за да може во неа да ја изведува и својата учителска дејност во годините по доаѓањето во Кутмичевица во 886 година. На истиот начин може да се размислува и за времето на изградбата на Наумовата црква. Како што веќе истакнавме, и покрај вестите од Првото житие дека црквата била завршена во 900 година, а во Второто во 905 година, Наум Охридски морал претходно, пред да се повлече во својата манастирска црква, да ја извршува дејноста во овој храм. Тоа значи дека датирањето на Наумовата црква треба да се смести во годините по 893, т.е. по неговото доаѓање во Кутмичевица.

Кога станува збор за градењето цркви според образецот на Климентовиот храм Св. Пантелејмон во Охрид, како што е тоа случај со Наумовата црква, неопходно е да се осврнеме на остатоците на цркви со триконхални и четириконхални основи крај брегот на Охридското Езеро од претсловенската епоха. Центричните споменици, меѓу кои спаѓаат и триконхалните и четириконхалните објекти, во историјата на архитектурата се познати уште пред IV и V век, најчесто со нивната гробна намена.¹² Овој вид сакрални споменици бил популарен и во старохристијанската епоха, кога се пројавува низ повеќе варијанти и со многу специфики.¹³

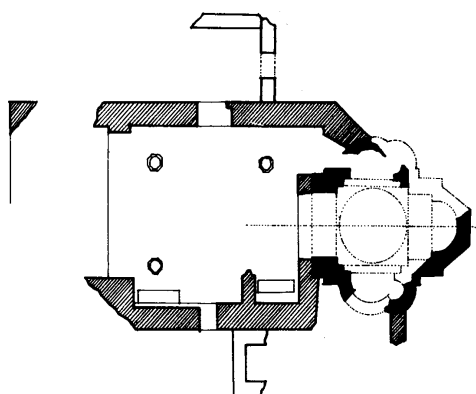
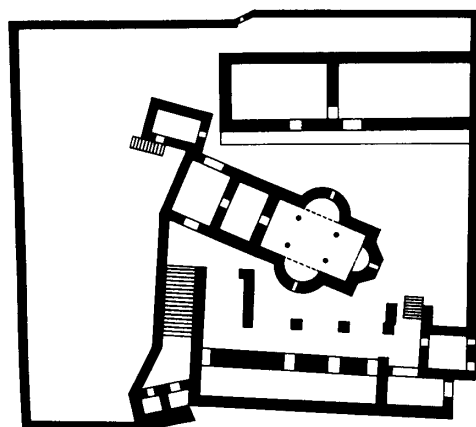
Во претсловенското време во Охрид (Лихнидос), бездруго, најрепрезентативна црква од овој вид е четириконхалниот храм, во чија близина се наоѓа и Климентовата црква Св. Пантелејмон. Оваа монументална црква е од типот на двојно четириконхалните градби, со тоа што централниот дел е формиран од квадрат и екседри со полукружни ходници.¹⁴ Четириконхалната црква на врвот на Охрид има и во основата добро зачувана крстилница со развиен вид триконхос,¹⁵ какви што се јавуваат во Македонија во ова време во монументалните градби.¹⁶ Сродна на оваа црква од пред средината на V век е и триконхалната црква во местото Лин, на брегот на Охридското



БАЗИЛИКАТА ВО ЦАРИЧИН ГРАД
СО ЧЕТИРИКОНХАЛЕН БАПТИСТЕРИУМ

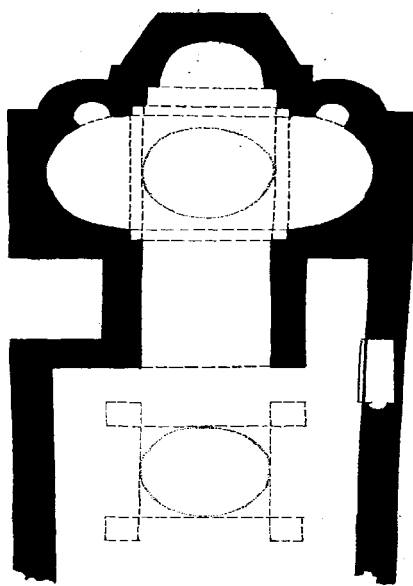


ТРИКОНХАЛНИ ЦРКВИ
ВО ГИРОКАСТРО (АРГИРОКАСТРО)



0 1 2 3 4 5

ЦРКВАТА СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН



ЦРКВАТА АРХАНГЕЛ (СВ. НАУМ)

Езеро, во близина на манастирот Св. Наум, како и поголемите комплекси во Гирокастро.¹⁷ Веќе се забележани повеќе сродни елементи меѓу овие две цркви во нивната архитектонска диспозиција и во мозаичниот украс. Во непосредна близина на големата охридска триконхална црква, крај Горна Порта, откриени се темелите со мозаична декорација на уште една старохристијанска црква од „центричен тип“, но нејзиното ископување сè уште не е завршено.

Со археолошките ревидирања во 1965 година беше утврдено дека Климент својата манастирска црква не ја подигнал од темел, туку надградил по-стар, запуштен триконхос.¹⁸ Овој значаен факт не беше познат по првите ископувања на Климентовиот храм, извршени во текот на Втората светска војна, па затоа тој внесе суштествени исправки и дополнувања во сознанијата за архитектурата од овој период. Веќе истакнавме дека Климентовиот обновен триконхос се наоѓа врз просторот на старохристијанска базилика, чиј источен дел е откриен во поновите проучувања. За жал, не е утврдено времето на настанување на оваа базилика и првото втемелување на триконхосот со расчленување на фазите на неговото сидање пред Климентовата обнова. Сепак, досидувањето и обновата, преземени од Климента, говорат за неговата определба кон овој архитектонски облик од самиот почеток, и покрај тоа што оваа адаптација не покажува дека постоела претходна приврзаност на Климента кон овој облик од времето на Моравската мисија или од неговиот кус престој во Плиска. Климентовата определба да обнови еден постар триконхос укажува на предностите на овој архитектонски тип на просветителска и манастирска намена. Интимноста на ентериерот, бездруго, била погодна за духовниот живот во времето на Климентовата книжевна школа. Оваа особеност на триконхосите влијаела за прифаќањето на овој архитектонски тип од страна на Наум и од другите проповедници од овој период.

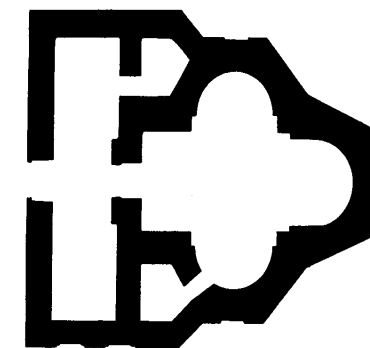
Во врска со неколкуте ископани триконхоси во охридскиот крај, поставено е и прашањето на нивниот однос кон Климентовата и Наумовата црква. Судејќи според основите, овие храмови од збиен тип, во кои конхите се приближуваат кон средишниот квадрат, покриен со купола, всушност се сродни со црквите на словенските првоучители. На оваа група ѝ припаѓаат: црквата во Горица близу Охрид, потоа црквата Пре-

чиста во охридското село Злести и сродниот храм во селото Издеглавје.¹⁹ Од спомениците со вакви архитектонски форми во близина на охридскиот крај би ги спомнале уште: црквата Св. Никола во Винени (сега Пили) во Преспа²⁰ и Богородица (Панагија) Кубелидики во Костур,²¹ кои хронолошки се по времето на Климент и Наум.

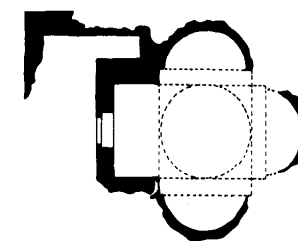
Појавата на триконхални цркви во Света Гора и нивниот развој и пробив се разгледувани во сооднос со триконхосите, откриени во охридскиот регион. Во барањето културно-историски и градежни допири со Охрид, утврдено е дека Климентовата и Наумовата црква се постари од храмовите во Атос.²² Имено, почетоците на монашкиот живот во Света Гора се потврдени се со историски факти дури во крајот на IX век, а формирањето на општожителскиот манастир Св. Атанасија Велики (Великата Лавра) потекнува дури од 963 година.²³ Овој факт укажува дека не постојат историски основи според кои охридската појава на триконхосите би била зависна од Света Гора.

Се чини дека е поприфатлив соодносот со триконхосите изградени во западните делови на Балканот, во Црна Гора и Србија, и покрај оддалеченоста на просторот и патиштата со овие краишта. Пред сè, станува збор за цркви со голема сличност со Климентовиот и Наумовиот триконхос во Затон на Лим и црквата Дривост. Помалку се сродни црквите во Дукља и Св. Тома во Прчањ, кои имаат основи на поразвиени триконхоси. Се помислува дека нивната појава е дело на словенски мисионери од кругот на св. Климент и на св. Наум, кои во овие краишта ги пренесле обрасците и искуствата од брегот на Охридското Езеро.²⁴ Сличноста на основите со охридските примероци најмногу се забележува во Затон, па се искажува хипотезата дека овие архитектонски врски можеле да настанат и во времето на Самоиловото царство, во чиј состав се наоѓале Србија и Црна Гора. Оваа поврзаност се илустрира и со вазалниот статус на кнезот Јован Владимир од Зета, кој бил Самоилов зет.²⁵

Веќе спомнавме дека во сегашниот гробен параклис, под подот, во продолжение на јужниот ѕид на старата црква е откриен Наумовиот гроб.²⁶ Гробот е покриен со плочи, потоа со тули, врз кои е сегашниот под на црквата.²⁷ Всушност, гробот се наоѓал во југоисточниот дел на нартексот на Наумовиот три-



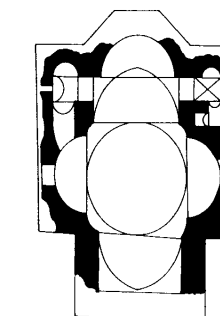
ЗЛЕСТИ



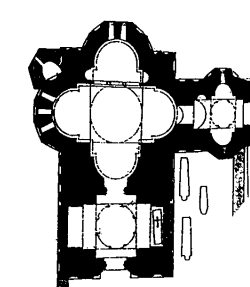
ИЗДЕГЛАВЈЕ



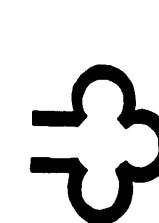
ГОРИЦА



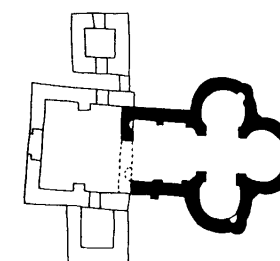
ВИНЕНИ



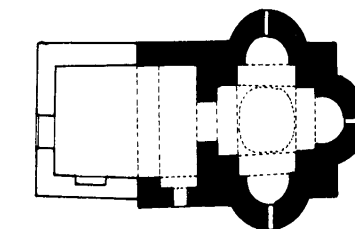
ВЕЛЈУСА



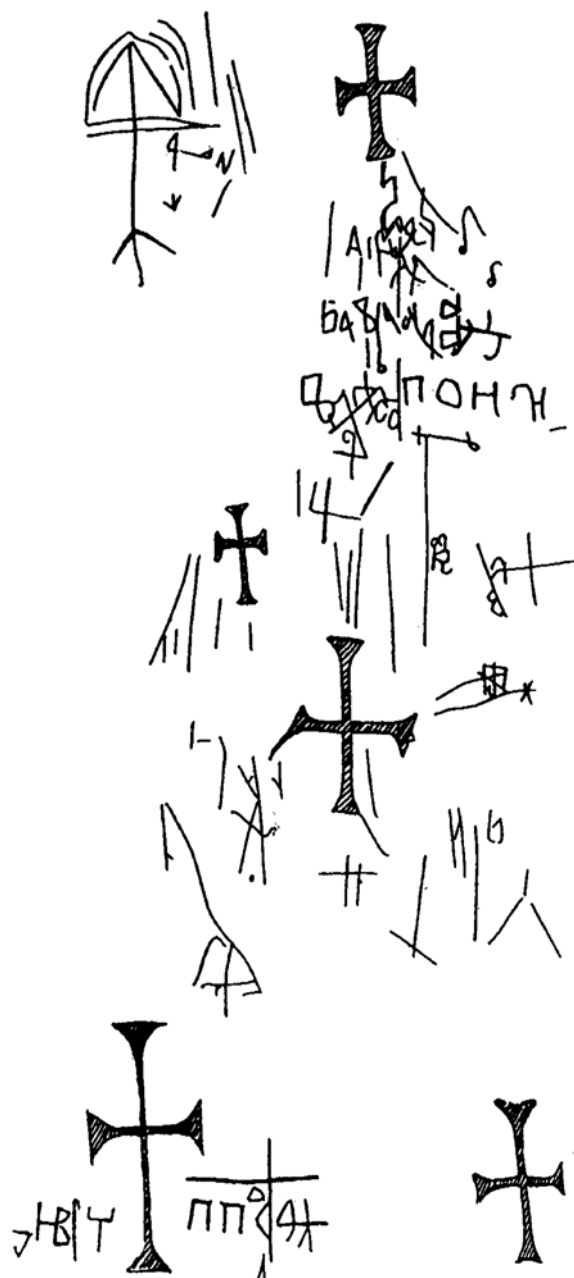
ДРИВАСТ



ЗАТОН



КУБЕЛИДИКИ – КОСТУР



ГЛАГОЛСКИ И КИРИЛСКИ
НАТПИСИ И ГРАФИТИ
НА ТРИБЕЛОНОТ

конхос. Како што сведочи Второто Наумово словенско житие, тој бил положен во гроб, во „десното воскрилие“ на храмот.²⁸ Навистина, вестите на житието за Наумовиот гроб и археолошките показатели од откопувањето сосем се совпаѓаат: светителот бил погребан во десната, јужна страна на храмот, во неговиот пронаос или трем.

Слично пишува и Теофилакт Охридски за гробот на св. Климент во неговата охридска црква. Во Опширното житие стои дека бил погребан „во гроб, којшто самиот, со сопствени раце, си го приготвил од десната страна на предниот дел на пронаосот“.²⁹ Уште во времето на првите ископувања на Климентовата црква беше утврдено местото на неговиот гроб, кое, речиси е идентично со гробот на св. Наум во неговата црква.³⁰

Погребувањето на истакнати личности во југозападниот дел на црквите, односно во десната страна од наосот или пронаосот е појава што во средновековната уметност на Македонија, Србија и Бугарија е многу раширена. Порано укажавме дека изборот на тоа место е во сообразност со изведувањето на богослужбата на Малиот и Големиот вход на литургијата, за што е неопходен слободен простор во северниот и средишниот дел на храмовите.³¹ Поставувањето на сидани гробови повисоки од подот би ја отежнувале богослужбата во основниот литургиски дел на црквата. Југозападниот дел на храмовите речиси, редовно е наменет за гробно место на владетелите на јужнословенските земји, како и на личности блиски на нивните династии.³² Позната е и појавата на погребување во олтарниот простор, која исто така има долги традиции во христијанската и византиската

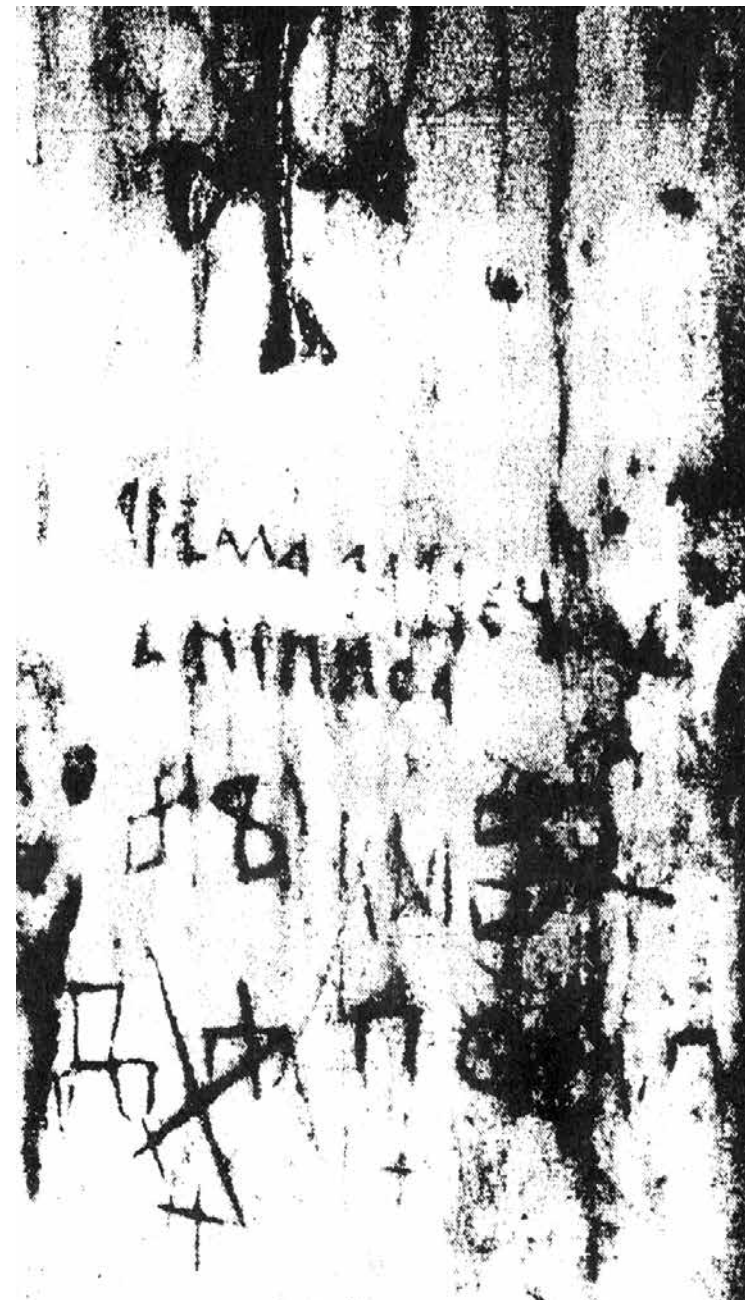
уметност. Ние немаме сигурни археолошки показатели дека гробот на св. Наум бил поврзан со тесен влез со јужната конха на манастирската црква, така што може да се смета дека врската со наосот не била наполно идентична како што е тоа случај со Климентовата црква.

По рушењето на Наумовиот триконхос, најголемо внимание во градежната конструкција било посветено на местото на Наумовиот гроб. Неговите мошти се извадени од првиот гроб и се сместени во монументализиран нов гроб, кој, најверојатно, во првата фаза не бил затво-

рен параклис, како што е тоа денес случај. Според ликовните сведоштва, Наумовиот гроб бил во поголем отворен трем со можност за поклонење на повеќе верници, во полуотворен простор спрема двориштето на манастирот. (Сегашниот гроб и гробниот параклис се дефинирани во 1799 година и во текот на XIX век, кога се поставени мермерните плочи, за што ќе стане збор во следните поглавја.) Останува да го одбележиме уверувањето на повеќе истакнати стари истражувачи, кои сметаат дека сегашната гробна конструкција на параклисот на Св. Наум ѝ припаѓа на најстарата архитектура, од времето на Наумовата смрт, како пример на големите научни забунувања за настанувањето на делови од храмот.

Големата сродност меѓу Климентовата и Наумовата црква и нивната хронолошка блискост, компаративните архитектонски изучувања, а особено познавањето на изворите, имаат свои одсиви и во народното предание. Во него е проткаено верувањето за временската блискост, односно едновременото градење на двете цркви. Затоа, приведуваме две народни искажувања во кои е зачувано колективното паметење:

„Св. Наум и св. Климент, проповедувајќи ја Христовата наука, секој на по една страна од езерото, решиле заедно да подигнат богомолишта, па така црквата Св. Климент во Охрид и манастирот Св. Наум истовремено почнале да ги градат. Сидарите од едниот до другиот рид, на кои ги граделе овие цркви, затегнале долго јаже преку езерото и преку него си ги додавале потребните алати. Згора на тоа, за да се види која црква порано ќе биде завршена, се договориле да направат вака: кога ќе се затресе јажето, да се прекине работата на обете страни за да се види колку која е готова. Црквата на св. Климент речиси била готова, требало само уште кубето да се изсида, но на јажето слетале црни чавки и тоа се затресло, а



ГЛАГОЛСКИ И КИРИЛСКИ
НАТПИСИ И ГРАФИТИ
НА ТРИБЕЛОНОТ

сидарите помислиле дека е даден знак и престанале да работат (затоа на Турците им било лесно да ја исламизираат оваа црква, при што додале само минаре, бидејќи кубе немало). Дотогаш кај св. Наум сидарите уште работеле, па кога завршиле чекале да им се даде знак, но знакот го немало. Утредента на јажето слетале бели гулаби и јажето се затресло, но Св. Наум уште вчера бил готов“.

Втората варијанта на оваа легенда запишана во Охридско гласи: „Двајцата браќа се договориле да си изградат манастири секој на своето место, но со градбата да почнат и да завршат истовремено... Оптегнале едно долго јаже од едното до другото место. Од страната на св. Наум на јажето имало врзано свонче. Св. Климент, како постар, требало да даде знак за почнување со работата, со тоа што ќе го поттргне јаже и штом засвони, св. Наум да почне со работа. Арно, ама, еден орел прелетувал преку езерото. Бидејќи бил уморен, слетал на јаже да се одмори. Од неговата тежина јаже се затегнало и свончето кај Св. Наум засвонило. Св. Наум почнал со градбата, мислејќи дека знакот му го дал брат му Св. Климент. Поради тоа, св. Наум пред св. Климент го изградил својот манастир“.³³

Од времето по изградбата на црквата Св. Архангели, за животот на Наумовиот манастир говорат два глаголско-кирилски натписи, издлабени на колонките од трибелонот³⁴ и наодите на накит од гробови што веројатно припаѓале на поголема некропола. Карактерот на пишуваниите траги и археолошките наоди од најстарата епоха на манастирот, од една страна, и отсуството на пишани податоци во Охридската архиепископија за манастирот Св. Наум³⁵ во подолг временски период од друга страна, ја индицираат состојбата во овој словенски манастир во времето кога била наметната супремација на грчката писменост.

Одамна е забележано дека врз колонките на трибелонот се изделкани глаголско-кирилски натписи, со искажаното мислење дека се од времето на најстарата словенска писменост.³⁶ Овие графити, заедно со кирилскиот натпис од Варош крај Прилеп, од 996 година се најстарите словенски споменици на епиграфиката сврзани за животот на црквите во Македонија.³⁷ Со посебна гробна намена, меѓу нив спаѓа и надгробната плоча на Самоиловите родители од Преспа.

Првиот натпис е изделкан во четири реда, од кои двата горни се кирилски, третиот е глаголски, а четвртиот глаголски и кирилски. Натписот го даваме според транскрипцијата на Ф. В. Мареш:

**А СЕ МАЈАНЕЦ
Ъ ИСПИСА
НИ У
ЛА ПОПЪ**

Во првиот кирилски натпис се чита името на Маланец или Мајанец („па Мајанец го исписал тоа“) сврзано за украсување на црквата, и се датира околу 1000 година до XII век.³⁸ Познато е дека во старословенскиот јазик во ктиторските натписи во Македонија, глаголот „се исписа“ означува зографирање на црква со фрескоживопис. Во вториот дел на натписот се спомнува името на поп Ник(у)ла; првите два реда се третираат како самостојни во однос на вторите два реда. Интересна е интерпретацијата со можноста натписот да се чита дека „две куполи ги наслика Јанец“³⁹, кога би се исклучила првата буква, а која несигурно се чита. Поради сличноста на дуктусот на буквите во Свети Наум со Виенските ливчиња, Крчкиот натпис и Башканската плоча, Светинаумовиот споменик се датира во времето кон XII век.

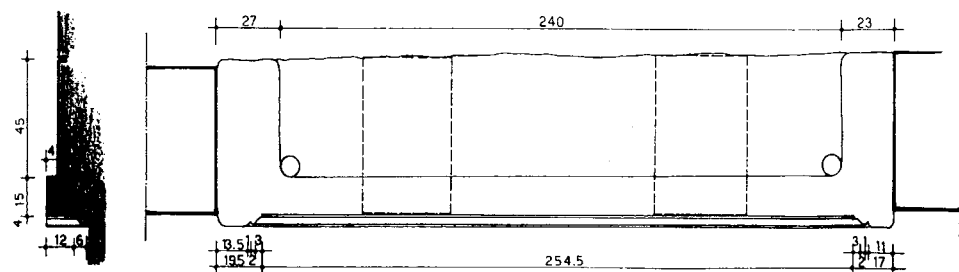
И вториот натпис е изделкан во северниот столб. Тука е изведен крст со триаголни завршоци, а во долниот дел со кирилски букви, во два дела, е изделкано името на некојси поп што почнува со Ив, а завршува со ч. Морфолошката анализа на буквите укажува на сродност со Самоиловата плоча од Преспа (993 година), како и со натписот од селото Варош крај Прилеп, а аналогиите говорат дека натписот од Свети Наум потекнува од крајот на X век.⁴⁰ Споредбите меѓу првиот и вториот натпис го потврдуваат постоењето на разлики во времето на нивното настанување, што значи дека се настанати во поголема временска дистанца.

Во црквата Свети Наум се вградени, во секундарна употреба, делови на архитектонска скулптура, кои, до денес, останале речиси незабележани. Во прашање се две групи на архитектонска пластика во трибелонот и во средното одделение, како и во прозорецот на олтарната апсида. Тие, секако, имале своја функција и во првата триконхална црква ѝ припаѓаат на остатоците од најстарите фази на овој храм.

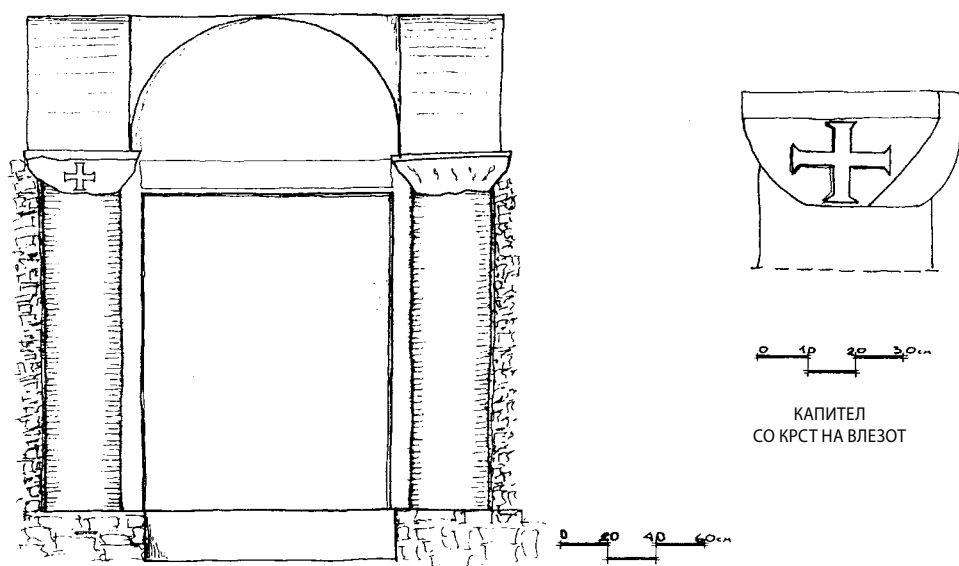
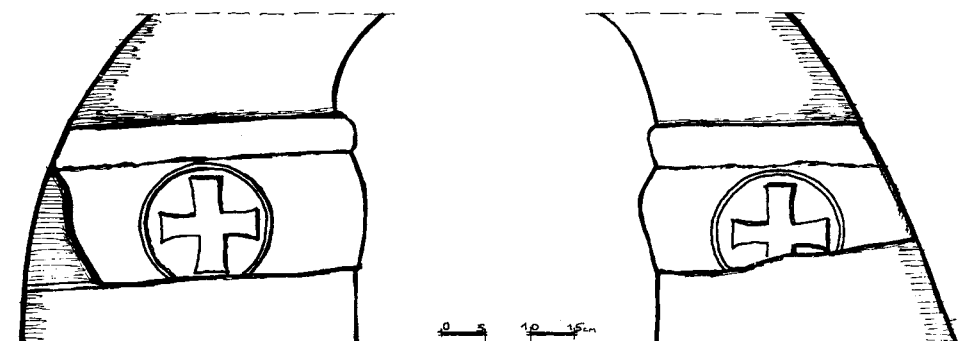
На првата група ѝ припаѓа постаментот на денешниот трибелон со два странични кружни отвори, кои индицираат дека во примарната употреба најверојатно служел како архитравна греда на трем-портикус, со широк влез и со два помали странични прооди. Заедно со овој постамент се и двата мермерни столба со скромна плитка странична профилација, кои лежат врз превртени мено-капители. На првиот, северен, столб во горниот дел стои капител, со издлабен крст, со проширени краци и со квадрат во средината; во средината на краците на крстот е повлечена и средишна релјефна линија, а лево и десно од крстот е издлабен помал крст којшто е секако од времето на неговата втора употреба.

И десниот столб на јужната страна од трибелонот е поставен врз обратен мено-капител, со крст врежан на западната страна. Крстот на горниот мено-капител не е посебно декориран.

Бидејќи врз овие мено-столбови се издлабени глаголски и кирилски натписи непосредно по изградбата на Наумовата црква, нивното датирање се поставува во најстариот период, т.е. на крајот на IX и почетокот на X век, но не треба да се исклучи и можноста за нивно датирање во претсловенскиот период. Поточно датирање на целокупната архитектонска пластика треба да се очекува по сеопфатните археолошки ископувања, во

СЕГАШНИОТ
ПОСТАМЕНТ
НА ТРИБЕЛОНОТ

ВЛЕЗ НА НАОСОТ

БОЧНИТЕ КАПИТЕЛИ
ВО ТРИБЕЛОНОТ

кои можат да се откријат нови примероци и траги на постариот период на животот на овој храм. На првата група на архитектонската пластика А припаѓа и мено-капителот што денес се наоѓа во прозорецот на олтарната апсида и е речиси идентичен со северниот менокапител од трибелонот.

Втората група на архитектонската пластика ја сочинуваат два мено-капитела вградени во сидната маса на краевите од трибелонот и поседуваат крстови втиснати во круг. Тие се на самиот крај од троделниот влез во ова средишно одделение. Од иста рака и во ист квалитет на камен се изведени и двата груби капители на краевите при влезот во наосот, од кои северниот мено-капител има крст во круг.

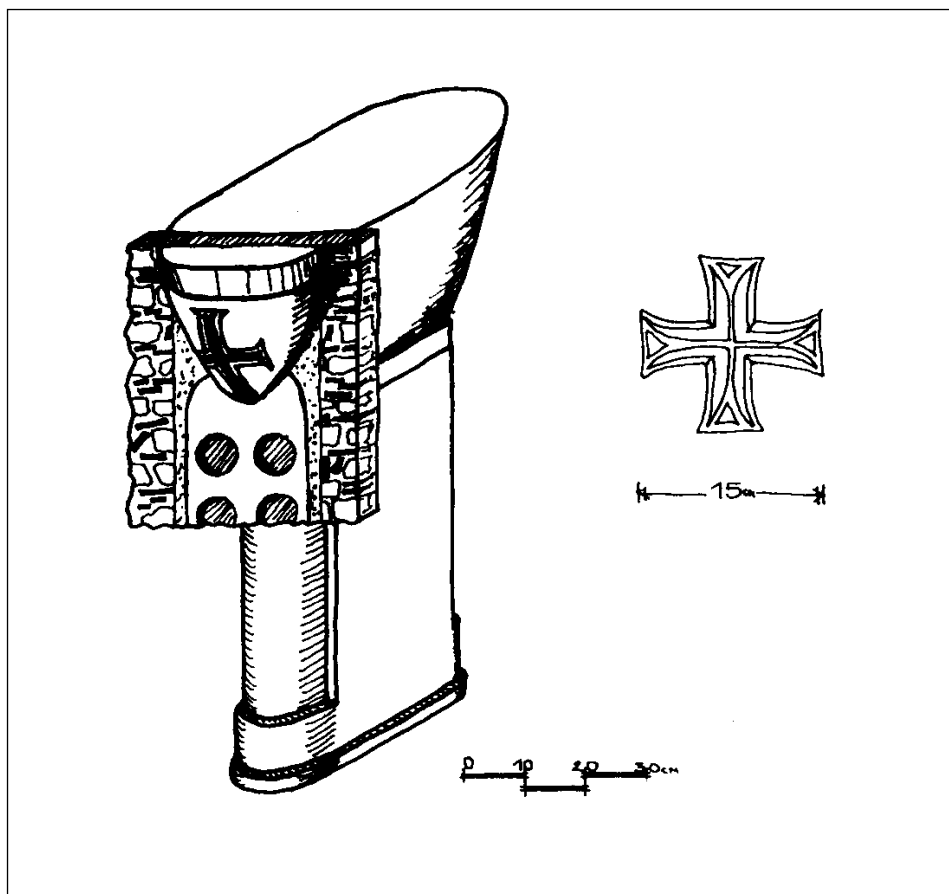
И двете групи на архитектонската пластика имаат мошне широк круг на аналогии во пластиката на постариот период па сè до XI век, особено декоративната пластика од првата група.⁴¹

Датирањето на архитектонската скулптура во мермер од првата група го наметнува и прашањето на можноста за постоење на постар храм под Наумовата црква или во нејзината непосредна близина. Но, тоа ќе може да се утврди, како што веќе истакнавме, со опсежни архитектонски ископувања.

Столбовите во црквата Свети Наум биле вградени во најстарата градежна етапа, по што се употребени во зидањето на сегашниот храм, во доцниот среден век. Изделканиот глаголско-кирилски натпис ја отсликува состојбата на истовремено живеење на двата графички системи во охридскиот крај и претставува ретко сведоштво на глаголската епиграфика во Македонија. Разбирливо е дека најстарата Наумова црква можела да има глаголски натписи, кои, по нејзиното уривање, биле уништени или загубени. Светинаумскиот натпис открива едно од првите имиња на мајсторите од словенската епоха, кој веројатно се занимавал со изведба на живопис и бил ангажиран во една од фазите на зографирањето на црквата, или во сродна уметничка дејност.

Првиот глаголско-кирилски натпис од Свети Наум придонесува да се фрли светлина врз најмалку познатата епоха од животот на оваа црква по смртта на св. Наум и падот на Самоиловата држава, во времето на власта на грчките архиепископи Грци во Охрид. Подоцнежното датирање на овој натпис би укажувало дека појави на словенска писменост во охридскиот крај биле присутни во „периферните“ манастири, надвор од градското јадро на Охрид, каде се наметнал грчкиот клер. Колку и да се скромни овие остатоци на словенската писменост од овој период, тие се драгоцени како показатели за паралелниот живот со другите пишувани споменици во Охридската школа од XI и XII век, во времето на византиското владеење. Отсуството на вести за св. Наум и постоењето на глаголско-кирилските натписи ја сугерираат помислата дека овој манастир се нашол надвор од кругот на дејствувањето на високата византиска хиерархија и дека Светинаумовата монашка заедница продолжила да се служи со словенската писменост. Таква била историската судбина и на другите огништа на словенската писменост во Девол и Главеница, кои останале изолирани приврзаници на традициите на Климента и Наума.

На крајот би го спомнале откривањето на траги за животот крај манастирот од времето по неговото подигнување, за што укажуваат две сребрени обетки и две бронзени белезици, откриени при сондажните ископувања до јужниот ѕид на црквата. Овие наоди говорат за постоење на некропола и населба околу храмот. Обетките се кружно свиени, со алки, изработени со исчукување, додека белезиците имаат стилизирани змиски глави. Облиците на белезиците (според димензиите, ги носеле деца) имаат долга употреба и еволуирале во текот на неколкуте столетија на овој вид накит, почнувајќи од VI век, но со незначителни промени. Нивното наоѓање крај ѕидовите на старата црква ја сугерира помислата дека гробовите биле поставени по изградбата на триконхосот на Свети Наум.⁴² Систематските ископувања би можеле да укажат на некропола од поголеми размери околу манастирската црква, со што поблиску би се дефинирало постоењето на населба во овој манастирски круг.



АКСОНОМЕТРИСКИ
ПРИКАЗ
НА АПСИДАЛНОТО
МЕНО СО КАПИТЕЛОТ



БЕЛЕШКИ

¹ До археолошките ископувања на Свети Наум, со кои раководеше проф. д-р Д. Коцо во текот на 1955, сите автори што пишуваат за оваа црква сметаат дека нејзината архитектура потекнува од средниот век. Спореди В. Григорович, Очеркь путешествия по европейской Турции, Казань, 1848, 128, го датира храмот во времето на св. Наум. П. Н. Милгоков, Христијанския древности Западной Македонии, Извѣстия Русскаго археологического института въ Константинополѣ, IV, 1, София 1899, 82, ја датира црквата во XI-XII век, а најдоцна во времето на Палеолозите. Во својот осврт врз архитектурата В. Марковић, Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији, Сремски Карловци 1920, 7, смета дека црквата е од XIII век, повикувајќи се на првото издание на Български старини изъ Македония од Ѓ. Иванов, София 1908, 217.

Во средновековниот период црквата ја датира и В. Златарски, Къмъ историята на мѣнастиря Св. Наумъ, Македонски прегледъ, год. I, кн. II, София 1924, 10-11. Во Наумовото време црквата ја датира М. Злоковић, Старе цркве у области Преспе и Охрида, Старинар, кн. 3 (1924-1925), Београд 1925, 143-147. Габриел Мије црквата не ја датира прецизно, но спомнува аналогии со рашката и моравската архитектура, G. Millet, L'ancien art serbe. Les églises Paris 1919, 138-140.

Во повоенниот период Ѓ. Бошковић, Основи средњевековне архитектуре, Београд 1947, 96, смета дека денешната црква е подигната во времето на св. Наум со доградби на западната страна во средновековниот период.

² Своите резултати од првите археолошки ископувања на Наумовата црква Д. Коцо ги соопшти во студијата Проучувања и археолошки испитувања на црквата на манастирот Св. Наум, Зборник на Археолошкиот музеј, II, Скопје 1958, 56-80; id., L'église de monastère de saint Naoum, Actes des XI Internationale byzantinischen Kongress, München 1958, 343-347; id., Триконхалните цркви во Климентовото време, Словенска писменост, Охрид 1966, 91-100; id., Резултати од археолошките ископувања на Наумовата црква, Предавања на VII семинар за македонски јазик, литература и култура, Скопје 1974, 152-156.

³ Д. Коцо, Проучувања и археолошки ископувања, 68.

⁴ Овие вдлабнатини се внесени во планот што го донесува П. Миљковиќ-Пепек, сп. Некои погледи врз архитектурата на манастирската црква Св. Наум крај Охридското Езеро, Наум Охридски, Охрид 1985, план на стр. 68. Во планот на Д. Коцо, Проучувања и археолошки ископувања, 66, овие вдлабнатини се покриени со пресеците на сегашниот источен пар столбови.

⁵ Д. Коцо, Проучувања и археолошки ископувања, 72-74.

⁶ Id., Резултатите од археолошките испитувања на Наумовата црква, 102.

⁷ Id., Проучувања, 78; П. Миљковиќ-Пепек, о.с., 72, укажува и на разликите меѓу Климентовата и Наумовата црква, истакнувајќи дека во црквата на св. Наум „внатрешниот план е типичен триконхос со три полукружни простории надвисени со полукалоти, а еднавотвор има основа на архитектурен тип цркви на слободен крст“.

⁸ Првите резултати од археолошките ископувања на Климентовата црква Д. Коцо ги соопшти во трудот Климентовиот манастир Св. Пантелејмон и раскопката при „Имарет“ во Охрид, Годишен зборник на Филозофскиот факултет, 1, Скопје 1948, 129-180. Набљудувањата и наодите на овој споменик по втората етапа на ископувањата Д. Коцо ги изнесе во својот труд: Нови податоци за историјата на Климентовиот манастир Св. Пантелејмон во Охрид, Годишен зборник на Филозофскиот факултет, 19, Скопје 1967, 245-255. Види исто така и Д. Коцо, Триконхалните цркви во Климентовото време, 91-98.

⁹ Грчките житија на Климент Охридски, Увод, текст, превод и белешки А. Милев, Софија 1966, XXVII, 143.

¹⁰ Ц. Грозданов, Охридското ѕидно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 32-33.

¹¹ Грчките житија, XXIII, 133.

¹² A. Grabar, *Maratyrion*, I variorum reprints, London 1972, 102-119.

¹³ R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, 1965, 56-105.

¹⁴ В. Битракова-Грозданова, Старохристијанските споменици во Охридско, Охрид 1975, 36-40.

¹⁵ Ibid, 28-30.

¹⁶ Види, на пример, за крстилниците во Стоби и во Царичин Град, Ј. Петровиќ, Крстионице у Стобима, Уметнички преглед, 9, Београд 1940, 265-266; Уметничкото богатство во Македонија, Скопје 1984, 95, текст Б. Алексова.

¹⁷ Неодамна е ископана триконхална црква во местото Лин близу Подградец на Охридското Езеро од страна на проф. С. Анамали, но нам не ни е достапна соодветната публикација за овој споменик.

¹⁸ Овој значаен податок е забележан подоцна, во втората етапа на ископувањата, сп. Д. Коцо, Нови податоци за историјата на Климентовиот манастир, 145-146.

¹⁹ За овие цркви види Д. Коцо, Климентовиот манастир Св. Пантелејмон, 177; Триконхалните цркви во Климентовото време 93-98; Ѓ. Бошковиќ – К. Томовски, Средновековната архитектура во Охрид, Зборник на трудови, Охрид 1961, 85-86; П. Миљковиќ-Пепек, Некои погледи врз архитектурата, 67-70. Dj. Stričević, *Églises triconques médiévales*, Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines, I Beograd 1963, 224-241.

²⁰ N. Moutsopoulos, *The Churches of the Prefecture of Florina*, Thessaloniki 1966, fig. 21.

²¹ Hr. Mavropoulou-Tsoumi, *Oi Tihografes tou 13^{ou} aitho stin Koumpelidiki tis Kastoras*, Thessaloniki 1973, 24-26.

²² В. Кораћ, О природи обнове и правцима развика архитектуре у раном средњем веку у источним и западним областима Југославије, Измеѓу Византије и Запада, Београд 1987, 12-13.

²³ S. Kadas, *Mont Athos*, Athenes 1981, 10-12.

²⁴ В. Кораћ, Архитектура раног средњег века у Дукљи и Зети. Програм простора и порекло облика, Измеѓу Византије и Запада, 25-30.

²⁵ Исто.

²⁶ Д. Коцо, Проучувања и археолошки испитувања, 72-73.

²⁷ Исто, 76. Види Второто словенско житие во кое се спомнува местото на Наумовиот гроб, објавено во прилог на првото поглавје.

²⁸ Исто.

²⁹ Грчките житија на Климент Охридски, XXVII, 143. Д. Коцо, Климентовиот манастир „Св. Пантелејмон“, 131.

³⁰ Д. Коцо, Триконхалните цркви во Климентовото време, 93-98.

³¹ Спореди Ц. Грозданов и Д. Ђорнаков, Историјски портрети у Полошком (Ш), Зограф 18, Београд 1987, 40-43.

³² S. Ćurčić, *Gračanica*, The Pennsylvania State University Press, 1979, 132-133; id., *Mediaeval Royal Tombs in the Balkans: An Aspect of the "East of West" Question*, *The Greek Orthodox Theological Review* 29 (1984), 175-186; M. Čanak-Medić, *Une variante des églises crucifor formes à nef unique dans l'architecture médiévale serbe*, XVI Internationaler Byzantinistikon-kongress, Acten II/4, *Jahrbuch del Österreichischen Byzantinistik* 32/4, 505.

³³ Легендите и преданијата за сидањето на црквите на св. Климент и св. Наум ги донесуваме според С. Ристески, Легенди и преданија на свети Наум, Скопје 1990, 57-58. Првата легенда С. Ристески ја соопштува според Б. Нушиќ, Крај обала Охридског језера, Београд 1894.

³⁴ Единствената белешка за мената од Св. Наум потекнува од С. Радојчиќ, Црква у Коњуху, Зборник радова Византолошког института, књ. 1, Београд 1952, 160, сл. 27, каде што е поместен цртеж на базата на меното. С. Радојчиќ мена-капителите од Св. Наум ги датира во IX-X век, т.е. во времето на настанувањето на Наумовата црква и притоа го одбележува посиромашното профилирање на пластиката во однос на онаа во Коњух, Кумановско.

Подоцна се објавени и други значајни трудови за мена-капителите и декоративната пластика во целост од рановизантискиот и ранословенскиот христијански период во Македонија, од кои ги издвојуваме: И. Николајевиќ-Стојковиќ, Рановизантиска архитектонско-декоративна пластика у Македонији, Србији и Црној Гори, Београд 1952, *passim*; id., Прилог проучавању византиске скулптуре од X-XII века из Македоније и Србије, Зборник радова Византолошког института, књ. 4, Београд 1956, 157-186; К. Петров, Декоративна пластика во Македонија во XI и XII век, Годишен зборник на Филозофскиот факултет, кн. 14, Скопје 1962, 125-182.

Поновата студија за (јонски) импос-капители со крстови донесува V. Veni, *Les Shapiteaux ioniques a imposte de Grece*, ed BCH, Athenes 1989, *passim*.

³⁵ Одамна укажавме на отсуството на вести во записите и на маргините на ракописите од охридската Архиепископска библиотека во кои би се спомнале Свети Наум и неговата црква; Види Ц. Грозданов, Портрети на светителите од Македонија, Скопје 1983, 61.

³⁶ Ѓ. Ивановъ, Български старини изъ Македония, Софија 1931, 53; Вј. Штефановиќ, Првобитното словенско писмо и најстарата словенска епиграфика, Словенска писменост, Охрид 1966, 25-26. В. Fučić, *Glagoljski natpisi*, Zagreb 1982, 334, s1. 555.

На овие натписи од Свети Наум со посебен труд се осврнува Ф. В. Мареш, Стари словенски натписи (графити) во црквата на манастирот Свети Наум на Охридското Езеро, Наум Охридски, Охрид 1975, 9-12.

³⁷ Во Македонија најстарите словенски натписи на живописот се зачувани од XIII век. Графитите од Свети Наум се меѓу најстарите што говорат за учеството на домашните мајстори во изградбата или украсувањето на црквите.

³⁸ Ф. В. Мареш, о.с., 9-12.

³⁹ Исто.

⁴⁰ Ф. В. Мареш, о.с., 9-12.

⁴¹ Единствена белешка за мената од св. Наум потекнува С. Радојчиќ, Црква у Коњуху, Зборник радова Византолошког института, књ. 1 Београд 1952, 160, сл. 27, каде е поместен цртеж на базата на меното. С. Радојчиќ мена-капителите од св. Наум ги датира во IX–X век. т.е. во време на постанокот на Наумовата црква и притоа го одбедежува посиромашното профилирање на пластиката во однос на нстата во Коњух, Кумановско.

Подоцна објавени се и дрги значајни трудови за мена-капителите и декоративната пластика во целост од рановизантискиот и ранословенскиот христијански период од Македонија од кои ги издвојуваме: И. Николајевиќ-Стојковиќ, Рановизантиска архитектонско-декоративна пластика у Македонији, Србији и Црној Гори, Београд 1952, *passim*; id., Прилог проучавању византиске скулптуре од X–XII века из Македоније и србије, Зборник радова Византолошког института, књ. 4, Београд 1956, 157-186. К. Петров, Декоративна пластика во Македонија во XI и XII век, Годишен зборник на Филозофскиот факултет, књ. 14, Скопје 1962, 125-182.

Понова студија за (јонски) импос-капители со крстови донесува: V. Veni, les Shariteaux Ioniques a imposte de Grece, ed BCH, Athenes 1989, *passim*.

⁴² Д. Коцо, Проучувања и археолошки испитувања, 63-65. Е. Манева, Средновековниот накит од Македонија, Скопје 1992, 171.

ПОСТАРИТЕ ПОРТРЕТИ НА СВЕТИ НАУМ ОХРИДСКИ

Најстари претстави на св. Наум се зачувани во охридскиот живопис од XIV век, во црквите крај езерскиот брег на Охридската и Деволската епархија. Во периодот по X век, неоспорно е дека постоеле портрети на св. Наум во црквата што тој ја подигнал и им ја посветил на Архангелите. Во најстариот негов храм можеби постоел и ктиторски портрет, но со самиот факт дека старата црква е урната до темели, нашите сознанија остануваат ограничени во трагањето за праобразот на свети Наум.¹

Во периодот кон Наумовите портрети во средновековната уметност, на самиот почеток ќе се констатира фактот дека се тие помалубројни од ликовите на св. Климент Охридски. Климент останува клучна личност во Словенската мисија по смртта на Солунските браќа. Тој е заштитник на Охрид и на Архиепископијата, а и гробот со неговите мошти се наоѓал во неговиот манастир, на врвот на Охрид.

Неоспорен е фактот дека Службата на св. Наум во нејзиниот основен дел ја сочинил охридскиот архиепископ Константин Кавасила, кој го зазел охридскиот престол во средината на XIII век, што покажува дека тој бил тогаш почитуван како светител.² Тоа не значи дека неговиот ден не бил празнуван и во претходниот период, можеби заедно со другите словенски светители, на што би укажувало неговото најстаро словенско житие. Судејќи според каноните во Службата на св. Наум од XIII век, Константин Кавасила ги напишал додека бил охридски архиепископ т.е. по неговото архијерејство во Драч и Струмица. Пред да стане охридски поглавар, Кавасила бил во преписка со големиот канонист и писател Димитрија Хоматијан, кој го проучувал делото на словенските првоучители, сакајќи да укаже на величината на нивниот мисионерски подвиг. Во пишуваните извори Константин Кавасила како архиепископ во Охрид се спомнува во 1263/64 година, кога ја порачал големата икона на Исус Христос Седржител. Малку подоцна, по смртта, Кавасила бил канонизиран за светител, најверојатно поради неговите заслуги за консолидација на власта во Охрид по епирско-никејскиот судир, кога тој го спасил градот од крвопролевања во 1259 година.³

И покрај непобитните докази дека кон св. Наум во XIII век во Охрид постоел високо развиен култ и празнување што се негувало во Архиепископијата, ние сепак ќе го констатираме фактот дека тој не нашол свое место во тематската програма на зографите Михаил и Евтихиј кога тие работеле во декорирањето на Св. Богородица Перивлепта (Св. Климент) во 1295 година. Затоа, пак, во нивниот репертоар, покрај Св. Климент, се појавува и новоканонизирианиот светител Константин Кавасила, во Охрид и Старо Нагоричане, но без ликот на св. Наум.⁴ Познато е, исто така, дека меѓу фигурите на словенските учители во Св. Софија и Курбиново од XI и XII век не е идентификуван ликот на Наум Охридски. Неодамна искажаното мислење дека Наумовиот лик бил застапен во најстариот живопис на Студеница од 1208/9 година очигледно е дека се засновува врз погрешна идентификација што се однесува и на застапеноста на другите словенски светители во овој ансамбл.⁵

Познавањето на книжевните и ликовните традиции и на историските вести, сврзани со св. Наум до крајот на XIII век, укажува дека тој бил претставуван во кругот на својот манастир и непосредната околина. Застапеноста на неговите портрети во уметноста на XIV век меѓу Охрид и манастирот Св. Наум е појава што не може да се објасни без подолг внатрешен континуитет и традиција на претходните векови. Угледното место на Наумовите портрети во охридскиот живопис на XIV век непобитно укажува на постарите историско-уметнички слоеви, кои не стигнале зачувани до нас.

Меѓу ликовите на св. Наум најголемо внимание привлекува неговиот портрет, заедно со Св. Климент, на литиската икона (86x65 см, 5x2,8 см), едно од најрепрезентативните дела во охридската иконописна галерија. Во прашање е иконата позната како чудотворна во црквата Св. Климент, наменета за целивање и поклонение на верниците. По нејзиното чистење стана јасно дека оваа литиска икона спаѓа меѓу позначајните остварувања во уметноста од времето на развиениот стил на палеологовската уметност во Охрид.⁶ св. Наум е поставен фронтално, врз златна основа; со десната рака држи затворен свиток, а со левата благословува. Носи сивкасто-маслинеста монашка риза под која се гледа парамандија со крстови на великосхимник. Брадата и косата му се обработени со темни потези на четката врз црвеникаво-жолтата основа, која е доминантна гама на ликот. Главата е исцртувана со бели осветлени делови околу носот и на челото, со зелени тонови на страничните места и црвенило на усните.

На овој портрет, најпопуларен меѓу неговите ликовни претстави, Наум има хармонично лице, благ израз и сугестивност на благороден светител. Претпоставуваме дека портретот од оваа икона можел подоцна да им служи како предлошка и на другите мајстори во охридскиот ликовен круг.

Литиската икона со допојасните ликови на св. Климент и св. Наум, гледана низ еволуцијата на уметноста во Охрид, не се поврзува со постарите етапи на протопалеологовската фаза и класицизмот од првата четвртина на XIV век. На овој иконописен примерок се забележуваат цвр-

ти форми на плановите на лицата, особено кај св. Климент, и поголема употреба на тенки линии, без тактилни колористички намази. И покрај тоа што во иконописот боените повлекувања се поодмерени, линеарната стилизација говори за нејзиното датирање во средината или третата четвртина на XIV век. Во споредбените анализи се забележани паралели со фреските на еден од сликарите на Св. Врачи и со дел од живописот на катот од Св. Софија, што се поврзува со творештвото на мајсторот Јован Теоријан. Но, во исто време се забележува и манирот на нашата икона во кој се отвора пат кон академизирање на зрелиот палеологовски класицизам. Затоа и во проучувањето на иконата се искажани размисли дека таа е насликана пред средината на XIV век, како и другото мислење дека таа е дело на солунските мајстори од крајот на XIV век.⁷

На охридската збирка ѝ припаѓа и другата икона на св. Наум со поголеми димензии (91, 5x70, 5x4, 5 см) од црквата Св. Богородица Болничка, која се датира во втората половина на XIV век. И на оваа икона Св. Наум има црвеникаво-виолетова монашка риза, а под неа се забележува зелено-сива парамандија. Во десната рака тој држи затворен свиток, а левата ја подигнува во знак на благослов. Лицето му е насликано со окерна основа и црвени примеси. Брадата се стеснува кон крајот, а изведена е со црвена боја и тенки црни линии, додека косата има сини линеарни повлекувања. На другата страна од иконата подоцна бил насликан ликот на архангелот Михаил, со што се укажува на двојната дедикација на Светинаумовата црква. Во моделацијата на лицето се повлекуваат зраковидни бели линии под сенките на очите, крај носот и над челото. Ваквиот начин на сликање е сроден со фрескоживописот од 60-тите и 70-тите години на XIV век, на параклисот на св. Григорија и фреските во Мал св. Климент.⁸

Една од подобрите икони на охридската иконописна галерија е иконата на св. Наум којашто е насликана заедно со иконата на св. Климент со исти димензии и сродна ликовна обработка. Овие икони спаѓаат меѓу подобрите дела на иконописот од XVI до почетокот на XVII век, со впечатлива, сигурна и ефектна ликовна постапка. И на овој примерок св. Наум е насликан како биста, до појасот, во левата рака држи затворен свиток, а со десната благословува. Неговата парамандија во долниот дел е врзана, што, како и во претходните случаи, го покажува св. Наума со изглед на великосхимник. Лицето му е геометриски сегментирано околу очите, носот и над веѓите, додека на Светиклиментовата икона таа конфигурација е спроведена уште подетално. Наумовиот лик има хармонични форми и благородност, што ја чини сродна на изгледот на првата литиска икона. Во времето кога немаме речиси никакви вести за живописот на Светинаумовиот манастир, оваа икона ја потврдува постојаноста на неговиот култ во градот Охрид во постариот период на турското владеење.⁹

Најстариот датиран портрет на св. Наум во фрескоживописот потекнува од црквата Св. Богородица – Заум од 1361 година. Фигурата на св. Наум е во цел раст на јужниот ѕид од наосот, поставена меѓу св. Климент и св. Стефан Нови. Во овој склоп се изразува охридската програма во конципирањето на фрескоживописот со групирање на фигури на домаш-



СВ. НИКОЛА,
СВ. КЛИМЕНТ, СВ. НАУМ,
И СВ. СТЕФАН НОВ,
ЦРКВА СВ. БОГОРОДИЦА
– ЗАУМ, 1361 ГОДИНА

ните култови. Ние и порано ја поврзавме појавата на ликот на св. Наум со фактот што блискиот манастир на овој светител припаѓа на Деволската епископија заедно со заумската црква.

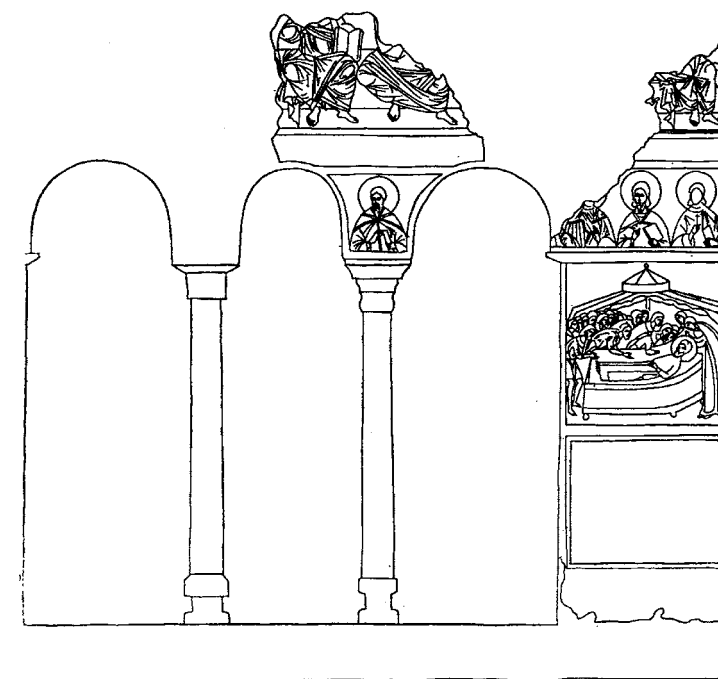
Општата поставеност на овој портрет во Заум е иста како и кај другите фигури, со елементи на класицистичко драпирање на облеката и артикулацијата на телото и нозете. Светителот во десната рака држи крст, а левата ја поткрева пред себе. По средината на лицето има поголемо оштетување, но типолошките особини на главата се сродни со портретот на св. Наум од литиската икона. Во поранешните истражувања е истакнато дека живописот на Заум нема блиски аналогии во охридскиот круг, па затоа се смета дека неговите зографи биле поканети за изведување на сликарството на овој споменик од некое соседно место, можеби од Девол или Костур. Ктиторот на фреските, епископот Григорија Деволски, сигурно се застапувал за ширење на култот на св. Наум, бидејќи Наумовиот манастир припаѓал на неговата епархија. За ктиторот на архитектурата, кесарот Гргур, за кого се смета дека потекнува од приморските краишта, не се знае каде бил феудален господар, но може да се претпостави дека тој управувал со некој дел западно од Охридското Езеро.

За присуството на Наумовите ликови во охридскиот живопис од XIV век, покрај интензивната градителско-зографска дејност, која давала можност да се внесат локални култови во тематиката, сигурно свој придонес имал и ктиторот Григорија Деволски. Неговото влијание во Охрид

е забележано уште во грамотата на Перивлепта од 1345 година кога тој истапува заедно со кралицата Елена. Најверојатно, овој деволски владика им припаѓал на архијереите од византискиот период, кои ѝ пристапиле на новата политичка власт на Душан. Сепак, деволскиот епископ, и покрај високото звање на прототрон, никогаш не бил избран за поглавар на Охридската архиепископија. Бидејќи манастирот Св. Наум спаѓал меѓу најзначајните светилишта во неговата Деволска епархија, ние сметаме дека тој влијаел врз застапеноста на Наумовите портрети.¹⁰

Допојасјето на св. Наум е вклопено и во низата светители на западната страна од Григориевата галерија на црквата Света Софија. Неговиот лик е поставен над последниот столб од северната трифора. Пред св. Наум, веројатно бил насликан св. Климент, чие допојасје денес не постои, а во средишниот дел се наредени ликовите на светите лекари. Во оваа тематска група со најголем број зачувани свети лекари, заедно со охридските светители, уште еднаш се заокружува порано воспоставениот тематски ред во охридскиот средновековен живопис. Имено, во низата на дваесет допојасни претстави, во средишниот дел, насликани се допојасја на исцелителите. Св. Наум е приклучен кон лекарите поради верувањето за неговата исцелителна моќ, на што се укажува во неговото Второ словенско житие дека тој ги „изгонува бесовите“.

Овој портрет, како и другите негови претстави од XIV век, ги поседува дефинираните црти на ликот на светителот. Според истражувањата на живописот на Григориевата галерија, ова сликарство им припаѓа на мајсторите од работилницата на Јован Теоријан: тоа е дело на негови ученици или на мајстори што се инспирирале од неговите фрески. За жал, ктиторската композиција во Григориевата галерија е многу оштетена, па затоа е тешко хронолошкото одредување на овој значаен ансамбл.



СВ. НАУМ ОХРИДСКИ, СВ. ГУРИЈ,
СВ. САМОН И СВ. АВИВА;
ВО ГОРНАТА ЗОНА:
АПОСТОЛИ ОД
СТРАШНИОТ СУД;
ВО ДОЛНАТА ЗОНА: СМРТТА НА
ЈОСИФ, СВ. СОФИЈА ВО ОХРИД,
ГРИГОРИЕВА ГАЛЕРИЈА,
ВТОРА ПОЛОВИНА НА XIV ВЕК

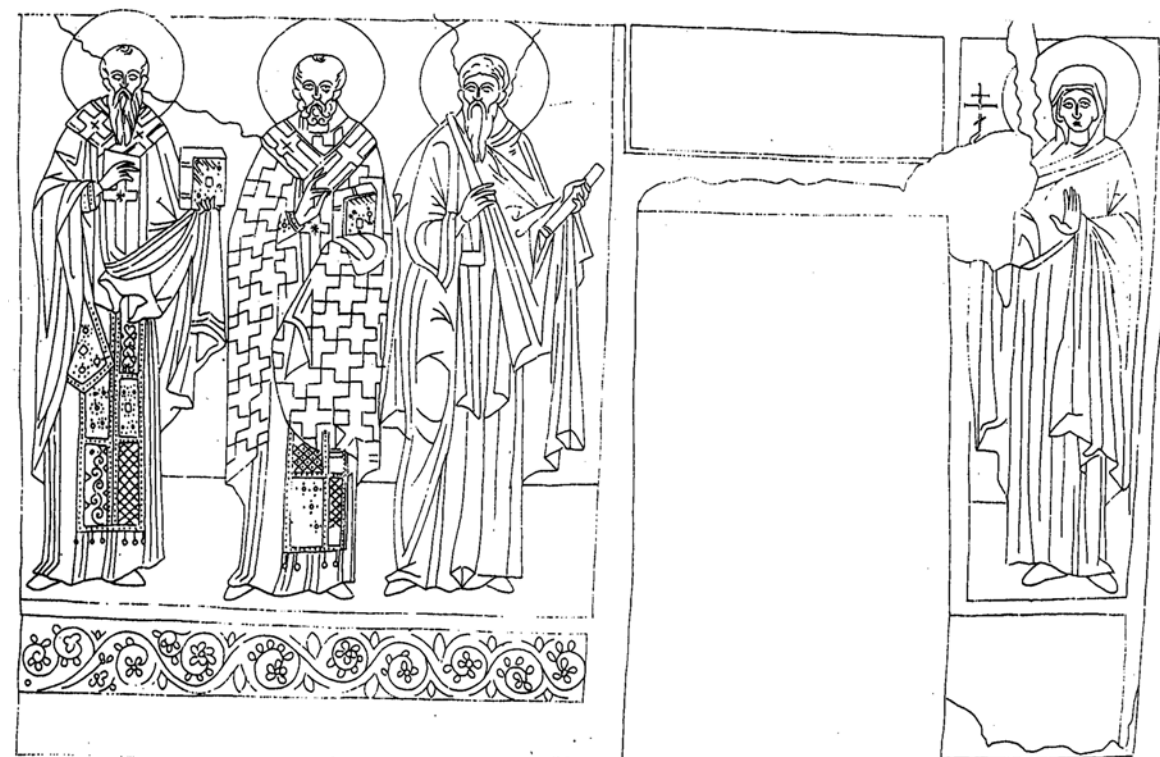
Бидејќи следбениците на зографот Јован Теоријан во охридската уметност се најприсутни во времето на архиепископот Григориј II и власта на кралот Волкашин, и оваа ликовна целина со Наумовиот портрет може да се постави во тие хронолошки рамки, кон 1370 година.

Идентификацијата на св. Наум во Григоријевата галерија, како, впрочем, и во Богородица Пештанска, покажува дека репрезентативните охридски зографи на XIV век во своите ансамбли го вклопувале неговиот портрет меѓу најугледните светители. Ако се истакне фактот дека овие мајстори зографирале и други цркви што денес не се зачувани, каков што е случајот со западниот дел на Климентовата црква Св. Пантелејмон, тогаш е оправдана помислата дека еден број Наумови портрети пропаднале во изминатиот период, по уривањето на некои од поголемите охридски храмови.¹¹

Ликот на св. Наум е претставен и во пештерската црква Св. Богородица кај селото Пештани, чиј живопис датира од крајот на XIV век. И во овој ансамбл композициската целина во која е вклопен св. Наум ги открива искуствата на мајсторите од охридските градски работилници. Под композицијата на Воскресението на Лазар и Цветници, во длабнатината на стената, насликани се св. Кузман, св. Дамјан и св. Пантелејмон, како група исцелители, а веднаш до нив е св. Климент, а потоа и св. Наум, поставени како допојасни ликови. По св. Наум се најугледните монаси св. Антониј и св. Ефтимииј. На тој начин, мајсторот на овој живопис успеал да ги групира светите лекари заедно со св. Климент, а до св. Наум, како монах, да ги постави и основоположниците на монашкиот живот. Лицето на св. Наум е оштетено, но се распознаваат контурите на главата, косата и брадата. Не е познато од кого потекнала порачката за зографирањето на Св. Богородица Пештанска, но судејќи според ангажманот на еден истакнат мајстор, очигледно тоа бил угледен охридски ктитор, со тоа што оваа црква, веројатно, припаѓала на еден од големите охридски храмови.¹²

Во поранешната анализа на живописот на Св. Богородица Пештанска беше утврдено дека тој припаѓал на охридската уметност на XIV век

СВ. КУЗМАН, СВ. ДАМЈАН,
СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН,
СВ. КЛИМЕНТ
И СВ. НАУМ ОХРИДСКИ.
ЦРКВА СВ. БОГОРОДИЦА
ПЕШТАНСКА, ОКОЛУ
1370 ГОДИНА



од времето на архиепископот Григориј II. Сепак, живописот на Богородица Пештанска е мал ансамбл и сликањето на Св. Наум, покрај желбата да се заокружи охридската тематска група, се должи на фактот што овој храм е во непосредна близина на меѓите на Деволската епархија и во близина на манастирот Св. Наум.

Кон крајот на XIV век, во 1378 г., е зографирана црквата Мал Св. Климент, во Болничката енорија, кај градската Долна Порта. Нејзин ктитор е свештеникот Стефан, охриданин, кој живеел во времето на локалниот градски господар, жупанот Андреј Гропа. Св. Наум во оваа црква е поставен во цел раст, на јужниот ѕид, по фигурите на св. Климент и св. Никола. Овој портрет е и најдобро зачуваното дело со Наумовиот лик во охридскиот фрескоживопис од тоа време. Неговото лице е внимателно обликувано, со урамнотеженост и мерка на цртачките и колористичките вредности. Во овој мал, скроман ансамбл на охридските зографи од времето по Маричката битка, св. Наум е и најдобро моделираниот лик во Стефановата задужбина. На оваа фигура, како и во Заум, се забележува исто решение на монашката риза, која е префрлена над левата рака и запетлана над десното откриено рамо. Другите негови физиономски црти се веќе познати и прифатени и во другите дела на живописот.¹³

Тематиката на Мал Св. Климент со ликот на св. Наум ги следи општите насоки на живописот на XIV век. Во црквичката што му е посветена на св. Климент е сосем очекувана и појавата на Наумовата фигура, додека св. Никола и во другите охридски споменици се појавува на јужниот ѕид, заедно со ликовите од домашниот култ. На крајот на јужниот ѕид на оваа

СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ,
СВ. НИКОЛА, СВ. НАУМ
И СВ. ПАРАСКЕВА.
ЦРКВА МАЛ СВ. КЛИМЕНТ,
ОХРИД, 1378 Г.

црквичка е св. Параскева, а на западниот ѕид, на јужната половина, се лекарите св. Кузман и Дамјан. Бидејќи другата декорација од долната зона е главно уништена, не би можеле да тврдиме дека тука бил претставен и св. Пантелејмон, како личност со која најчесто се слика св. Климент.

Познато е дека црквичката Мал Св. Климент е подигната и украсена во времето на жупанот Андреј Гропа, кој му бил роднина на крал Марко и имал своја охридска монетарница на пари. Тоа би укажувало дека, по воено-политичките потреси што настапиле со Маричката битка, охридската сликарска тематика не била подложена на промени поради внатрешниот континуитет и традициите на архиепископскиот град. За свештеникот Стефан постојат изворни вести, запишани на ѕидот на црквата Св. Константин и Елена, дека тој бил охриѓанец што имал земјишни имоти, ниви, во блиските села до градот, кои и подоцна се воделе под негово име.

По воспоставувањето на турската власт во Охрид во 1385 г., дошло до суштествени промени на односите, а градителската и ликовната дејност биле сведени на подигање храмови со мали димензии и со учество на ктитори од пониските слоеви. По исчезнувањето на благородничкиот ктиторски слој, уметноста на XV век се изразувала со скромни мали градби во градот и околината. Во охридските цркви од ова столетие е до денес не идентификуван ниту еден портрет на св. Наум Охридски.¹⁴ Отсуството на Наумовите ликови во фрескоживописот на градското јадро и во непосредната околина во периодот на османлиското владеење до XVII век може да се објасни со повеќе фактори. Се чини дека токму во овој период криза доживува манастирот Св. Наум во подолг временски интервал. Очигледно е дека престанало градењето на цркви со поголема тематика, а исто така се намалиле односите со Светинаумовиот регион и со Девол.

Пред да започне големата обнова на Св. Наум, во близината на Охрид во почетокот на XVII век, насликани се две претстави на светителот, кои фрлаат светлина на сè уште неоткриените процеси во уметноста на претходниот период. Тоа е композицијата на Седмочислениците во Богородичиниот манастир во с. Сливница, во Преспа од 1612 г., и ликот на Св. Наум во црквата Св. Ѓорѓија во с. Врбјани од 1606 г. Зографите на двата споменика не се потесно поврзани со ликовните традиции на Охрид што се потврдува и со ликовите на охридските светители. Мајсторот во Сливница точно ги вообличува монашките атрибути на св. Наум, но тој не ги познава неговите физиономски белези. Во овој храм св. Наум има долга побелена брада и мустаќи, високо чело со кратка бела коса, така што има изглед на монах во длабока старост. Но, зографите во оваа преспанска црква имаат сосем одредени сознанија за значењето на Седмочислениците и нивниот сооднос, поставувајќи ја фигурата на св. Кирил во средиштето на оваа фронтална целина во тремот на манастирската црква.¹⁵

Необичен е начинот на сликање на допојасјето на св. Наум во с. Врбјани, Горна Дебарца. Овде се среќаваме со единствениот случај на Наумовото претставување како архијереј, што сигурно се должи на незнаењето на зографот и на порачувачите. Впрочем, сликарството од Врбјани покажува дека зографот бил со мошне скромни занаетчиски мож-

ности, а тешко се снаоѓал и во сигнатурите и натписите, бидејќи малку го владеел црковнословенскиот јазик. Меѓутоа, особеностите на Наумовиот лик нему му биле познати: тој точно ја обликувал главата со средно побелена брада и симетрично распределена коса околу широкото лице. До допојасјето на св. Наум веројатно е насликан св. Кирил, чија сигнатура на крајот е погрешно испишана, а се претпоставува дека во живописот бил застапен и ликот на св. Климент Охридски.¹⁶

Примерите на Наумовите претстави од почетокот на XVII век во Преспа и Дебарца ја најавуваат можноста за нови идентификации на Наумовите портрети, насликани пред XVIII век во црквите на сегашната државна тремеѓа меѓу Македонија, Албанија и Грција. Во спомениците крај Охрид, Костур и Корча и во нивните поблиски региони се очекува откривањето на непознати портрети на св. Наум и на другите словенски учители, како што, впрочем, тоа се случуваше и во претходните години на нашите проучувања. Разработувањето на циклусот на св. Наум со првите сцени што ја следат фигурата на светителот ги има своите корени во поствизантиската стилска фаза, во уметноста пред иновациите на XVIII век. Тоа најдобро го потврдува печатот на светинаумскиот манастир што денес е во софискиот Синодален музеј. Со овој значаен експонат од манастирот Св. Наум се заокружува третманот на Наумовиот лик во старата уметност, а во тематски поглед се отвора новото време на неговото обликување, сврзано за уметноста на XVIII век. На манастирскиот печат, извонреден пример за сфрагистиката во историјата на Охридската архиепископија, ќе се осврнеме во посебно поглавје посветено на светинаумските печати.

СВ. НАУМ
И ПРОРОКОТ ИЛИЈА





БЕЛЕШКИ

¹ За постарите портрети на св. Наум в. Ц. Грозданов, Портрети на светителите од Македонија од IX-XVIII век, Скопје 1983, 105-112, 114-116. Во претходниот период за иконите на св. Наум од XIV век пишува В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, 30-32, 92-93. За ликовите на св. Наум во фрескоживописот в. Ц. Грозданов, Охридско ѕидно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 90-91, 111, 148, 152-153, 172-173.

² За Службата на св. Наум од XIII век, чии канони ги пишувал К. Кавасила в. И. Снегаровъ, История на Охридската архиепископия, I, София 1924, 280-283; И. Дуйчев, Пространото гръцко житие и служба на Наум Охридски, Константин-Кирил Философ, София 1969, 278-279; С. Николова, За един непознат препис от Службата на св. Наум Охридски, Хиљада и осемдесет години от смъртта на св. Наум Охридски, София 1993, 52-54.

³ За Константин Кавасила и неговите ликови в. Ц. Грозданов, Портрети, 180-190.

⁴ Ц. Грозданов, Ликовите на св. Кирил и св. Методиј во живописот на Македонија и соседните краишта. Појава, карактеристики, еволуција, изд. Пристапни предавања на нови членови на МАНУ, Скопје 1993, 14-15; id., Портрети, 28-30, со осврт на ликовите на св. Кирил и Св. Методиј во Старо Нагоричане.

⁵ Р. Николић, Конзерваторски записи о живопису св. Саве у Богородичиној цркви манастира Студенице, Саопштења XIX, Београд 1987, сл. 26 на стр. 65, изнесува мислење дека во најстариот студенички живопис од 1208/9 е насликан св. Наум Охридски. Меѓутоа, од приложената фотографија јасно се гледа дека не е насликан св. Наум, туку некој архијереј којшто нема ни типолошки сродности со охридскиот монах. св. Наум во средновековната уметност, а и подоцна, не се слика како архијереј. За прашањето на ликот на св. Кирил во Студеница сп. Ц. Грозданов, Ликовите на св. Кирил и св. Методиј, 15-16, како и во мојот прилог за книжевните основи објавен во Спектар бр. 14, Скопје 1989, 19-27.

⁶ В. Ј. Ђурић, о.с., 31-32, 93; Ц. Грозданов, Портрети, 106-107.

⁷ Овие мислења ги искажува В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, 31, каде што по првите истражувања се залага за датирање на оваа икона кон крајот на XIV век. Подоцна, во проучувањата на оваа икона, тој му ја припишува на делото на Јован Теоријан во студијата Марков манастир – Охрид, Зборник за ликовне уметности, 8,

Нови Сад 1972, 151-152. На оваа литиска икона ќе се осврнеме во посебен прилог за иконописот во Охрид.

⁸ Ibid., 30-31, 92-93.

⁹ Ц. Грозданов, Портрети, 110, сл. 31.

¹⁰ Id., Охридското ѕидно сликарство, 103-120, за Заум в. Id., Портрети, 108, цртеж 66.

¹¹ Id., Охридското ѕидно сликарство, 91, цртеж 25; id., Портрети, 107, цртеж 18.

¹² Id., Охридското ѕидно сликарство, 148-149; id., Портрети, 107-108.

¹³ Id., Портрети, 108-109, цртеж 20.

¹⁴ Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа од XV век, Охрид 1980, ја објавува тематиката на сите охридски цркви од XV век, при што констатира дека св. Наум не бил насликан. Претпоставката дека во тремот на Св. Никола Болнички е насликан св. Наум како архијереј е, всушност, превид, бидејќи тоа е ликот на св. Василиј Велики.

¹⁵ Ц. Грозданов, Портрети, 110, 114, 115, сл. 32.

¹⁶ Г. Ангеличин-Жура, Црквата Св. Ѓорѓи во Врбјани – Охридско, Лихнид 6, Охрид 1988, 243.



СВ. НАУМ, ЛИТИСКА ИКОНА, ОХРИД, XIV В.



СВ. КЛИМЕНТ, ЛИТИСКА ИКОНА, ОХРИД, XIV В.



СВ. НАУМ, ИКОНА, ОХРИД, XIV В.



СВ. НАУМ, ИКОНА, ОХРИД, ОКОЛУ 1600 Г.



АРХИТЕКТУРАТА НА МАНАСТИРСКАТА ЦРКВА – ПОСТАРИОТ ЖИВОПИС НА СВЕТИ НАУМ

За црквата Св. Наум во текот на неколку векови не постојат археолошки, историски и историско-уметнички податоци. Во една фаза од нејзиниот живот, најстарата триконхална црква на св. Наум била срушена, но не е познато кога и од кои причини било изведено уривањето на храмот. На истото место, врз истата површина, подигнато е основното јадро на денешната црква, олтарот и наосот со некогашниот отворен трем. Подоцна, црквата доживеала многу преправки и проширувања, но во неа постојано се одржувал духовниот живот. За расветлување на оваа фаза од историјата на Св. Наум, драгоцен се малубројните зачувани вести од XVII век, кои веднаш ќе ги изнесеме.

Од особено значење е веста од 1631 г. кога на архиепископот Аврамиј во Охрид му е издадена грамота од Синодот, за собирање помош во Западна Европа и Русија за потребите на Архиепископијата. Тогаш, за првпат во историјата, манастирот е спомнат со името на св. Наум, неговиот основач, како единствена дедикација.¹ Така дознаваме дека во 1631 г. манастирот функционираше со името на св. Наум, а не како црква на Светите Архангели, иако таа посвета не била заборавена.

Неколку години подоцна настанала Службата со житието на св. Наум на грчки јазик, благодарение на преписот што го извел доместикот Ѓорѓи во 1646 г.² При објавувањето на овој значаен ракопис, поставено е прашањето за личноста на доместикот Ѓорѓи, без да биде утврден неговиот идентитет.³ Ние мислиме дека Ѓорѓи бил угледен граѓанин на Москополе, чие име се спомнува во документите од XVII век со титулата архонт (кнез), со големо влијание во црковните прашања и посебно во животот на манастирот Св. Наум.⁴ Звањето доместик најверојатно го добил поради својот ангажман во раководењето со црковниот хор. Впрочем, познато е дека Охридската архиепископија им ја давала оваа титула и на световни лица и посебно на личности ангажирани во црковната мелодика на богослужбите во Охрид. Кнезот Ѓорѓи, како еден од највлијателните москополци, дал иницијатива игуменот на манастирот Св. Јован Претеча близу Москополе да го преземе старешинството на манастирот Свети



БУНАРОТ ВО
МАНАСТИРСКИОТ
КОМПЛЕКС СВ. НАУМ

Наум по 1662 г., за што подоцна ќе стане збор.⁵ Познато е дека москополци уште еднаш ќе се ангажираат во корист на манастирот Св. Наум во овој период, со издавањето на Светинаумовото житие во 1695 г. во Венеција, за потребите на верниците од целата Архиепископија. Но, прашањето што нас посебно нè интересира е состојбата на архитектурата и живописот на манастирската црква во овој период на османлиската власт и нивното осветлување врз основа на книжевно-историските извори.

Поаѓајќи од фактот дека основниот дел на храмот е доградуван во времето на османлиската управа врз темелите на првата црква на св. Наум, за уточнување на хронологијата на црквата од посебно значење е датирањето на постариот живопис и неговата ликовна оценка. Од овој период на животот на манастирот на фасадната страна од тремот, под денешниот покрив, откриени се поголеми фрагменти на фрески, кои потекнуваат од средината или од третата четвртина на XVI век, денес недостапни за љубителите на уметноста. Во исто време, во текот на ископувањата, пронајден е и поголем фрагмент од фреска на лице, под сегашниот под на црквата.⁶ Веруваме дека тоа е најстар дел од живописот што до денес е откриен во Св. Наум.

На овој исклучително значаен фрагмент се гледа средишниот дел на лицето, како и делови од усните, образот и очите.⁷ Контурите се формирани со дебели темни линии околу носот, очите и усните, а на левиот образ полукружно се повлечени две паралелни издвоени линии на моделацијата на сегментите на лицето врз окерната подлога. Зографската постапка што се следи на овој фрагмент говори за постоење на еден постар слој на живописот во Св. Наум, веројатно од XV век. Претпоставуваме дека во прашање е една фаза од животот на црквата по 1400 г., во времето кога почнало формирањето на сегашниот црковен комплекс. На фрагментот е прикажана помлада личност, со воопштена моделација, но со вешт и слободен цртеж со карактеристичните полукружни линии на образот, кои

говорот за постпалеологовска стилизација, каква што се среќава на фрескоживописот во Македонија од крајот на XIV до крајот на XV век. Овој вид на разредени графички решенија се забележува во сликарството на Св. Никола Шишевски крај Скопје,⁸ но исто така и во некои споменици од доцниот XIV и XV век во Охрид, како што е тоа случајот со параклисот на јужната страна на Св. Константин и Елена.⁹ Во натамошното проретчување на линеарните и колористичките елементи, тој процес ќе напредне во текот на XV век,¹⁰ додека не биде надминат со новите тенденции на обновата пред средината на XVI век. Претпоставуваме дека живописот од оваа фаза во црквата, од за нас непознати причини, во некои градежни преправки, бил отстранет. За жал, не ни е познато местото каде е пронајден овој фрагмент, како и времето на изградбата на подот, под кој се нашол овој значаен дел од живописот.¹¹

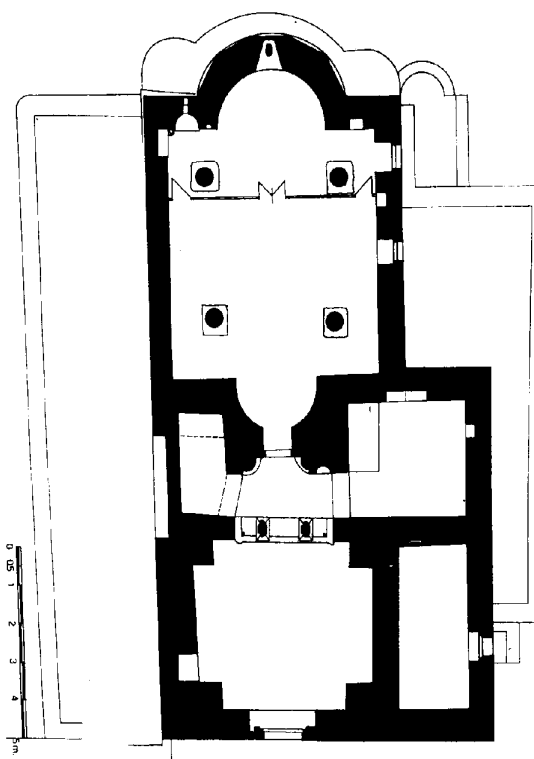
Архитектурата на манастирската црква, во денешниот нејзин изглед, е формирана низ долг хронолошки распон, до почетокот на нашиот век.¹² Во текот на столетија, вршени се измени, рушења и доградувања, низ кои се менувал општиот изглед на храмот.

Врз стариот триконхос на Св. Наум најпрвин е подигнато основното јадро на црквата, со изглед на впишан крст и на трикорабна базилика, во исто време.¹³ Крај југозападниот дел на црквата бил сместен гробот на светецот-основач, додека на западната страна бил изграден трем со забат (тимпанон), чии остатоци се следат и денес.

Главниот кораб, односно надолжниот крак на крстот на источната страна има петгострана апсида и значително ги надвишува попречните краци – трансептот на храмот. Централниот кораб е сидан со неправилно кршен камен, а во горните делови со делкан бигор. Фасадите на трансептот и на олтарот се сидани со хоризонтални редови на делкан камен, во алтернација со редови од тули. Коцкестото подножје на куполата е изведено со правилни редови од бигор и тули и се чини дека е градено во исто време со куполата. Сводната конструкција, заедно со куполата, ја носат четири масивни колони, кои се, всушност, сидани од ситен камен, песок и колчишта, а потоа измалтерисани. Со нив успешно се имитира изгледот на масивни столбови – носачи на горната конструкција.¹⁴

Наспроти големиот апсидален дел на олтарот, протезисот и факониконот се помалку развиени, а сводовите на страничните кораби се поставени попречно, со ориентација кон централната основа. Во ентериерот на основниот храм е изведен триделен систем на поделбата на страничните кораби, со поширока средишна аркада. Во северниот и јужниот дел на наосот така се добиени одделенија, со изглед на певници. Во четирите агли на храмот се малите калоти, кои не се искажуваат во надворешниот изглед на храмот.

Конструкцијата на црквата и зидањето со различна градежна фактура укажуваат на концепциски промени или колебање во краток временски период во првата етапа на зидањето; затоа е искажано и мислењето дека најпрвин се помислувало на изградба на црква со впишан крст со четири колонки, кои би го носеле попречниот свод или слепата купола (калота).¹⁵ Западниот дел на црквата завршува со конхален, полукружен крак. Кон



ОСНОВА НА ЦРКВАТА СВ. НАУМ

постарата фаза на изградбата припаѓа и една мала припратата што завршувала кај денешниот триби-лон. Таа, всушност, претставувала отворен трем врз кој се насликани денес изолираните фигури од композицијата Пророците те навестија. На оваа постара фаза, покрај припратата, на југозападната страна од храмот, припаѓа и гробот на св. Наум.

Пред да се осврнеме на прашањето на купо-лите над црквата, ќе укажеме на спротивставените мислења околу времето на подигнување и поте-клото на архитектонските елементи на Светина-умовата црква, пред да се открие стариот три-конхос. Во тој поглед особено интересно е ми-слењето на Габриел Мије¹⁶ дека витоста на глав-ната купола и спуштениот трансепт се од рашко и моравско потекло, додека апсидалната западна конха на главниот кораб има аналогии во ермен-ската архитектура и во некои цркви на Цариград, Едрене и Атина, кои посредувале во ерменското влијание.¹⁷ Начинот на зидање на двете куполи е третиран како типичен израз на византиската тра-

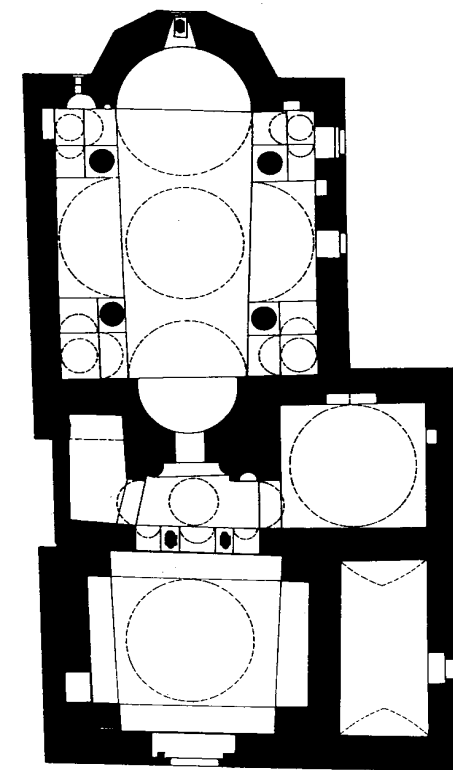
диција. Конечно, сите истражувачи на архитектурата на Св. Наум до 1955 г. црквата ја датираат во средновековниот период, од Наумовото време до воспоставувањето на османлиската власт.

Одредени исламски архитектонски елементи на прозорците, кои беа третираны како подоцнежни преправки, можеле да бидат повод за проучу-вањата што ги презеде проф. Д. Коцо. Изразитиот пример на остар лак, на западната страна на централниот кораб, со проучување на целата фасада околу него, недвосмислено покажа дека овој дел од храмот, сè до покрив-ниот венец, е од исто време. Тој систем на градење се следи и на јужната фасадна страна од трансептот на свртените полулаци, како, впрочем, и на северната страна, каде што се јавуваат истите остри лаци на нишата, елементи на исламскиот начин на архитектонската концепција. Укажано е и на начинот на зидање со неправилни ситни камења, особено на цен-тралниот кораб. Тоа се однесува и на зидањето на колоните во наосот со ситен камен, песок и колчишта. Ова опаѓање на квалитетот на изведба-та, особено во една манастирска црква од висок ранг, само ја дополнува констатацијата дека храмот е ѕидан во време кога немало моќни и богати ктитори коишто овозможиле поугледен начин на градење.¹⁸ Елементи на исламската архитектура веќе се искажувани во Охрид, со подигањето на теќето Имарет, врз темелите на најстарата Светиклиментова црква Св. Пантелејмон во 1479/81 г.¹⁹ Турската власт не дозволувала изградба на цркви во урбани средишта и на истакнатите места на помалите градови; не дозволувала изградба и на храмови со поголеми димензии и на секундарни места. Св. Наум не спаѓал во овој вид христијански споменици со впечатливи форми.

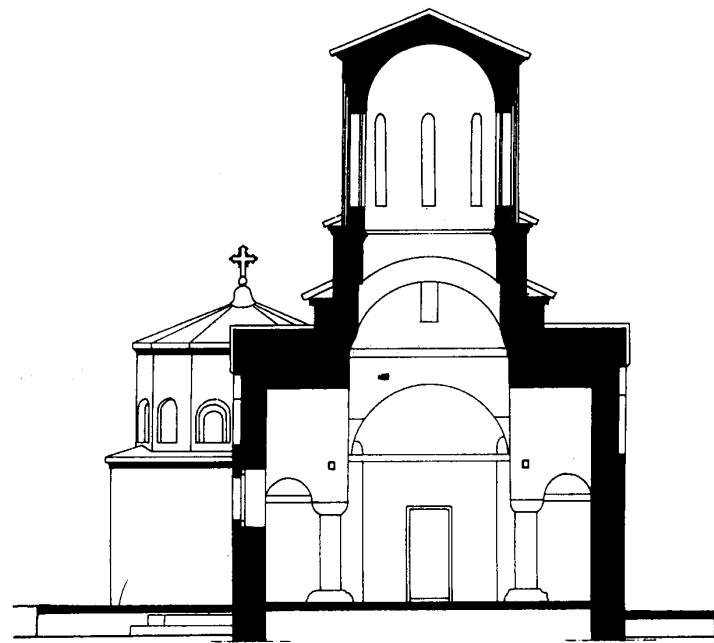
Двете куполи на црквата, над наосот и припратата, со својата височина, облик, фактура-та на зидање и ќерамопластичната декорација и нивниот заеден просторен сооднос, се среќно ар-хитектонско-градежно решение, кое суштествено придонесува за естетското прифаќање на храмот. На обете куполи е спроведен принципот на подра-жавање на византиската архитектура од средно-вековниот период и особено изразена во времето на епохата на Палеолозите. Тие се ѕидани во ал-тернација на тули и камен со спојници на малтер и со правилен геометриски распоред. Највисокиот венец до покривот и профилите на осумте прозор-ци се изведени со „запци“. Една од особеностите на куполите е витоста, која влијаеше врз Габриел Мије да ја датира во периодот од „XIV век или нешто подоцна“.²⁰

Ние немаме сигурни извори за времето на подигнување на двете куполи, но мислиме дека временските рамки за нивниот постанок се од крајот на XVII век до зографирањето на припра-тата во 1806 г. Нивното дефинирање, претпоста-вуваме, е една од причините за забавувањето на декорирањето на целата црква во 1806 г., шест години по украсувањето на Светинаумовиот гроб. За ова мислење наоѓаме одредена потврда и во летописот на Димитрија Петру, каде што стои дека „игуменот Стефан, како нов ктитор, кој тогаш-ниот владетел во Јанина (повремено одел кај него) го изсидал кубето каде што се наоѓа сепочитуваниот гроб на светителот и другите две кубинџа на католикот (главниот манастирски храм), како што се знае според кажувањата“.²¹

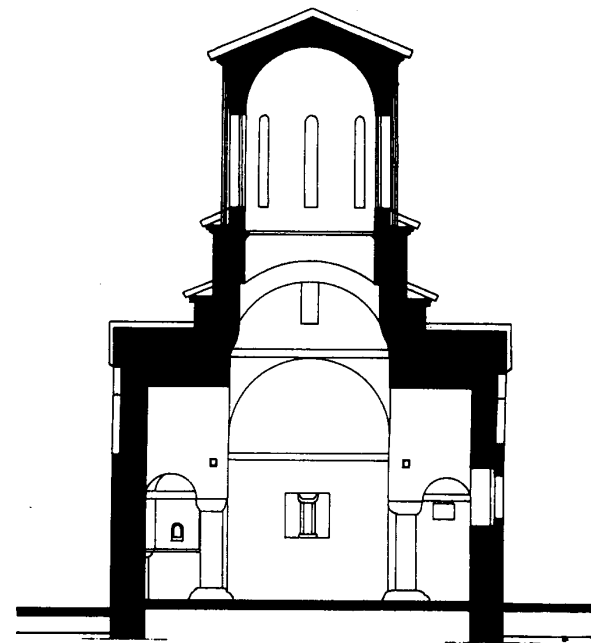
Во отворената дискусија околу времето на подигнување на куполи-те, ние сметаме дека во храмот имало една постара купола, над централ-ниот кораб во наосот. Таа била подигната пред поставувањето на иконос-тасот и веројатно постоела во градбата од XV – XVI век. Можеби е во прашање калота со помал тамбур и поскромен изглед, која подоцна била заменета со репрезентативна купола во „неовизантиски стил“, заедно со издигнатото подножје. Познато е дека куполата е ликовно одбележана на сите претстави на екстериерот на Св. Наум, почнувајќи од најстариот пример на печатот на манастирот од XVII век и на иконостасот од 1711 г.,²² како и врз бакорезот на Жефарович²³ и графичката ведута на Мос-кополе од 1767 г.²⁴ Што се однесува до мислењето дека на иконите на Св. Наум во Унгарија од 1770 и 1773 г.,²⁵ изработени од зографскиот круг на Теодор Симеонов, се насликани две куполи на Светинаумовата црква, ние сметаме дека на нив покрај куполата, е исцртана, висока камбанарија, странично од контурите на главниот храм, според барокните сфаќања на подунавските краишта во XVIII век.



ОСНОВА НА ТАВАНСКАТА КОНСТРУКЦИЈА НА ЦРКВАТА СВ. НАУМ



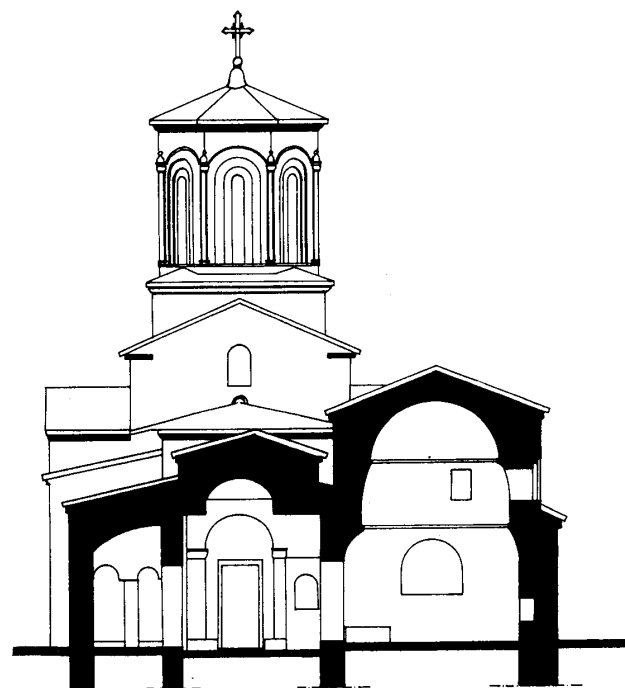
ПОПРЕЧЕН ПРЕСЕК НИЗ ЦЕНТРАЛНОТО КУБЕ СО ПОГЛЕД НА ЗАПАД



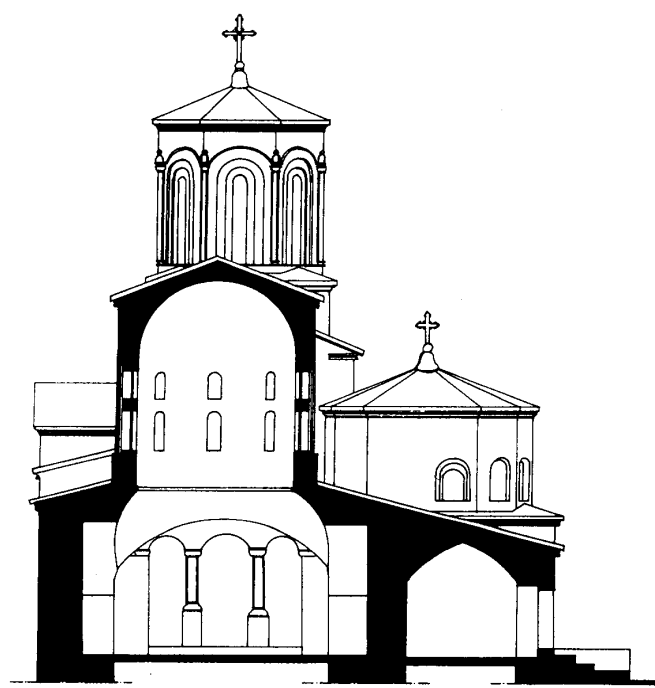
ПОПРЕЧЕН ПРЕСЕК НИЗ ЦЕНТРАЛНОТО КУБЕ СО ПОГЛЕД НА ИСТОК



НАДОЛЖЕН ПРЕСЕК СО ПОГЛЕД КОН ЈУГ



ПРЕСЕК НИЗ НАРТЕКСОТ СО ГРОБНИОТ ПАРАКЛИС



ПРЕСЕК НИЗ ПРИПРАТАТА И ОДДЕЛЕНИЕТО ЗА БОЛНИ



ИЗГЛЕД ОД ИСТОК



ИЗГЛЕД ОД ЗАПАД

Дефинирањето на вестибилот со сегашниот негов изглед и изградбата на припратата хронолошки треба да се детерминира кон крајот на XVIII век заедно со приѕиданите северни и јужни одделенија.²⁶ Во постарата фаза припратата немала купола. Со донесувањето на одлуката за сидање на купола над припратата, дополнително се поставени столбовите на четирите агли. Како што се забележува на рабовите од столбовите, особено во југозападниот агол, сè уште се појавуваат два слоја на фрески, од времето пред и по издигнувањето на столбовите и куполата.²⁷

Меѓу најдискутираните делови на црквата е гробниот параклис: некои од постарите проучувачи сметаат дека тој е од времето на св. Наум и неговиот погреб.²⁸ Меѓутоа, чистењето на ктиторскиот натпис и неговата транскрипција недвосмислено покажаа дека параклисот во денешниот облик е завршен во 1799 г. со ктиторството на игуменот Стефан и епитропите г. Наум Стефо и г. Гаврил²⁹ од Охрид. Судејќи според различниот начин на сидање на горниот и долниот дел на параклисот, може да се смета дека четириаголните темели постоеле во претходниот период, а нивната трансмисија кон елипсовиден пресек со формирање на калота била извршена мошне тешко.³⁰ Подоцна, при крајот на педесеттите години на XIX век, биле поставени камени плочи во Наумовиот параклис. Тогаш, со средства на охриданиецот Стефан Попов, со мермерни плочи бил обликуван гробот на св. Наум во целост.³¹ Пред формирањето на гробниот параклис во 1799/1800, на повеќе ликовни и графички претстави од XVIII век, опелото на св. Наум во рамките на композицијата на Успението, се изведувало во отворен трем и со колонада. Опелото на светецот се изведувало



ИЗГЛЕД ОД ЈУГ

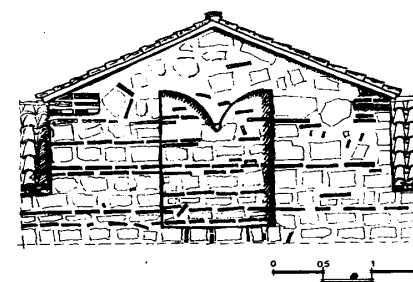
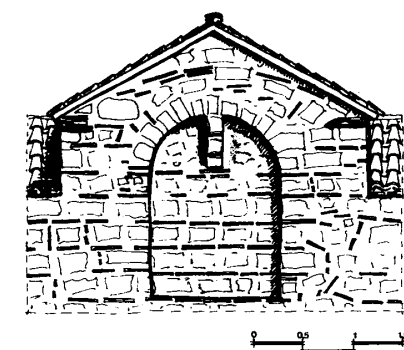
на самиот негов гроб, кој од најстариот период бил во југозападниот дел од црквата. Затоа претпоставуваме дека според постарите ликовни претстави, Светинаумовиот гроб долго време бил отворен кон манастирскиот двор, со поголем покрив на тремот над гробното одделение.³²

За да стане појасен односот на високите клирици во манастирот кон средината на XIX век, ќе ги спомнеме документите што говорат дека игуменот Серафим (I) во 1846 г. вршел подготовки да ја урне сегашната црква Св. Наум³³ и да подигне нова, голема и монументална црковна градба. За таа цел биле собрани големи парични средства и материјали, но потфатот не бил реализиран, можеби поради смртта на игуменот и доаѓањето на образованиот, побожен синајски протосингел Серафим (II), кој претходните планови ги сметал за неприфатливи и лишени од респект кон старото светилиште. Планот за уривање на старата и сидање на нова црква бил доведен во завршна фаза, со добивање на ферман од Високата порта, што е регистрирано и од летописецот Димитрија Петру Масин. Оваа апсурдна иницијатива сигурно била во договор со митрополитот во Охрид, во време на финансискиот подем на манастирот, а со цел да се направи храм што ќе собира повеќе стотици верници, кои за време на манастирскиот празник оставале големи финансиски и други прилози на гробот на св. Наум.

Една од последните етапи во формирањето на манастирската црква е забележана на гипсена плоча на надворешната врата од храмот од 1877 г. Од нејзиниот текст се дознава дека со големиот прилог на „достојната госпоѓа Параскева Д. Кота од Корица, за спомен нејзин и на останатите“ бил изграден и украсен западниот дел од црквата.

Тој денес се препознава само на постарите фотографии, бидејќи е урнат заедно со камбанаријата над болничкото одделение пред 1925 г.³⁴ Веројатно на донацијата на Параскева Кота треба да ѝ се припише и изградбата на постарата камбанарија со надворешни дрвени скали на југозападниот агол од храмот.³⁵ Поради изградбата на нова камбанарија заедно со параклисот на св. Јован Владимир, според проектот на арх. М. Коруновиќ, биле урнати старата камбанарија и тремот од 1877 г. Тогаш е изграден и новиот вестибил на храмот, кој ненаметливо се поврзува со другите делови на црквата од постариот период.

Манастирската црква Св. Наум не е еkleктичка градба, ниту пак единствено дело на претходно одредена и осмислена концепција. Денешниот комплекс на црквата е формиран постепено, по рушењето на најстариот храм на Св. Наум, во повеќе фази. Манастирските донатори, епитропите и старешините на манастирот најголемо внимание посветувале на местото и изгледот на Светинаумовиот гроб. Затоа и материјалните вложувања и големите донации на охридани, москополци, костурчани

СЛЕПИ НИШИ
ОД СЕВЕРНАТА
И ЈУЖНАТА СТРАНА
НА НАОСОТ

и корчани секогаш биле насочени кон изградбата на конаците и на манастирската економија заедно со проширувањето на земјишните поседе и метоси на манастирот. Неосвоената иницијатива на игуменот Серафим (I) останува осамен, неосмислен потфат, кој, за среќа, не се остварил.

Општата стилска хомогеност на храмот и неговиот сооднос со просторот, природната и духовната сугестивност придонесуваат за општиот впечаток на стилска хармонија на овој средиштен дел на манастирот. За тоа битно придонесува и поставеноста на главната купола со издигнатото подножје како доминанта кон сите други точки на покривната конструкција, особено кон куполата над нартексот и калотата над Светинаумовиот гроб. Во тој сооднос се вклопуваат и спуштените покриви на транспентот на северната и на јужната страна.

* * *

Постариот живопис во Св. Наум е откриен на западната фасадна страна од сегашниот вестибил, а денес тој е изолиран и може да се набљудува од одделението за лекување. Порано овие фрески биле дел на отворениот трем, на западната страна од храмот. Овој фрескоживопис се развива под покривниот венец во вид на забат на две води. Основната тематска целина ја содржи претставата Пророците те навестија, од која денес се гледаат три добро зачувани допојасни фигури.³⁶ Врз чашките и ластарите на лозата, меѓу бордурите на покривниот венец и страничната орнаментика, од јужната страна на забатот се наредени допојасјата на пророкот Гедеон, потоа на царот Соломон и во горниот дел, кон средината на забатот, на царот Давид. Тројцата пророци се свртени кон врвот, средишниот дел на претставата, каде што најверојатно е фигурата на Богородица со малиот Христос, покриена за време на конзервацијата, која денес не се гледа.³⁷

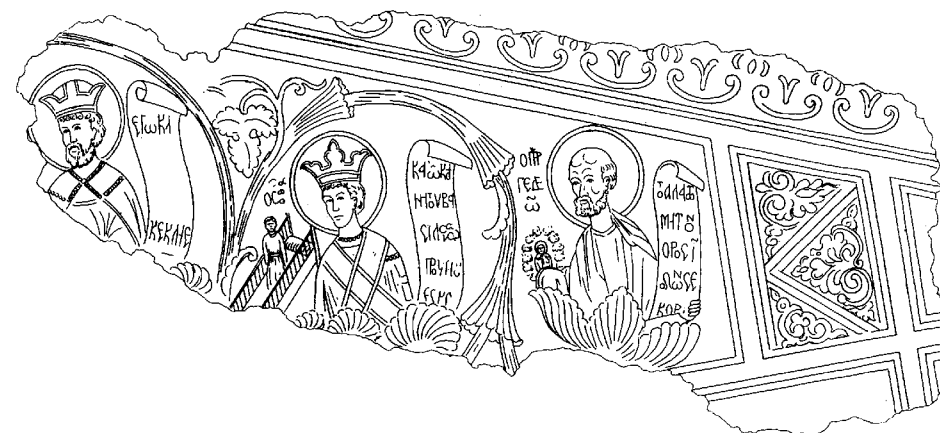
Пророците во десните раце држат симболи што се однесуваат на Богородица, а во левите свитоци со текстови за нивните пророштва. Нема сомнение дека и на другата, северната страна од тремот, биле насликани неколку пророци, симетричен пандан на спомнатите фигури од јужната страна, во рамките на општата композиција на Пророците те навестија. Типолошки, фигурите на тројцата пророци се сосем дефинирани: Гедеон е средовечен и веќе подостарен човек со кратка, малку побелена коса и брада и високо, отворено чело. Носи црвен хитон и зелен химатион. Лицето му е сликано со печен затемнет окер, со нагласено истакнување на челото над веѓите и јаготките со релјефно истакнување на сегментите. Пред себе држи руно со минијатурна фигура на Богородица во неговата средина. Царот Соломон има владетелска одежда: над црвениот дивитисион носи вкрстен лорос украсен со бисери. Круната, над прстенот, се проширува на три дивергентни плочи.³⁸ Соломон е насликан со блескав инкарнат, со осветлени делови на носот, усните и брадата, со руменило и зелени сенки на образите. Тој пред себе го држи Креветот на мудроста. Царот Давид има вообичаена физиономија со густа коса, брада и хармонично лице.

Круната му е од затворен вид, но со раширен венец од двете страни; врз себе носи владетелски плашт, украсен со бисери и запетлан под брадата. Тој сигурно пред себе држел кивот (ковчег), кој не е зачуван. Во репрезентативната претстава на сликата Пророците те навестија најчесто се поставуваат дванаесет пророчки фигури со нивните атрибути. Како изгледало нивното разместување во тремот на Св. Наум и дали на страничните сидови можеле да бидат насликани другите допојасја од композицијата, денес е тешко да се каже.

Името на оваа претстава – Пророците те навестија за првпат се среќава во светогорската Ерминија, во почетокот на XVIII век.³⁹ Тоа е условен назив, но тој сосем одговара на содржините што ги симболизира оваа слика. И покрај тоа што овој назив не се испишува од зографите врз илустрираните претстави, тој во научната литература е речиси сосем прифатен.⁴⁰ Авторството на песната Пророците (од горе) те навестија е спорно: текстот најчесто му се припишува на Герман Цариградски, додека музичката обработка се поврзува со личноста на истакнатиот композитор Јован Кукузел.⁴¹ Песната Пророците те навестија се пеела пред архијерејската литургија, во времето додека архијерејот се подготвувал за богослужба и со таа функција била применувана во времето на Јован Кукузел.⁴²

Тематскиот склоп на композицијата на Пророците те навестија се следи во уметноста на постариот период само во поединечни претстави на пророците со симболите на илустрираните псалтири.⁴³ Но, групирањето на повеќе пророци со симболите и со свитоците, покрај фигурата на Богородица со Христос, сепак се поврзува со времето на настанувањето на синајската икона од XI-XII век, која се третира и се прифаќа како прва позната заокружена претстава на оваа тема во средновековната уметност.⁴⁴

Најсилен пробив на Богородичините праобрази со симболичните претстави се појавува во епохата на Палеолозите, што се потврдува и со најголемата галерија на старозаветните префигурации во Св. Климент (Богородица Перивлепта) во Охрид.⁴⁵ Но, најблиска до претставата Пророците те навестија е откриениот примерок на оваа тема во Богородица Љевишка во Призрен, насликана само петнаесетина години по охридскиот



ПРОРОЦИТЕ ТЕ
НАВЕСТИЈА;
ДАВИД,
СОЛОМОН И ГЕДЕОН.
ВТОРАТА ПОЛОВИНА
НА XVI ВЕК

ПОГЛЕД НА ЦРКВАТА
СВ. НАУМ

циклус.⁴⁶ Во Охрид, како и во тремот на призренската катедрала, подоцна и во припратата на Пеќската патријаршија,⁴⁷ композицијата се слика во влезовите на храмовите како типична „портална тематика“, а текстовите на свитоците што ги држат пророците во своите раце не се секогаш земени непосредно од нивните пророштва на Стариот завет. Мошне често тие се земени од химнографските дела или од литургиските состави, но нивното основно јадро и симболика се засновуваат врз старозаветните визии на пророците. Неоспорен е фактот дека во класицистичката палеологовска уметност, по Св. Климент и Љевишка, во Хора (Кахрие-цамија), Старо Нагоричане, Хиландар, Грачаница, Св. Апостоли во Солун, Перивлепта во Мистра, во припратата во Лесново (Злетово), оваа тематика ја доживува својата кулминација.⁴⁸

Во широкиот круг споменици на византиската ликовна традиција во XV век, до пред средината на XVI век, се забележува разретчување на ансамблиите на фрескоживописот со оваа тематика. Дури во живописот од средината на XVI век се следи повторното навраќање и оживување на ликовната тематика сврзана за симболите и метафорите на Богородица и праобразите на нејзиното овоплотување. Во тој склоп ќе настапи и обновениот интерес кон композицијата на Пророците те навестија. Во ликовно-тематската обнова од средината на XVI век го гледаме присуството на оваа сложена слика во тремот на Св. Наум.

Првиот зачуван лик во повисокиот дел на забатот, пророкот цар Давид, е, всушност, силна фигура со кадрава побелена коса и нагласена моделација, високи јаболчници и правилни црти на лицето. Во левата рака тој држи свиток врз кој се распознаваат два реда од текстот, кој се однесува на синајскиот и ерусалимскиот кивот, но овој дел од живописот сега е уништен. Текстот на свитокот со сигурност се идентификува и тој е идентичен со текстот што го препорачува светогорската Ерминија: „Аз кивот освјажнени Отроковице (Богородице) преднарекох тја благодет храма“.⁴⁹

Кивотот – ковчег во рацете на Давид е симбол на Богородица и во тоа својство, честопати, се претставува во средновековната уметност. Првото спомнување на кивотот се среќава уште во кн. Исход 25, 10-11, каде што Господ му говори на Мојсеј: „Направи ковчег на сведоштвото од дрво ситим... и позлати го со чисто злато: позлати го однатре и однадвор; направи му златен венец околу вратот“. И во другите текстови на Стариот завет се говори за ковчегот на сведоштвата, на пр., ставањето на откровението од Мојсеј во втората кн. на Мојсеј 40, 20-21. Во врска со царот Давид и пренесувањето на ковчегот во Ерусалим, како и неговото внесување во скинијата, говори првата кн. Паралип 13, 15, 16.

Кивотот сместен во ерусалимски храм, во кој биле поставени двете таблици со Десетте заповеди, примени од Господа на Синај, е толкуван како симбол на Богородица позлатен со божјиот дух. Цар Давид се слика само со кивотот на Богородица, без алтернативи со други симболи за нејзиното старозаветно навестување. Илустрации од овој вид со царот Давид во средновековната уметност среќаваме во Хлудовскиот псалтир,⁵⁰ а на синајската икона на Богородица со Христос и пророците од XI-XII век, ковчегот е непосредно покрај фигурата на царот-пророк.⁵¹ Во Старо Нагоричане, во рамките на композицијата на Успението на Богородица, меѓу префигурациите е и Давид со неговиот ковчег.⁵² Истата појава, во кумановскиот регион, подоцна се следи и на фризот од црквата во с. Карпино од крајот на XVI век⁵³, но и во низа примероци на иконописот од времето на обновената Пеќска патријаршија.⁵⁴ Препораките за сликање на Давид со ковчегот на сведоштвата и со свиток и текст познати и од светогорската Ерминија, дефинитивно, ја утврдија и ја проширија оваа илустрација во уметноста на доцниот среден век.

Најголемо историско-уметничко внимание во Св. Наум предизвикува минијатурната претстава на Соломоновиот кревет, кој пророкот го држи со десната рака. Креветот е ограден со златни прачки, исполнет е со пурпур, а на горниот дел има перница за главата. На пурпурната постела седи фигура на млада личност, недоволно физиономски дефинирана, без ореол. Се чини дека тоа е симболичната фигура на Премудроста. Оваа композиција е позната од живописот на XII-XIII век, но спаѓа меѓу најретките префигурации на овоплотувањето на Богородица во средновековната уметност воопшто. Таа почесто се среќава во поствизантиската уметност, што довело и до внесувањето на нејзиниот опис во светогорската Ерминија. Во редакцијата на книгата на Дионисиј од Фурна, како симбол на Богородица, според Соломоновите пророштва, се препорачува сликањето

на Соломоновиот кревет,⁵⁶ додека во постарата уметност крај фигурата на овој пророк се претставува сликата Премудроста си изсида храм.⁵⁷ Познато е дека симболиката на Соломоновиот кревет се засновува врз стиховите од Песна над песните (3, 7-10):

„Еве ја носилката на Соломона:
Околу неа шеесет души јунаци
Меѓу јунаците Израилеви
Сите држат по еден меч и се вешти во борба;
Секој има меч на бедрото свое поради ноќниот страв
Носилка си направи царот Соломон од ливанско дрво;
Скалата ја направи од сребро; а оградите нејзини се од злато;
Седиштето – порфир; внатрешноста со љубов ја украсиле ќерките
ерусалимски“.⁵⁸

Во химнографијата креветот (одар или носилка) на Соломон е прифатен како префигурација на Богородица врз кој седи Господ. Гардистите на цар Соломон се појавуваат како небесна војска на ангели.⁵⁹ Првиот примерок на Соломоновиот кревет (носилка, одар) во европската уметност на XII век е илустрацијата на Хортус Делицијарум на Херада од Ландсберг и во Хомилиите на Јаков Кокиновафос. Но, во историјата на уметноста особен интерес предизвика а откривањето и идентификацијата на Соломоновиот кревет во Св. Климент (Богородица Перивлептос) во Охрид од 1295 г., во склопот на големата галерија на Богородичините префигурации во овој храм.⁶⁰ Оваа композиција се наоѓа во југозападниот агол на нартексот на Св. Климент, во втората зона, веднаш до сцената Премудроста си изсида храм. Сепак, меѓу бројните Богородичини праобрази, во уметноста од крајот на XIII до средината на XIV век, кога оваа тематика го достигна својот врв, Соломоновиот кревет веќе не се јавува во ниту една од монументалните цркви на палеологовската уметност. Веројатно постоеле претстави на оваа тема што не се зачувани, но сигурно е дека тие не се јавувале често во фрескоживописот.⁶¹ Подоцна, во средината на XVI век, нивниот број се зголемува,⁶² но тие се во минијатурен вид и нивните репродукции денес не даваат можност за следење на композициската структура. Сцената од Св. Наум Охридски со Креветот на Соломон нема многу сродни елементи со истата тема во уметноста од XII-XIII век. Имено, на креветот е фигурата на младата личност, која, според нашето согледување, е слика на овоплотената Премудрост и Реч, како што се претставува и во уметноста на XIV век, во Марковиот манастир, во Хрељовата кула на Рилскиот манастир и подоцна, во Морача, сите засновани врз пророкувањата на Соломон.⁶³ Со објавувањето на повеќе ликовни претстави на Соломоновиот кревет во ликовната уметност од XVI до XVIII век, ќе се отвори можноста за следење на еволуцијата на оваа сцена за која светиноумскиот живопис дава драгоцен податоци.

Во Руното на Гедеон од Св. Наум е насликано минијатурно допојасје на Богородица во седиштето на руното, како и на другите познати прет-



стави на оваа сцена во фрескоживописот на класицистичката уметност на Палеолозите, која ќе се здобие со значајно место меѓу Богородичините праобрази. Текстуалната основа на оваа сцена е во Книга судии Израилеви 6, 37-38, каде што пророкот Гедеон го повикува Господа да му го ороси руното, кое тој го положил на гумното. Молбата на пророкот била услишана и во утрината на следниот ден Гедеон од своето руно исцедил чаша вода од насобраната роса, со што можеше да се увери дека го следи Божјата промисла. Во Стариот завет уште еднаш се среќаваме со сроден мотив во псалмот 71 (72) 6, каде што стои: „И ќе слезе како дожд на ливада, како капки што наросуваат земја“. Затоа во богословската литература често се заменуваат росата и дождот, но симболиката е единствена и јасна: руното ја симболизира Богородица и нејзиното зачнување, а росата или дождот врз руното го симболизираат Христа.

Во зависност од просторната поставеност и од поврзаноста со други теми, руното на Гедеон може да има евхаристично или догматско значење.⁶⁴ Во Св. Наум Гедеон со својот симбол се вклопува во содржините на композицијата на Пророците те навестија. Во светогорската Ерминија меѓу пророците се одбележува и Гедеон со неговото руно, а текстот на свитокот во Св. Наум не е идентичен со текстот што го препорачува светогорскиот прирачник, но укажува на симболиката на руното.⁶⁵

Во времето на сликање на фреските во Св. Наум, настанати се повеќе примероци, главно во иконописот, кои можат да се приопштат кон тематската концепција на претставата Пророците те навестија. Да ги спомнеме само репрезентативните слики од иконостасот во Карпино, како и иконите на Богородица со Христос од Крушедол⁶⁶, од Пива и Ломница, дела на зографот Лонгин и иконата од Морача, дело на зографот Георгија Митрофановиќ.⁶⁷ Но, за разлика од Св. Наум, на овие икони Богородица не е насликана во кругот на руното; светианаумските мајстори најверојатно следеле одредена средновековна традиција на фрескоживописот на XIV век.

Тематскиот склоп на композицијата на Пророците те навестија во Св. Наум има догматско значење: пророците со насликаните симболи, заедно со текстовите во своите раце, го најавуваат доаѓањето на Богородица во која ќе се овозможи Речта, за да го роди Христос. Самото поставување на оваа ликовна тема во предворјето на црквите⁶⁸, е во непосредна поврзаност со основните начела за Христовото овозможување најавено во старозаветните книги. И во тој поглед, примерокот од Св. Наум ги следи најстарите претстави од овој вид во монументалниот живопис од палеологовската епоха, со промена на детали што се наметнале во уметноста на XVI век.

Пророците те навестија, како тема на доцниот среден век, е дел од поширок бран на циклуси, сцени и фигури, инспирирани од црквната поезија и пред сè посветени на Богородица. Оваа симболична и метафорична уметност на текстот и сликата зазема средишно место во ликовната култура на Света Гора, Охридската архиепископија и другите православни средини на Балканот, особено од средината на XVI век со

делата на генерацијата на Теофан Критјанин, а во охридскиот круг, во живописот на Онуфриј и Никола.⁶⁹ Во таа општа насока на отворање на сликарската тематика со поетска содржина и со евокација на класицистичката палеологовска уметност, во Македонија значајно место заземаат циклусите на Акатистот на Богородица⁷⁰ и темата О тебе радуется⁷¹, како и на повеќе примероци на праобразите на Богородица зачувани во црквите на Македонија и во соседните балкански земји од XVI и XVII век. Овој подем на живописот со симболични теми се забележува особено во живописот на Преспа (Сливница) и Демир Хисар (Журче), потоа во Полошко на Црна Река, како и во регионот на Скопје и Лесново, а на југ во костурските споменици. Во Србија таа насока е мошне присутна во делата на Лонгин и Георгија Митрофановиќ и нивните современици во иконописот и фрескоживописот,⁷² како и во бугарските споменици.⁷³ Најблиски примероци на живописот од Св. Наум, според композицијата распоред, среќаваме во пророците од Карпино, насликани при крајот на XVI век,⁷⁴ додека на иконата О тебе радуется од Лесново до рамовите се наредени пророците со свитоци, но само некои од нив се проследени со фигурите на симболите.

Во овој бран на ликовно и тематско обновување на живописот, угледно место зазема композицијата од Св. Наум со иконографските особености и со извонредното ликовно исполнување. Потесната хронолошка определба на оваа светианаумска слика во најголема мера произлегува од ликовно-естетските карактеристики на овој уметнички слој. Живописот во тремот на Св. Наум ги поседува општите црти на уметноста на обновата во XVI век, која беше проникната со импулси на палеологовскиот класицизам, но и со ликовно-стилско влијание на венецијанската готика, која се пројавува низ дејноста на зографот Онуфриј. Зачуваните допојасја на пророците се дело на мајстор којшто стоел во врвот на ликовното создавање на своето време во потесниот круг на Архиепископијата и во поширокиот балкански простор. Ликовите на пророците се хармонични, нивната моделажија е изведена врз класични принципи, со деликатни колористички соодноси на руменило, зелени нијанси и употреба на светол и темен окер, заедно со виолетовата боја на чашките на вегетацијата. Но, во исто време, како што тоа се гледа на ликот на Соломон, зографот слика инкарнат со еден особен лиризам на тричетвртински поставените лица, со погледот кон централната фигура на Богородица. Ако се постави прашањето за поврзаноста на овој мајстор и неговите соработници и современици во уметноста на тогашната Охридска архиепископија, тие се во најблиска корелација со делата на Онуфриј и син му Никола. Познато е дека Онуфриј, покрај своите дела во Берат и во Костур, има оставено значајни остварувања во Прилепско и во Демирхисарско.⁷⁵ Светианаумските допојасја од сликата Пророците те навестија имаат поголема блискост со моделажијата, колористичките односи и сензибилитетот што ги спроведува зографот Никола на фреските од црквата Богородица Влахернска во Берат од 1578 г.⁷⁶ Авторскиот круг на аналогите со ателјето на Онуфриј и Никола ја исполнува уметноста на овие краишта во средината и третата

четвртина на XVI век. Типични аналогии со Св. Наум се забележуваат и во сликањето на готски круни со стилизиран крин кај Соломон, во делата на зографот Никола, како и во охридската уметност од претходниот период што се поврзува со влијанието на западната готска уметност преку Јадранскиот брег во соседните краишта.⁷⁷

Споредбите со живописот од почетокот на XVII век во соседните споменици на Охридската архиепископија покажуваат дека уметноста на следното столетие, претставена со повеќе дела изработени до 1630 г., веќе поседува елементи на затворање и провинцијализирање. Тогаш се пројавуваат и мајсторите од с. Линотопи, Костурско, кои оствариле повеќе ансамбли во Македонија, Албанија и Грција, со провинциски архаизми што не отвораат нови патишта во понатамошниот ликовен развој.⁷⁸ Светинаумскиот зограф во ликовен поглед му припаѓа на кругот на елитните мајстори од средината и третата четвртина на XVI век и неговиот манир се поврзува со ателјето на зографите Онуфриј и Никола како водечки мајстори на Охридската архиепископија во овој период.

ГЛАВНАТА КУПОЛА
И ПОКРИВНАТА
КОНСТРУКЦИЈА



БЕЛЕШКИ

¹ Муравьевъ, Сношения России съ Востокомъ по дѣламъ церковнымъ, II, С. П. Б. 1860, 159, соопштува дека околу 1634 г. манастирот бил познат под името Свети Наум. Веста е соопштена во врска со патувањето на охридскиот архиепископ Аврамиј во Русија за собирање помош. Тој носел со себе полномошно писмо издадено од Синодот на Архиепископијата од 1631 г. Книгата не ми беше достапна, па ја цитирам според И. Снегаровъ, Историја на Охридската архиепископија, II, Софија 1932, 427.

² И. Дуйчев, Пространно грчко житие и служба на Наум Охридски, Константин-Кирил Философ, Софија 1969, 270-271.

³ Ibid., 271.

⁴ I. Martinianos, Simbolai eis tin istorian tis Moshopoleos, Athenai 1939, 31-34.

⁵ За иницијативата да се испрати игуменот Гаврил во Св. Наум кон 1662 г., поопширно пишуваме во поглавјето за иконостасот на Свети Наум. За звањето доместик што го носеле и световни личности во ова време сп. И. Снегаровъ, о.с., 174-175 и Г. Суботић, Охридски сликар Константин и негов син Јован, Зограф 5, Београд 1974, 46-47.

⁶ Д. Коцо, Проучувања и археолошки испитувања на црквата на манастирот Св. Наум, Зборник на Археолошкиот музеј, II, Скопје 1958, 65-66, сл.10а.

⁷ Не можевме да го контролираме фрагментот во Народниот музеј и во Заводот за заштита на спомениците на културата во Охрид.

⁸ В. Ј. Ђурић, Византијске фреске у Југославији, Београд 1974.

⁹ Г. Суботић, Свети Константин и Јелена у Охриду, Београд 1971, особено фреските во параклисот, сл. 37-40.

¹⁰ Г. Суботић, Охридска сликарска школа XV века, Београд 1980, сп. фотографииите во прилог на книгата.

¹¹ Во врска со пронаоѓањето на спомнатиот фрагмент од фрескоживописот не се дадени поконкретни податоци во археолошкиот извештај од ископувањата.

¹² Сите библиографски единици во кои се третира архитектурата на црквата Св. Наум пред ископувањата од 1955/56 г., како и новите резултати на проф. Д. Коцо, по спомнатите ископувања, се цитираат во заб. 1 и 2 на поглавјето „Триконхалната црква на Св. Наум Охридски“, во првиот дел на оваа книга.

¹³ М. Злоковић, Старе цркве у области Преспе и Охрида, Старица, III, Београд 1925, 144-146; Г. Бошковиќ – К. Томовски, Средновековната архитектура во Охрид, Зборник на трудови, Охрид 1961, 89.

¹⁴ Д. Коцо, Проучувања и археолошки испитувања, 59-60.

¹⁵ М. Злоковић, о.с., 145.

¹⁶ G. Millet, L'ancien art serbe, Paris 1919, 138-140.

¹⁷ Ibid., 138-139. М. Злоковић, о.с., 147, мисли дека е во прашање ерменско влијание.

¹⁸ Д. Коцо, о.с., 59-92.

¹⁹ А. Андрејевић, Претварање црква у џамије, Зборник за ликовне уметности, 12, Нови Сад 1976, 103; id., Исламска монументална уметност XVI века у Југославији, Београд 1981, 52, заб. 53.

²⁰ G. Millet, о.с., 140.

²¹ Оваа белешка од летописот на Д. Петру Масин, која до денес не е објавена, ја донесувам во согласност со д-р Наум Целаоски, кој ми ја отстапи за оваа монографија.

²² Ц. Грозданов, Портрети на светителите од Македонија од IX-XVIII век, Скопје 1983 г., сл. 65, сл. 88-89, XIV.

²³ Исто.

²⁴ I. Martinianos, o.c., 40, пин. 42.

²⁵ П. Миљковиќ-Пепек, Некои погледи врз архитектурата на манастирската црква Св. Наум, Наум Охридски, Охрид 1985, 81.

²⁶ Оформувањето на овој простор, особено врската меѓу вестибилот и гробниот параклис не можела да биде одредена пред дефинирањето на параклисот во 1799 г.

²⁷ Д. Коцо, Проучувања и археолошки испитувања, 62.

²⁸ Интересно е дека професорот Милан Злоковиќ, кој оставил повеќе значајни набљудувања на архитектурата на храмот, смета дека гробницата на светителот е од времето на неговиот погреб (М. Злоковиќ, o.c., 147).

²⁹ Г. Суботиќ, Натписите од Свети Наум, Наум Охридски, Охрид 1985, 99-100; Ц. Грозданов, Живописот во гробниот параклис на Свети Наум Охридски, Наум Охридски, Охрид 1985, 86-87.

³⁰ М. Злоковиќ, o.c., 147.

³¹ Н. Целакоски, Летописот на манастирот Свети Наум, Наум Охридски, Охрид 1985, 33.

³² Тоа се однесува на сите бакрорези на Христофор Жефарович и сите варијанти работени според овој бакрорез.

³³ Н. Целакоски, o.c., 32.

³⁴ Ibid., 30.; изгледот на западниот дел со старата камбанарија пред 1925 г. најдобро се гледа на фотографијата кај В. Н. Златарски, Към историята на манастира Св. Наумъ въ Македония, Македонски прегледъ, I, кн. II. София 1924, фот. 12, 13.

³⁵ Исто. Во времето на оваа реконструкција најверојатно бил отстранет натписот за донацијата на Параскева Кота, бидејќи западниот влез претрпел радикални промени.

³⁶ А. Николовски, Манастир Св. Наум, Охрид-Белград 1976, 5 (постои кирилично и латинично издание). По ова прво спомнување на живописот од најстарата фаза на обновувањето, овие фигури ги спомнуваат Д. Коцо и А. Николовски, Манастирот Св. Наум, 30 години заштита на спомениците во СР Македонија, Скопје 1983, 185. Авторите ги спомнуваат уште и фигурите на Богородица и пророкот Исаија, а композицијата ја нарекуваат „Дрвото на Исаија“. Ние не наидовме на траги од ликовите на Богородица и Исаија, но возможно е тие во конзервацијата да се затворени во другиот дел на фронтонот. Допојасјето на пророкот Давид го ослободија од камените наслаги акад. сликар Крсте Мартиновски и историчарот на уметноста Драган Ристоски. Во цитираниот текст од Д. Коцо и А. Николовски се истакнува дека се предложени мерки за презентација на фреските во фронтонот, но таа задача, од познати причини, за жал, не е реализирана. Овие остатоци од фреските ги спомнува и П. Миљковиќ-Пепек, Некои погледи врз архитектурата, 79, и ги датира од крајот на XVI до половината на XVII век.

³⁷ Нашите настојувања да дојдеме до документација за конзерваторската работа на споменикот и фотографии за изгледот на пророците во времето на нивното отворање под покривот во 1962 г. не вродија со резултат. Претпоставуваме дека и денес дел од живописот на јужната страна од фронтонот е покриен и изолиран.

³⁸ Г. Суботиќ, Свети Константин и Јелена, сл. 41. На овој вид круни се осврнува Ц. Грозданов, Охридското ѕидно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 167.

³⁹ Dionisiou tou ek Fourna, Ermeneia tis zografikis tehnikis (red. A. Papadopoulou-Kerameos), Ei Petroupolei 1909, 146.

⁴⁰ На ова прашање се осврнуваат Г. Бабиќ, Богородица Љевишка, Београд 1975, 77-78; В. Милановиќ, „Пророци су те навестили“, у Пећи, Архиепископ Данило II и његово доба, Београд 1991, 409-423, што е до денес и најтемелна статија посветена на оваа тема во византиската уметност.

⁴¹ Сп. А. Јаковљевиќ, Манојло Властар, доместик Свете Софије, Хиландарски зборник 6, Београд 1986, 158-159; В. Милановиќ, o.c., 415, заб. 34, 35.

⁴² Исто.

⁴³ Постара библиографија за појавите на оваа тема пред нејзиното дефинирање донесува В. Милановиќ, o.c., 419, заб. 53.

⁴⁴ G. kai M. Sothiriou, Eikones tis Monis Sina, I, Athina 1956, 54, II (1958) 73-74.

⁴⁵ За старозаветните префигурации од црквата Свети Климент во Охрид пишувале повеќе автори, а целосна библиографија донесува Ц. Грозданов, Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990, 96-98.

⁴⁶ Г. Бабиќ, Богородица Љевишка, 77-78.

⁴⁷ В. Милановиќ, o.c., 409-423.

⁴⁸ Г. Бабиќ, Иконографски програм живописа у припратата црква краља Милутина, Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1978, 117-123.

⁴⁹ В. слов. превод кај Н. Бркиќ, Технологија сликарства, вајарства и иконографија, Београд 1991, 223.

⁵⁰ A. Grabar, L'iconoclasme byzantine, Paris 1957, 199-200, fig. 147, 148, 151.

⁵¹ В. заб. 44.

⁵² W. Mitović-N. Okunev, La Dormition de la Vierge, Byzantinoslavica, III, Praha 1931, 157.

⁵³ С. Радојчиќ, Старине црквеног музеја у Скопљу, Скопље 1941, 71. З. Расолкоска-Николовска, Иконостас Карпинског манастира, Зборник за ликовне уметности 16, Нови Сад 1980, 281-289.

⁵⁴ В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, 109-110, 119, 120.

⁵⁵ В. заб. 39.

⁵⁶ Исто.

⁵⁷ J. Meyendorff, L'icongraphie de la Sagesse divin dans la tradition byzantine, C A, X. Paris 1959, 270-272.

⁵⁸ Текстот го донесуваме според изданието на Синодот на МПЦ.

⁵⁹ A. Xungoropoulos, Au sujet d'une fresque de leglise Saint-Clément a Ochrid, Recueil de travaux de L'Institut d'études byzantines VIII/1, Beograd 1963, 301-306.

⁶⁰ Ibid., 301-306; S. Der Nersessian, Le Lit de Solomon, Recueil de travaux de L'Institut d'études byzantines VIII/1, Beograd 1963.

⁶¹ Ibid., 82.

⁶² Не ни се познати примероци во уметноста на XV век со оваа тема во нашата уметност и во соседните краишта на византиската ликовна традиција. Нивното присуство во средината на XVI век се потврдува со повеќе примероци.

⁶³ С. Радојчиќ, Фреске Марковог манастира и живот св. Василија Новог, Зборник радова Византолошког института 4, Београд 1956, 220-223.

⁶⁴ Ј. Радовановиќ, Руно Гедеоново у српском средњеveковном сликарству, Зограф 5, Београд 1974, 38-42.

⁶⁵ Текстот што го држи Гедеон само во еден дел е идентичен со текстот што го препорачува Ерминијата за неговиот свиток. И текстот што го држи Соломон е делумно сроден со текстот на композицијата на Соломоновиот сон во црквата Св. Климент (Перивлента), но не е идентичен. На овие текстови авторот на монографијата ќе се осврне во посебна расправа.

⁶⁶ В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, 109-110.

⁶⁷ В. Ј. Ђурић, 119-120; С. Петковћ, Морача, Београд 1986, 63.

⁶⁸ Г. Бабиќ, Богородица Љевишка, 73-78.

⁶⁹ Ц. Грозданов, Студии за охридскиот живопис, 155-157.

⁷⁰ Ј. Николиќ – Новаковиќ, Илустрација на акатистот на Богородица во црквата Воведение Богородичино (Св. Спас) во Кучевиште, Културно наследство 16 (1989), Скопје 1993, 83-89, каде што се наведуваат и други циклуси на Акатистот на Богородица од XVI-XVII век.

⁷¹ Ј. Николиќ, Теме посвећене Богородици у нартексу Богородичине цркве у Слимничком манастиру, Зограф 16, Београд 1985, 66-72.

⁷² В. заб. 66 и 67.

⁷³ Во црквата во Арбанаси сп. Ј. Прашков, Црквата Рождество Христово в Арбанаси, София 1979.

⁷⁴ В. заб. 53.

⁷⁵ З. Расолкоска-Николовска, Историјатот на манастирот Зрзе низ записите и натписите, Зборник на Археолошкиот музеј, Скопје 1966, 80; Г. Бабиќ, Фрескоживопис сликара Онуфрија на ѕидовима црква прилепског краја. Зборник за ликовне уметности 16, Нови Сад 1980, 271-280.

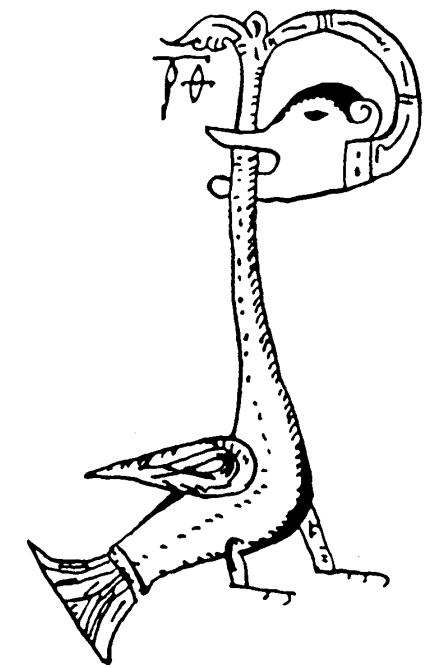
⁷⁶ В. Пузанова – Д. Дамо, О творчестве албанского средневекового художника Онуфрия, Tiranë 1966, passim.

⁷⁷ D. Dharmo, La peinture murale du moyen agê en Albanie, Tiranë 1974, 35-47.

⁷⁸ A. G. Toyrtta, Oi naoitou agiou Nikolaou sti Bitsa kai tou agiou Mina sto Monodendri, Athina 1991, passim.



МАНАСТИРСКИОТ КОМПЛЕКС
СВЕТИ НАУМ, ОХРИД



ВТОР ДЕЛ



КУЛТУРНИТЕ ДВИЖЕЊА ВО ОХРИДСКАТА ДИЕЦЕЗА – ИКОНОСТАСОТ НА ЦРКВАТА СВЕТИ НАУМ

Процесот на културната обнова во основното јадро на Охридската архиепископија почнал при крајот на XVII век, значително пред процутот на Москополе. Културното движење го понеле црковните и трговско-занаетчиските кругови, кои во Македонија, јужна Албанија и Епир се подготвувале за ослободување од османлиската власт.

Повеќе истакнати поединци, црковни прелати и богати трговци одржувале политички и културни врски со слободните европски држави, нудејќи ги својата помош и соработка во борбата против Османлиската држава. Австро-турските војни носеле надеж во Охридската архиепископија за создавање на сопствена држава на сите православни верници во нејзината дијецеза. Уште во овој ран период се манифестирало постоењето на дијецезалниот патриотизам на верниците под црковната власт на Охрид, појава што подоцна ќе добие пошироки размери за зачувување на автокефалноста на Охридската архиепископија.¹

Посебно значење за развојот на ликовната уметност, а со тоа и на третманот и пробивот на ликовите на св. Наум имало издавањето на книги посветени на светителите на Охридската архиепископија, што, всушност, претставувало дел од движењето за културна обнова на охридско-москополскиот круг и на соседните градови Корча, Костур, Берат (Белград), Неокастро, Преспа и др.

Првите децении на ова културно движење со повеќе особености на ликовната уметност се совпаѓаат со настанувањето на иконостасот на црквата Св. Наум и со непосредното влијание врз неговиот стил.

Подемот во охридската дијецеза кон крајот на XVII век најпрвин се искажал со издавањето на неколку служби (аколутии) на домашни светци, чиј култ имал повеќе вековни традиции во животот на Охридската архиепископија. Првата книга е објавена во Венеција со грижа на Јован Папа и со помошта на верниците од охридската дијецеза што живееле и работеле во овој град. Тоа е, всушност, Службата на Св. Јован Владимир, објавена



ИКОНОСТАСОТ
НА ЦРКВАТА СВ.
НАУМ, 1711 Г.

во 1690 година со житието на овој Самоилов зет и вазал од крајот на X и почетокот на XI век. Текстот на ова издание го редактирал Козма, игумен на манастирот Св. Јован Владимир кај Елбасан, кој имал и авторски удел во неговото составување, врз основа на постари словенски текстови.² Писателот Козма стекнал увид во повеќе словенски и грчки текстови за охридските светци, во непосреден контакт со архиепископскиот центар и со манастирите близу Охрид, пред сè со Св. Наум. Впрочем, кон крајот на XVII век тој бил и настојник на Охридската архиепископија, така што можел да го иницира издавањето на книги за нејзините светители во Венеција. Во 1695 г. е објавено житието со Службата на св. Наум,³ чие авторство се поврзува со еден од охридските архиепископи од XIII век, веројатно Константин Кавасила, а потоа, кон 1700 г. е издадена и Службата на Седмочислениците⁴ и Краткото житие на св. Климент од Димитрија Хоматијан, познато како Охридска легенда.⁵ Овие венецијански изданија со делумен графички украс ќе бидат користени од зографите на охридската дијецеза како текстуална основа за сликање на светителите, а подоцна, со работата на печатницата во Москополе ќе бидат повторно редактирани во рамките на новите изданија за домашните култови.

Козма е исклучителна личност, типичен претставник на своето барокно време, исполнето со противречности. Роден е во Тунис, од татко солунец, рано стекнал солидно богословско образование и познавање на неколку светски јазици. Бил избран за митрополит на епархијата Китиеја на Кипар, но оттаму бил изгонет како католикофил, за да се појави подоцна како поглавар на манастирот Св. Јован, охридски настојник и драчки митрополит. Последните вести за него потекнуваат од 1702 г. кога и починал како владика на Драчката епархија. Остава впечаток фактот дека тој водел лична преписка со Луј XIV, на чиј двор едно време и престојувал, уживајќи ја неговата заштита. Козмината литературна заоставнина уште не е подложена на потемелно истражување, за да може да се одреди неговиот личен придонес на самостоен автор. Нема никакво сомнение дека неговиот издавачки ангажман оставил длабоки траги во уметноста на Охридската архиепископија во XVIII век.

Современик на Козма бил архиепископот Зосима, шеесет години присутен на црковно-политичката сцена (1686-1746) на балканскиот простор и во контактите со австрискиот двор. Овој богат владика од благородничко потекло, кој долго бил митрополит во јужна Македонија (сисаниски владика), е еден од најистакнатите поборници за независноста на Охридската архиепископија. Во својата преписка ја образлагал првојустинијанската втемеленост на Охридската црква и нејзиниот висок углед во христијанската екумена. Очекувајќи политички промени во времето на Австро-турската војна, во 1699 г., Зосима се застапувал за целосно влегување на охридската дијецеза во Австриската империја со автономен статус. Во исто време тој барал за себе да биде црковен и државен поглавар. Според политичкиот проект на Зосима, територијата под охридската црковна власт, како политичка автономија, би била застапена



КРСТОТ НА ИКОНОСТАСОТ, 1711 Г.

со свои пратеници во австрискиот парламент. Во неуморната активност на Зосима подоцна, познати се и неговите писмени обраќања до австрискиот цар Карл VI со застапништво за интересите на охридската дијецеза. Овој курс на Архиепископијата што го спроведува Зосима ќе го застапува и охридскиот поглавар Јоасаф, чиј избор за архиепископ наишол на негова целосна поддршка.⁶

Современик на светианаумскиот ктитор на иконостасот, игуменот Гаврил, бил и самиот архиепископ Јоасаф, кој во овој период ја претставувал Преспанската епископија, а од 1709 застанал на чело на Корчанската митрополија. Јоасаф и игуменот Гаврил, секако, биле упатени на непосредна соработка во полза на манастирот Св. Наум, како едно од основните светилишта во овој регион и во Архиепископијата. Посебно го истакнуваме и големиот подем на училишната мрежа со современа настава во поголемите градови на Архиепископијата, каде што биле прифаќани дисциплини од хуманистичките науки на Западна Европа.⁷

Црковните и културните настани му даваат белег на животот во Архиепископијата, но тие неслучајно се совпаѓаат и со иницијативите за заздравување, проширување и украсување на манастирот Св. Наум. Тоа е и времето на настанување на иконостасот на црквата, на иконописот и на копаницата.

Настанувањето на иконостасот е сврзано за донацијата на манастирскиот игумен Гаврил, кој, заедно со своите собраќа Герасим и Теодосиј, го заокружил ова ктиторско дело во 1711 година. Игуменот Гаврил го ангажирал зографот-јеромонах Константин, еден од водечките иконописци од своето време, и ја договорил изведбата на иконостасот.

За игуменот Гаврил автентично сведочи натписот на иконостасот каде што се спомнува неговата ктиторска заслуга. Но овие скудни податоци значително се дополнуваат и ја осветлуваат личноста на Гаврил со записите во една кодика од москополскиот крај. Уште пред едно столетие руската археолошка мисија во текот на истражувањата во Македонија, во Корчанската митрополија, забележа повеќе податоци за најугледниот москополски манастир Св. Јован Претеча во кој се спомнува и Гаврил. Според соопштението на оваа мисија, а врз основа на спомнатата кодика, игуменот на москополскиот манастир Св. Јован, по 1662 година, бил преместен за поглавар на манастирот Св. Наум. Меѓу заслугите на игуменот Гаврил, по неговото доаѓање од Москополе, се одбележува и подигнувањето на манастирската болница, забележана со грчки букви на словенски јазик.⁸ Многу поцелосно за личноста на Гаврил, при крајот на минатиот век, сведочи светианаумскиот свештеник и летописец Димитрија Петру-Масин. Барајќи податоци за манастирот Св. Наум, тој го замолил Никола Д. Зограф да направи препис од корчанската кодика со податоци за игуменот Гаврил. Манастирскиот летописец овие податоци во целост ги вградил во летописот според кој и ние ги донесуваме: „Во време на спасоносната година 1664, бидејќи манастирот Св. Наум останал без настојник и без игумен, видни лица од Москополе од љубовечни и благородни семејства,

имаат моќ и власт, архимандритот на манастирот Св. Јован Претеча го преместија и го назначија за игумен во почитуваниот манастир Св. Наум“.

Овој хаџи Гаврил, кога стигнал тука (во манастирот Св. Наум), ги нашол несрушени само старата фурна и кујната, ништо друго. Хаџи Гаврил, откако го презел управувањето, го обновил и го украсил манастирот, ги изсидал нартексот, капелата, сите ќелии горе и долу околу манастирот, болницата, ќералите и амбарите што се наоѓаа кон езерото.⁹

Првиот дел од податоците каде што се соопштува веста за обновување и украсување на манастирот се однесува и на неговиот напор за изведба на иконостасот, а потоа и за изградба на нартексот.

Анализата на иконописот и на копаницата, како и целосната стилска концепција на иконостасот, го наметнуваат нашиот осврт врз ликовните текови во Охридската архиепископија во тоа време. Погледот врз стилските тенденции веруваме дека ќе внесе повеќе светлина во овој малку познат период на нашата стара уметност.

Уште пред ангажманот на Константин Зограф во манастирот, во времето на игуменот Гаврил, непознат зограф во 1703 г. ја изработил иконата со допојасната претстава на св. Наум над гробот на светецот. Времето на настанување на оваа икона е точно определено со испишаната година, а иконата има посебен третман во Светинаумовиот храм. Овој лик има цртачка и колористичка експресивност што не се вклопува во вообичаените претстави на Наумовата физиономија.¹⁰ Наспроти благиот израз и сообразените црти на лицето на старите портрети на св. Наум, на оваа икона се среќаваме со внатрешна сугестивност, која излегува од општите текови на уметноста на Архиепископијата од овој период. Мајстор на оваа икона е истиот зограф на иконата св. Јован Претеча во црквата Свети Ѓорѓи во Охрид од 1703 г. Меѓу водечките зографи од ова време се спомнува уште еден мајстор со името Константин, кој бил учител, но неговите икони од крајот на XVII век сè уште не се објавени.¹¹ Во делата на светианаумскиот зограф Константин не се забележува експресија што би била поврзана со стилските настојувања на готиката. Тој ги почувствувал барокните влијанија најмногу во акцесорните елементи, но неговите фигури се сликани според современиот манир на поствизантиската уметност.¹² Класичниот мир на овој зограф од Св. Наум има аналогии во иконите од црквата Св. Прокопија близу Подградец.¹³ Ние и порано го искажавме нашето мислење дека јеромонах Константин и уште еден зограф со истото име, Константин од Шпат, се различни личности,¹⁴ што денес се покажува сосем оправдано. Константин Зограф во конципирањето на иконите на главните празници, а делумно и на престолните икони, манифестира враќање кон средновековниот живопис. Иако Константин Зограф не е репрезент на оваа тенденција, која само делумно влијае врз него, ликовната насока за навраќање кон протопалеологовското сликарство од крајот на XIII и почетокот на XIV век во основното јадро на Охридската архиепископија има значајно место.

Свртувањето кон идеалите на уметноста од околу 1300 година во првите децении на XVIII век покажува дека во овие региони не секнале



ПОТПИС НА ЗОГРАФ
КОНСТАНТИН
ВО ДОЛНИОТ ДЕЛ НА
ПРЕСТОЛНАТА ИКОНА НА
ИСУС ХРИСТОС

истражувачките импулси, иако тие биле проникнати и со „ретроспективизам“. Оваа историско-уметничка појава го очекува и своето темелно објаснување во сите нејзини пројави, на Атос и во охридско-москополскиот круг.¹⁵

Првиот ликовен показател за интерес кон протопалеологовската уметност е посведочен од настојувањето на еден зограф во Охрид да ги интерпретира делата на Михаил Астрапа во 1713 година, речиси во исто време кога создавал и Константин Зограф. Овој значаен ликовен податок беше забележан уште пред 40 години, но како изолирана појава,¹⁶ без да биде разгледуван во сооднос со современите ликовни движења. Во 1979 г. првпат укажавме на фактот дека зографот Давид од Селеница, автор на фреските во црквата Св. Никола во Москополе од 1726 г., бил под силно влијание на протопалеологовската уметност и ги спомнавме паралелите на ова сликарство со живописот во црквата Св. Никола во Драча од 1735 г. како дело на зографи од кругот на москополскиот мајстор Давид. Во исто време укажавме дека во тој живопис провејуваат уметноста и инспирацијата од фреските на Богородица Перивлепта (Св. Климент) во Охрид и стилот на Протатон.¹⁷ Кон овие дела на охридско-москополскиот круг, кои денес се наоѓаат блиску до тромеѓата на Македонија, Албанија и Грција, а исто така и во Србија, се приклучуваат и нови ансамбли, повеќе или помалку блиски со духот на лиците што ги најави мајсторот на охридските икони од 1713 г. и зографите од Москополе, на чело со главниот сликар на Св. Никола – Давид со помошниците Христо и Константин.¹⁸

Еден од основните поттикнувачи на сликарско-естетските идеи за враќање кон уметноста на раната палеологовска фаза е зографот Дионисиј Фурнографиот, кој во Кареја на Атос кон 1728-33 г. извршил редакција на познатиот сликарски прирачник, светогорската Ерминија.¹⁹ Неговата одушевеност од делото на Мануил Панселинос, кого тој и неговите современици го сметале за автор на фреските во Протатон,²⁰ наишла на приврзаници кај неколку зографи што работеле во духот на обновата на старата уметност.²¹ Затоа личноста на Давид, кој уште во 1715 г. го сликал параклисот на *Богородица Кукузелиса* во Велика Лавра, со своите резултати покажува дека е еден од најгледните мајстори на ова ликовно

движење. Познато е денес дека тој се потпишал како автор на фреските и во црквата Св. Јован Претеча во Костур. Во новите истражувања се одбележува дека фреските во параклисот Св. Димитрија во Ватопед (1721 г.) и апсидата на солунската црква Неа Панагија (1727 г.) се дела на следбеници на кругот на Давид и Дионисиј.²²

Оваа ликовна насока ги прифаќа сликарските форми карактеристични за најстарата, протопалеологовската ренесанса. Очигледно е дека повеќето зографи на ова движење не ги интересирала уметноста од подоцнежните етапи на палеологовскиот живопис. Се чини дека монументалноста, строгоста и пречистеноста на композицијата, без многу илустративни детали каков што е живописот на „Перивлепта“ и „Протатон“, можеле да претставуваат реакција на претходните еkleктичко-маниристички појави на поствизантиската и барокната уметност.

Во сликањето на иконостасот на „Св. Наум“, зографот Константин ќе го зачува манирот на своето време, со евидентни отворања кон западната уметност, но ќе прифати и елементи на композициска строгост и поставеност на поединечните фигури, според сфаќањата на новото движење на зографот Давид од Селеница.

КОНСТАНТИН ЗОГРАФ И НЕГОВИОТ ИКОНОПИС ВО СВЕТИ НАУМ

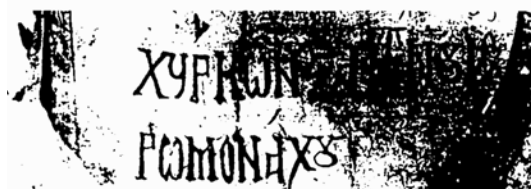
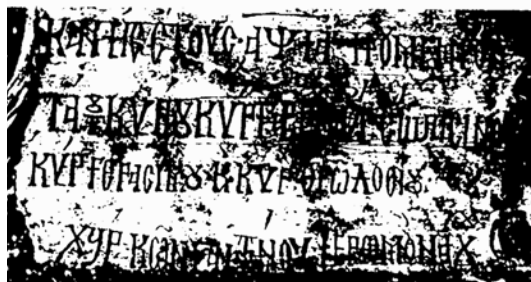
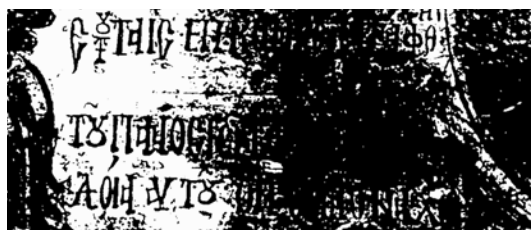
Времето на настанување на иконостасот во Св. Наум, на иконите и на копаницата, е одбележано четири пати: на царските двери и на престолните икони Собор на архангелите, на Богородица Елеуса и на Исус Христос. Од овие натписи дознаваме дека иконостасот во целост бил завршен во 1711 година и дека автор на иконите е јеромонахот Константин.²³ Најдолг е натписот на иконата на Исус Христос изведен во долниот дел, крај неговите нозе, во 3-4 реда, од двете страни на фигурата:

~ Ετους αις ει ηκόνες εγραφθηκαν εις ετους αβια ηγουμενεζυοντος του πανοσιωτάτου κ(αι) εδεσιμοτάτου κυρίου κύρ Γαβριήλ, συν τη σινοδοία αύτου
οιερωμονάχ(ων) κύρ Γερασίμω
κ(αι) κύρ Θεωδοσίω. Χείρ Κωνσταντίνου ιερωμονάχου

„Овие икони се насликани во годината 1711, во време на игуменот преблагениот и пречесниот господин господин Гаврил со своите сопатници, јеромонасите кир Герасим и кир Теодосија. Од раката на Константин јеромонах“.

На иконата на Богородица Елеуса, исто така во долниот дел на фигурата, е запишана годината 1711. Потписот на зографот Константин јеромонах е во долниот дел и на иконата Соборот на архангелите, со вообичаена форма дека е тоа од неговата рака:

Χείρ Κωνσταντίνου ιερωμονάχου

ПОТПИСИ НА
КОНСТАНТИН ЗОГРАФ

Нема сомнение во фактот дека игуменот Гаврил е порачувач на иконостасот на Св. Наум, заедно со јеромонасите Герасим и Теодосиј. Гаврил, во исто време, е и една од првите личности со која се поврзува поновата историја на манастирот, неговата црква и конаците.²⁴ Во прегледите на уметноста делата на Константин јеромонах сè уште не се проучувани и објавени.²⁵ Без можност да стекнеме увид во Константиновите икони близу македонско-албанската граница,²⁶ овде ќе го споменеме само укажувањето на Д. Дамо дека овој зограф работел во Москополе и Виткуки, без други податоци за неговата ликовна активност.²⁷ Во исто време С. Кисас укажува на постоење на иконите од Константин, работени во Костур и Бер (Верџа) од 1707 и 1715 г.²⁸ Од овие, иако скудни, податоци станува јасно дека овој зограф примал порачки за сликање на икони, а можеби и на фрески во најтесното јадро на Охридската архиепископија, во црквите меѓу Охрид, Костур и Моско-

поле, на денешната тромеѓа меѓу Македонија, Грција и Албанија. Додека не бидат објавени овие дела со потписот на мајсторот Константин, не ќе биде можно нивното потемелно споредбено проучување и следење на можната еволуција на овој зограф.

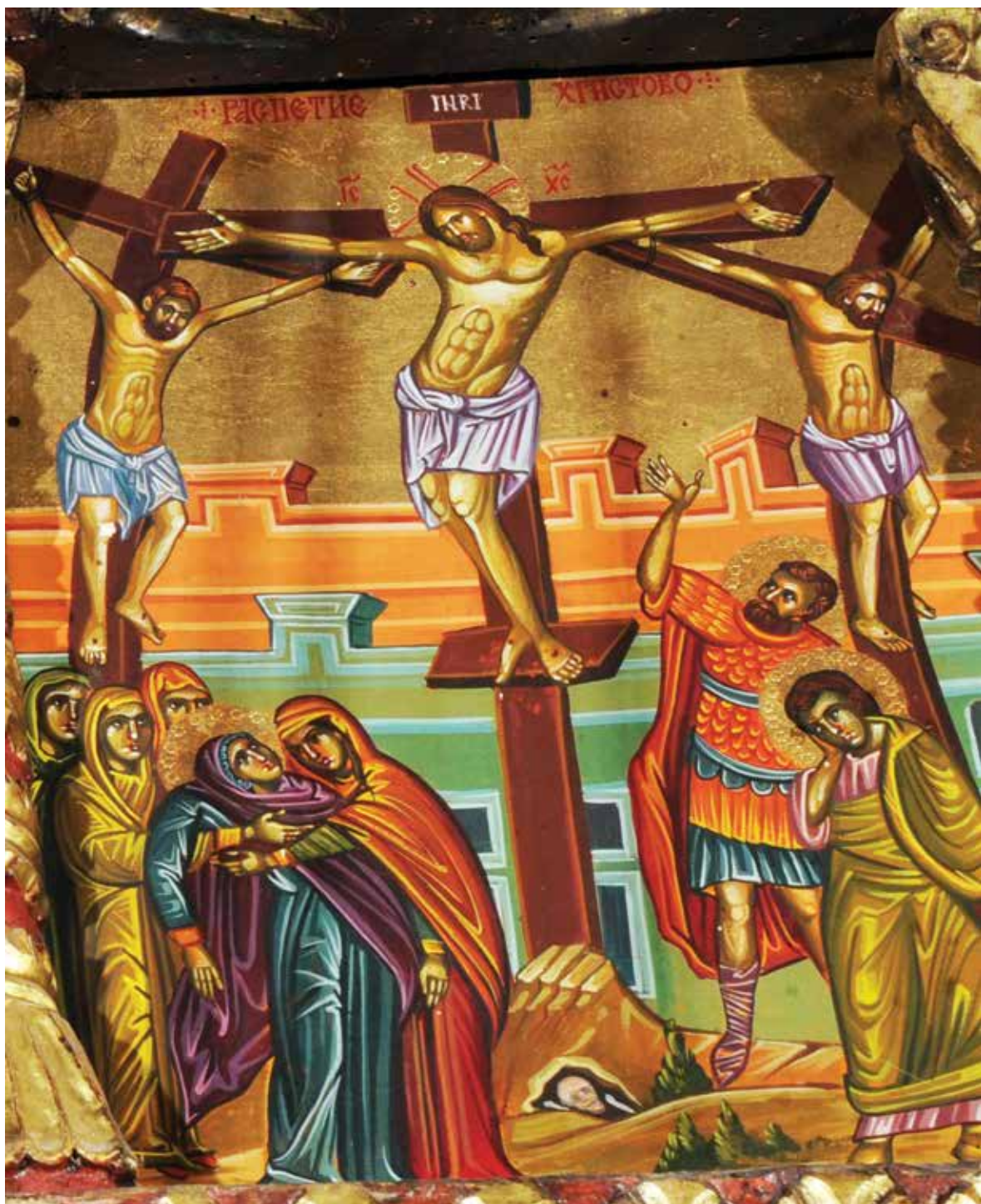
Копаницата и иконописот на иконостасот се изведени синхронизирано, во исто време, во договор меѓу зографот и неговите резбарски соработници, иако тие не биле членови на неговата екипа. Тоа се потврдува со натписот од 1711 година на царските двери изведен во резба, а исто така и од заемно договорените димензии за вклопување на иконите во резбарените рамки.

Преоѓајќи на иконите од престолната низа, со репрезентативен изглед и големи димензии, најпрвин ќе се осврнеме на иконописните претстави на Исус Христос, Богородица, св. Јован Претеча и Соборот на Архангелите, а потоа и на страничните икони од овој ред, со фигурите на св. Марена, св. Јован Владимир, на северната, и св. Климент и св. Наум, на јужната страна од иконостасот.

Исус Христос седи фронтално, на богато моделиран и резбарен трон; со десната рака благословува, а во левата држи отворена книга со текст што има посебно значење. Тој носи сакос украсен со цвеќиња, вкрстен омофор и митра. Неговото заоблено лице е изведено со извонредно чувство за графичка прецизност и колористичка смиреност, со што се нагласува карактерот на милостив судија на човечкиот род. Оваа фигура, според нејзиното ликовно оформување, спаѓа во редот на најрепрезентативните Христови претстави од ова време во уметноста на поствизантискиот стил.

На Христовата икона привлекуваат внимание и додатните означувања што го одредуваат неговиот суштествен карактер. Тој е сигниран како Цар над царевите, Господ над господарите и Велик архијереј. Над неговите рамења и крај нозете се насликани симболите на евангелистите, во горниот дел орелот (Јован) и ангелот (Матеј), а долу јунецот (Лука) и лавот (Марко). Називот Велик архијереј и архијерејскиот изглед на Христос во целост се дополнети со сликањето на минијатурните фигури на тројцата ерарси, и тоа св. Григориј Богослов и св. Јован Златоуст, лево и десно од нозете, во фронтални пози, додека св. Василиј Велики е во молитва, свртен кон Христа, на левата страна од фигурата. Основниот дел на сигнатурата со кој Христос е означен како „Цар над царевите и Господ над Господарите / доаѓа да биде заклан како жртва и даден на верниците како храна/“ е дел од песната „Да молчит всјака плод човечка“, која се пее на Великиот вход на Велика сабота, по херувимската песна во Литургијата на Василиј Велики.²⁹ Архијерејското и евхаристичното значење на Христос на оваа икона се подвлекува со текстот што е испишан на отворената книга пред него: „Примите јадете, сие ест тело мое, за ви ломимое... Пијте од неа вси, сие ест урв моја новаго завета...“. Во прашање е дел од Златоустовата литургија во која се врши анамнеза на Христовите зборови, изговорени на Тајната вечера. Во извршувањето на овој дел од литургијата, познато е дека се покажува и путирот со виното – Христовата крв. Затоа на нашата икона е насликан ангел што држи путир и ја собира Христовата крв што тече од неговата десна страна. Познати се во историјата на уметноста неколку сродни примероци на Христос од светинаумската престолна икона, кои се хронолошки блиски,³⁰ па сепак во нив не е во толку голема мера подвлечено евхаристичното значење на Христовата појава како во Св. Наум. При поглед, иконата се доживува како единствено ликовно дело, а спомнатите тематски детали подредени на целината веднаш не се забележуваат. Константин Зограф бил опитен мајстор за изведба на минијатурни претстави, кои со мера ги распоредил на Христовата фигура, без да ја наруши основната идентификација. Деталите вешто ја дополнуваат сугестивната цртачка и колористички виртуозната претстава на Исус Христос.

Христовиот назив „Цар над царевите, Господ над господарите и Велик архијереј“ не е непознат во уметноста од претходниот период, но според нашите сознанија кај нас таа сигнатура во овој вид ја среќаваме првпат на претставата на Зрзе, Прилепско (1535 г.), во фреските на истакнатиот зограф Онуфриј.³¹ Поновите проучувања покажуваат дека ликовното обликување на Христос-Цар над царевите најинтензивно созревало во живописот на Охридската архиепископија во текот на XIV век, што се потврдува со еволуцијата на зачуваните споменици.³² Во исто време тече и процесот на обликување на Христос Велик архијереј, со архијерејска одежда, а кон крајот на XIV и почетокот на XV век во Македонија и во Охридската архиепископија се забележува нивното поврзување во единствена ликовна претстава на Христос-Цар и архијереј.³³ Бурниот живот на тематските склопови во уметноста на палеологовската епоха со својата



РАСПЕТИЕ ХРИСТОВО, ИКОНА ОД ИКОНОСТАСОТ

долга еволуција, која нè доведува до светианаумската престолна икона, ја потврдува нашата порано искажана мисла за евхаристичкиот карактер на сликите на Христос, цар со светите војни-велможи, во величествената галерија на ликови во првата зона на Марковиот манастир од 1376/77 година.

Престолната икона на Богородица со малиот Христос на левото крило е поставена како симетричен пандан на Христовата престолна икона на иконостасот. Богородица има син хитон и црвен мафорион со златна круна на главата; од двете страни, од височините, нејзе ѝ се поклонуваат ангели доближувајќи се до Богородичиниот нимбус. Таа е сигнирана како Елеуса (Милостива), еден од најпопуларните епитети на Богородица во уметноста. Нејзиниот овал е сликан со румен инкарнат и зелени сенки, а начинот на исцртувањето на очите и нејзиниот израз покажуваат карактеристики на влијанија од запад во поствизантиската уметност.

Богородица е наклонета со главата кон синот и гледа пред себе, а Христос е свртен и загледан во својата мајка. Тој држи затворен свиток и благословува. И покрај тоа што за иконите на Богородица со епитетот Елеуса (и нивниот сроден словенски епитет Умиление) најчесто се мисли дека покажуваат еден нагласено нежен однос на мајката и синот,³⁴ тие елементи не ја карактеризираат оваа икона. Несомнено е дека во некои варијанти овие сфаќања за нежност се потврдени и во ликовниот изглед, со соодветен третман на благоста на мајката спрема синот.³⁵ Меѓутоа, евидентна во уметноста е и појавата епитетот Елеуса (милостива) да го носи Богородица со изглед што е далеку од умилителниот однос на мајката со Христос. Затоа, во поновите проучувања се изнесува мислењето дека Елеуса не е назив за иконографски тип, или поточно, таа не е претстава со дефиниран однос и изглед на мајката и синот Христос во нејзините раце.³⁶ Самиот назив се поврзува со страдањата, посредувањето на Богородица и Христовите маки за спас на човечкиот род.

На иконата на св. Јован Крстител (Претеча) тој е поставен во дијалогски сооднос со Христос, свртен кон неговото допојасје и насликан во полупрофил. И минијатурната фигура на Христос, во горниот агол, од сегментот на небото, е свртена кон св. Јован Претеча, кој е насликан во пејзаж, пред скалеста стена, во геометриски камења со планинско цвеќе. Пред нозете, во чинија е Јовановата отсечена глава, а зад него е дрвото со положена секира на земјата. Претеча е насликан мошне ефектно, во одење, со двете подигнати раце, држејќи во левата рака долг свиток на своето обраќање кон Христос, испишано, како и другите натписи, на грчки јазик: „Ти гледаш, о Слово божје, како страдаат оние што ги прорекнуваат делата на нечестивиот и како потоа ја отсекоа мојата глава“.

Овој тип на св. Јован Крстител – Претеча во разговор со Христос се појавува во уметноста на XVI век, а подоцна се следи и низ примероци на XVII век. Според општата структура, оваа светианаумска икона е многу сродна со примероците од идентичниот иконографски тип на Јован Претеча од Збирката на Лихачов и од Музејот во Фиезоле, на кои во рацете го има свитокот со истиот цитиран текст.³⁷ На сличен начин е поставен

и Христовиот лик, кој благословува од сегментот на небото, свртен кон Претеча, додека во Св. Наум тој држи пред себе и отворен свиток. Тоа покажува дека јеромонах Константин Зограф, чија уметност се засновува и врз искуствата на претходното столетие, бил во тек со тематско-ликовната еволуција на своето време. Уште една особеност на светинаумската икона ѝ дава посебен белег: Јован Претеча носи ангелски крилја, со што се истакнува неговата „ангелска хипостаза“. Сфаќањата за Претеча како „ангел роден од Девица“ како што се пее за него во Стихирата на Господи возвах, и во песните на повеќе црковни поети од Андреја Критски и Герман Цариградски до Теодор Студит, се, всушност, текстуална основа за неговото обликување во вид на ангел.

Повеќе споменици од палеологовската фаза, во фрескоживописот, ја зачувале фигурата на св. Јован во вид на ангел,³⁸ но оваа појава достигнала голема популарност за време на светинаумскиот зограф Константин.

Соборот на Архангелите во иконостасот има место и значење на храмова икона, на самата посвета на црквата. Схемата на оваа слика во средновековната уметност, од првите познати споменици во XI век, суштествено не еволуирала и се појавува во две-три сродни варијанти.³⁹ Во преден план се поставени две фронтални фигури на архангели, кои меѓу себе држат медалјон со допојасје на Исус Христос, Емануил и Ангел на Великиот совет. Меѓу нив, во средината, е уште еден архангел во црвена облека, пред кого е насликан кругот со Христовата фигура. Сите архангелски фигури имаат вкрстени лороси со скапоцени камења и бисери врз градите. Тие држат долги мечеви од подот до над своите глави. Насликани се десет фигури, но четирите од нив, кои се поставени фронтално, се покрупни од другите, а изделувањето ликовно сугерира дека тоа се фигурите на четирите архангели.

Иконописниот дел на царските двери во Св. Наум ги искажува најдобрите ликовни достоинства на Константин Зограф. Во горниот дел на вратите е вообичаеното Благовештение, со Богородица којашто седи на масивен резбарен престол со полукружна облегалка. Нејзината фигура е барокно извиена, со подигнати раце пред себе и повлечени нозе. Црвениот мафорион елегантно се извија над маслинесто-зелениот хитон со многу набори. Зад Богородица седи пророкот Давид во златесто-црвеникава облека свртен кон неа, со текстот на своето пророштво, испишано во четири ситни, речиси невидливи редови. Од другата страна, нивни пандан се фигурите на архангел Гаврил, свртен кон Богородица, и пророкот Соломон. И на овие минијатурни лица се забележува дека мајсторот моделирал со сенки и потенцирани делови под устата, околу брадата и околу вратот, што е дел од неговата ликовна постапка.

Во долниот дел на дверите, на северната страна, стојат архијерејските фигури на св. Василиј Велики и св. Григорија Богослов, првиот во фелон, вториот во сакос. На другата страна се св. Јован Златоуст во сакос и св. Никола во фелон. Со јувелирна калиграфска умешност се изведени нивните одежди, орнаментиката и гестовите на рацете, кои во целост ја потврдуваат репутацијата на Константин Зограф како минијатурист.



ИСУС ХРИСТОС, ПРЕСТОЛНА ИКОНА



БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, ПРЕСТОЛНА ИКОНА



СОБОР НА АРХАНГЕЛИТЕ, ПРЕСТОЛНА ИКОНА



МАРЕНА И СВ. ЈОВАН ВЛАДИМИР, ПРЕСТОЛНА ИКОНА

Иконата со фигурите на св. Марена и св. Јован Владимир, во престолната низа икони, е израз на силен култ на маченичката во овој регион. Нејзината претстава е решена мошне ефектно: поставена во тричетвртински став, таа замавнува со копје за да го убие демонот кого го држи во левата рака, подигнувајќи го за косата. Таа има благороден овал на лицето, како што се истакнува и во нејзиното житие, со здружена убавина и христијанска ревност. Под круната, кадрите на косите, од двете страни, симетрично се спуштаат по рамената. Под раскошната наметка, хитонот на светителката е врзан со бел појас според вкусот на тоа време. Како награда за нејзиниот маченички подвиг, од височината на небото се спушта ангел, кој ѝ носи венец. И порано е забележано дека на другите сродни примероци на оваа претстава, св. Марена го убива ѓаволот со чекан, а на светианаумската икона-со копје, што суштествено не го менува кажувањето на житието за нејзиниот подвиг над демонот.⁴⁰ Света Марена (Марина), маченичка од Писидија во Мала Азија, која настрадала при крајот на III или почетокот на IV век, се следи во уметноста на византискиот стил од X-XI век, и тоа во две насоки. Најпрвин се претставува со вообичаен изглед на маченичка, но од крајот на XI век, познати се и ретките слики на кои таа го убива ѓаволот.⁴¹ Вторава варијанта во изобразувањето на Марена станува популарна во уметноста на доцниот среден век. Паѓа, меѓутоа, в очи фактот дека од петте постари примероци на кои Марена го убива ѓаволот, трите се зачувани на територијата блиску до Охрид: во црквата Св. Меркуриј на Крф од 1074-75 г.,⁴² а потоа во Свети Врачи (Анаргири) во Костур и во Курбиново (1191 г.) во Преспа; и обете се дела на иста сликарска работилница.⁴³

Претставувањето на св. Марена, која го убива демонот во Св. Наум, се засновува врз култот со средиште во нејзиниот манастир, во Л'нга на Охридското Езеро, над Подградец. Овој непроучен манастирски комплекс, денес на албанска територија, уживаше исклучителен углед за лекување меѓу Македонците, Власите и православните Албанци кои ја населуваа околината на манастирот.⁴⁴ Позната е уште една мала пештерска црква крај Преспанското Езеро, кај с. Туминец, со дедикација на св. Марена.⁴⁵ Во науката речиси остана незабележан податокот дека во манастирот Св. Наум, сè до Првата светска војна, во посебна кутија биле чувани делови од раката на св. Марена, што сигурно влијаело за ширењето на нејзиниот култ и во Светинаумовата црква. Тој податок го одбележува хроничарот Димитрија Петру-Масин,⁴⁶ а по Првата светска војна овие мошти биле на списокот на меѓудржавниот спор на однесени реликвии од Охридско.⁴⁷ Без да навлегуваме во историјата на култот на св. Марена, овде само ќе го спомнеме верувањето дека нејзината рака се чува во Света Гора, во манастирот Ватопед, а нејзин дел можеле да добијат и монасите од Св. Наум, поради големиот углед на охридскиот манастир во Атос.

Во охридската уметност е позната претставата на св. Марена што го убива ѓаволот од црквата Св. Константин и Елена⁴⁸ и од црквите во Кичевско⁴⁹ и во Демир Хисар. Но, недвосмислен е фактот дека претставувањето на св. Марена ќе заземе поголеми размери во уметноста во црквите од

XVI век⁵⁰ во Романија и во охридската уметност на XVIII век. Од времето кога Жефарович ја вклучува оваа епизода во бакрорезот на св. Наум со неговите чуда (1743 г.), па и со дејноста на зографот Теодор Симеонов од Москополе во подунавските краишта, таа сцена добива голема популарност меѓу преселниците од охридската дијецеза.

Со здружувањето на св. Марена и св. Јован Владимир на една икона во иконостасот на Св. Наум се потврдува култот кон овие исклучително почитувани личности во основното јадро на охридската дијецеза. Култот на св. Јован Владимир го имаше своето извориште исто така во близината на Св. Наум, во неговиот манастирски комплекс каде што се чуваа моштите на св. Јован, во близината на Неокастро (Елбасан). Портретот на св. Јован Владимир од 1711 г. зазема посебно место во галеријата на неговите претстави, кои можат да се следат во Македонија и Албанија, почнувајќи од средината на XVI век.⁵¹

Владетелот на Зета, познат како Самоилов вазал и зет, во Св. Наум е насликан со благородни црти на лицето, како млад побожен крал, физиономски мошне сличен на Исус Христос од соседната престолна икона. Тој има широко, смирено лице, со куса црна коса и брада, сосем спротивно на маченичкиот издолжен образ, како што во XVIII век го претставуваат другите мајстори. Св. Јован Владимир носи затворен камелавкион, различен од западните круни „со запци“, како што е случајот со другите негови портрети. Над дивитисионот носи хламида и вкрстен лорос. Иако одеждата има повеќе современи белези, нејзиниот општ класичен изглед, затворената круна, идеализираниот третман и изгледот на лицето укажуваат на допирите со старите палеологовски традиции во сфаќањето на владетелскиот портрет. За разлика од другите претстави насликани во текот на XVIII век и подоцна, на оваа икона тој не ја држи својата отсечена глава во рацете. Јован Владимир во Св. Наум во десната рака држи крст, а левата ја подигнува пред своите гради.⁵²

Јован Владимир, според летописот на поп Дукљанин, бил зет на цар Самоил,⁵³ што не е во целосна сообразност со вестите на Јован Скилица и дополненијата на Михаил Деволски.⁵⁴ Но, неговата смрт во Преспа во времето на царот Јован Владислав, со подмолен заговор и со маченичкиот крај на зетскиот владетел, ќе придонесе тој да биде прогласен за светец.⁵⁵ На моштите на св. Јован Владимир во 1381 г. била подигната поголема манастирска црква од страна на владетелот Карло Топија, кој своето ктиторство го одбележал со натпис на латински, грчки и словенски јазик.⁵⁶ Овој манастир со векови го негувал култот на Јован Владимир, но неговиот најстар живопис не е зачуван, па не се познати и неговите средновековни портрети. Најголем поттик добило прославувањето на св. Јован Владимир со објавувањето на неговата Служба, краткото и опширното житие од веќе спомнатиот писател и владика Козма со средства на Јован Папа во Венеција.⁵⁷ Како што е познато, овие текстови посветени на Јован Владимир подоцна, во текот на XVIII и XIX век, се повеќекратно издавани на грчки и словенски јазик, поради големата популарност на светителот и ширењето на неговиот култ од Атос до подунавските краишта.⁵⁸

Денес, со поновите откритија, познати се основните насоки во пробивот на претставите на Јован Владимир во уметноста. Најстариот познат лик, според сегашните сознанија, е откриен во црквата Св. Никола во Шелцан и тој е дело на зографот Онуфриј, кој работел во Албанија и Македонија во средината на XVI век.⁵⁹ Во тој период портретите на Јован Владимир се јавуваат главно во краиштата меѓу Неокастро (Елбасан) и Охрид. Нова етапа во животот на овие претстави почнува со изведбата на неговата графика во венецијанското издание, каде што тој е поставен како „кефалофор“, т.е. маченик со сопствената отсечена глава во рацете,⁶⁰ како и на сцените на иконата со неговото житие од Синај, која ја објави Г. Острогорски, утврдувајќи дека на неа се испишани стихови познати од изданието на Козма.⁶¹ Синајската икона, изработена околу 1700 г., покажува дека уште тогаш постоело расчленување на житието на св. Јован Владимир во неколку епизоди во уметноста на охридско-москополскиот културен круг. Графиката од венецијанското издание, иконата од Св. Катерина на Синај и иконата во Св. Наум од 1711 г. хронолошки се блиски и тие најдобро ги искажуваат ликовните и типолошките сфаќања во третманот на Јован Владимир на преминот од XVII во XVIII век. Пишувањето на Козма дека Јован Владимир бил современик и соработник на словенските првоучители ќе влијае врз зографите и духовниците за неговото приклучување кон фигурите на Седмочислениците, особено во уметноста на македонската преродба.⁶² На друга страна, пак, наводното роднинство на Јован Владимир со Немања, како што пишува Козма, и фактот дека тој бил владетел на Зета придонесе за неговото прославување и посебен третман во српската уметност во прекусавските краишта. Затоа, во 1737 г. Жефарович првпат ја приопштува неговата фигура во низата српски владетели во Боѓани.⁶³

Јован Владимир во иконостасот на Св. Наум, според неговото цртачко и колористичко обликување, благородната модулирана физиономија, владетелските и маченичките атрибути, чувството за мерка и општата монументалност, е неповторен лик во уметноста на балканските земји. Денес не може со сигурност да се констатира дали пред појавата на бакрорезот на св. Јован Владимир со неговите чуда од Христофор Жефарович (1742 г.) била во целост разработена илустрацијата на неговото житие. Иконата на св. Јован Владимир со житието, пронајдена во с. Арденица, која се смета за дело на зографот Константин од Шпат, е различно датирана и речиси непроучена. Според Т. Попа, иконите во Арденица се изработени во 1744 г., но пред тоа овој иконописец во 1736 г. работел во црквата на св. Јован Владимир.⁶⁴ Иконите од оваа манастирска црква, за жал, се изгорени при пожар на храмот, додека значајната икона од Арденица денес се чува во депото на Музејот во Корча.⁶⁵

На јужниот крај од иконостасот, во низата празнични икони, се фронтално поставените фигури на св. Наум Охридски насликан како ктитор веднаш до св. Климент Охридски. Св. Наум го има вообичаениот изглед на монах „со црвена коса“, со игуменска патерица во десната и модел на црквата во левата рака. Лицето му е избраздено со повеќе



ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, ИКОНА ОД ИКОНОСТАСОТ



УСПЕНИЕ НА БОГОРОДИЦА, ИКОНА ОД ИКОНОСТАСОТ

повлечени линии врз светлиот окер на челото и образите, со што Константин Зограф сакал да ја истакне неговата старост. Претставата на св. Наум на иконостасот е во исто време и првиот негов лик со инкарнат, кој не е насликан според принципите на стариот живопис. Св. Климент Охридски носи сакос врз чија златно-жолтеникава основа се аплицирани редови на расцутени чашки.⁶⁶ Охридскиот светител на оваа икона е сигниран со највисоката титула, со звањето патријарх. Додека во неговите житија тој се појавува како епископ, а во печатените изданија, почнувајќи од москополското, се титулира како архиепископ,⁶⁷ овде св. Климент е насликан и означен како основоположник на Охридската црква со титулата патријарх, звање со кое многу често се служеле и охридските архиепископи во XVIII век.⁶⁸

Од насликаните епизоди во долниот дел на иконата од двете страни на св. Наум посебно внимание привлекува композицијата што го прикажува неговото Успение. Тоа е, всушност, и најстарата позната претстава на оваа тема во уметноста. Тука се уште и епизодите Впрегнувањето на мечката во јаремот и Лекувањето на опседнатите со демони.⁶⁹ Во овие сцени со мал формат, како и на ликовите на царските двери, се пројавува надареноста на јеромонахот Константин Зограф во решавањето на минијатурни ликови и композиции. Ретко кај него се забележува дури и слободна и недовршена скица изведена со формална и колористичка виртуозност како во Успението на св. Наум. Изненадувачките ликовни ефекти во минијатурите со слободната поставеност на ликовите се „недовршени“ дела на големите сликари и опитни мајстори.

Во Успението на св. Наум, околу починатиот се распоредени осум фигури. Шест фигури поставени во два реда на левиот дел од композицијата се, всушност, словенските учители, кои, заедно со св. Наум, ги претставуваат Седмочислениците. Во долниот дел се св. Кирил и св. Методиј и младиот голобрад ѓакон св. Лаврентиј, кој замавнува со кадилницата, како што е насликан еден век подоцна, во гробниот параклис на црквата.

Во горниот ред, во средиштето, е св. Климент, со отворена богослужбена книга во рацете. Неговата подбелена долга брада, косата и другите типолошки белези се идентични со големиот фронтален

Климентов лик на истата икона. Солунските браќа, св. Климент и св. Лаврентиј имаат нимбови, додека двајцата монаси во горниот ред, секако св. Горазд и св. Ангелариј, немаат, веројатно поради недостиг на простор за сликање. Во врска со оваа минијатурна сцена би укажале уште дека зографот слика воопштени физиономии на св. Кирил и на св. Методиј, со темни бради и коси, додека во изборот на другите светци, според наше мислење, тој се определил за св. Лаврентиј, а не за Сава.⁷⁰ Дали Константин Зограф во другите две насликани личности, без нимбови, едната крај нозете на починатиот светец, а другата наведната над неговата глава, мислел на историски личности, современици на светецот, не би можеле да кажеме. Имено, фигурата над Наумовите нозе е премногу минијатурна и не можат да се следат нејзините контури, додека ликот што плаче над неговата глава е старец со долги коси до рамената, можеби, манастирскиот поглавар, наследник на Наумовото игуменско место во храмот.

Поради исклучителното значење на композицијата на Успението на св. Наум, заслужуваат внимание уште неколку забелешки: 1. св. Горазд не е претставен како архијереј, како и во сите познати дела на охридско-москополскиот круг со оваа тематика; 2. Присуството на тројца архијереи над одарот на св. Наум, на Кирил, Методиј и Климент е трајна појава во структурата на оваа композиција во текот на XVIII век; 3. Од двајцата монаси во горниот ред, фигурата со темна кратка брада и веднаш до неа насликаниот голобрад монах не може прецизно да се идентификува кој од нив е Горазд а кој Ангелариј.

Почетоците на композицијата на Успението на св. Наум секако се сврзани за оваа црква, но нејзината хронолошка длабочина, за сега, со сигурност не може да се одреди. Меѓутоа, популарноста на оваа слика е непобитна: во москополската Аколугија, печатена во 1742 г., според нашата поранешна идентификација, изведени се три сцени на Успението на св. Наум во минијатурен вид.⁷¹

На другата страна од Наумовата фигура, во долниот дел на иконата, како што спомнавме, насликано е Впрегнувањето на мечката во јарем. На овој примерок хронолошки му претходи само истата тематска претстава од најстариот светианаумски печат. Станува збор за популарното чудо на св. Наум,⁷² сврзано за



РАЃАЊЕТО НА ХРИСТОС, ИКОНА ОД ИКОНОСТАСОТ



СВ. НАУМ И СВ. КЛИМЕНТ, ПРЕСТОЛНА ИКОНА

животот во овој манастир со вообличување на епизодата на впрегнување на мечката на место волот, која таа го изела на манастирската нива. На оваа сцена не е насликан орачот, момок на манастирот, туку само св. Наум, кој ја поткрева мечката со рака; во преден план е веќе впрегнатата мечка во кола, или рало, со четири тркала. Според компаративните етнолошки проучувања, чудата со впрегнување на мечката се познати во христијанството и во западната уметност и тие би можеле да влијаат врз верувањето во манастирскиот круг на Св. Наум како заемка или како автохтоно верување.⁷³

Во најархаичен вид е илустрирано лекувањето на нервно заболениите, најстара слика со оваа тема којашто во текот на XVIII и XIX век постигнува голема популарност во ликовната уметност.⁷⁴ На сликата меѓу две штици се „имобилизирани“ заболени лица, чии нозе се стегнати меѓу штиците. Нивните глави се деформирани, со изобличен израз, бидејќи од устите им излегуваат демоните што ги опседнувале. Лекувањето на нервно заболениите подоцна ќе стане составен дел на иконите со Опширното житие и чудата на св. Наум. Но, сфаќањата за св. Наум како исцелител се потврдени уште во уметноста на охридскиот средновековен живопис од XIV век, на што се осврнавме во претходните поглавја.⁷⁵

Иконите на празниците, до нивното отуѓување во 1985 г., биле поставени во хоризонтална диспозиција, од југ кон север, според следниов ред: 1. Слегување на св. Дух, 2. Сретение, 3. Успението на Богородица, 4. Дванаесетте апостоли, 5. Воскресението на Лазар, 6. Вознесението на Христос, 7. Распјатие, 8. Неверувањето на апостол Тома, 9. Слегувањето на Христос во пеколот, 10. Влегувањето на Христос во Ерусалим, 11. Раѓањето на Христос, 12. Раѓањето на Богородица.

Зачувани се, меѓутоа, иконите на Крштавањето на Христос и Воведението на Богородица во храм, кои во времето на отуѓување не стоеле на иконостасот и не биле вклучени во хоризонталната низа. Празничните икони од мал формат не се конципирани како низа од Дванаесет големи празници, туку кон нив се додадени и неколку други празнични теми.

Во сликањето на празниците јеромонахот Константин Зограф ја поделил својата обврска со еден помошник, кој исто така извел дел од иконописот. Колку и да ја подредувал својата зографска постапка кон мајсторот Константин, неговиот помошник е препознатлив според послабо изведените сликарски делови, недоволно дефинирани лица, несигурно изведени профили, колористичка и линеарна неусогласеност. Овие карактеристики се забележуваат на иконите: Слегувањето на св. Дух, Дванаесетте апостоли, Слегувањето во пеколот и Крштавањето, кои можат да се анализираат врз основа на зачуваната документација. Од друга страна, препознатливи се извонредните иконописни остварувања на Константин Зограф во Распјатието, Воведението на Богородица во храм, Вознесението на Христос и Сретението, во кои се распознава лапидарниот начин на обликување на фигурите, вештината на цртежот, композицискиот распоред на урамнотеженоста.

Настојувањето да се слика според дела од раната палеологовска уметност се следи во иконите од празничниот појас. Од стариот палео-

логовски живопис се прифатени основната схема и распоредот на масите во простор, сфаќањето на пејзажот, сликаната архитектура и третманот на фигурите. Овие традиционални теми му даваат многу можност на Константин Зограф да го искаже делумното прифаќање на „неопалеологовскиот стил“.

Привлекува внимание фактот дека од раната уметност на Палеолозите се внесени и повеќе иконографски и декоративни детали. Така, на пример, во Успението на Богородица Христос ја држи нејзината душа, која е насликана со крилја, како и во живописот на Богородица Перивлепта (Св. Климент) во Охрид. Во сликаната архитектура мајсторот поставува атланти во композицијата на Сретението, што е исто така елемент на палеологовскиот период заедно со сликањето на декоративни маски. Во Воведението на Богородица во храм, групата млади девојки зад Јоаким и Ана се конципирани според примери од класицистичкиот период на Палеолозите. Сепак, оваа евокација кон старата уметност најмногу е присутна во општата смиреност и автономност на човечките фигури, кои не се подложени на илустративно-наративна расчленетост. Сите овие карактеристики во многу послаба мера се искажани низ иконите што ги сликал Константиновиот помошник, во кои честопати детаљот добива превага во општата композициска структура.

Иконите на Чинот и сликаниот крст со фигурите на Богородица и Јован Крстител во горниот дел на иконостасот се разликуваат од сликарската постапка на Константин Зограф и тие, секако, се дело на неговиот помошник. Чинот е конципиран со проширување на групата на апостолите со уште двајца архангели и двајца ѓакони. Во средишниот дел, по обичај, е Деизисот со Исус Христос, седнат на голем изрезбарен престол, украсен со зелени цвеќиња. Кон него приоѓаат, со молитвено подигнати раце, Богородица и св. Јован Крстител, во цел раст. Зад Јован Крстител е архангел Гаврил, а зад Богородица е архангел Михаил. Јужната група на фигури се развива според следниот ред на апостолите зад архангелот Гаврил: Павле, Матеј, Марко, Симон, Вартоломеј и Филип, зад кого е ѓаконот Лаврентиј. На северната страна, зад архангелот Михаил, насликани се фигурите на апостолите Петар, Јован, Лука, Андреј, Јаков и Тома: последен е архиѓаконот Стефан, кој стои во половината рамка на изрезбарениот отвор, како што е случајот и со ѓаконот Лаврентиј.

Непознатиот соработник на Константин Зограф значително заостанува зад главниот мајстор, иако работел според неговите упатства. Тој има линеаризам во одеждите и пренагласени колористички акценти на лицата што немаат издиференциран израз. Во него го препознаваме сликарот на зачуваната икона на Христовото крштавање од празничната низа на иконостасот. Колористичкото шаренило на зелени, жолти, црвени и отвореносини површини врз златниот фон не придонесува во градењето на хармоничната претстава. Но, нивната височина, при самиот врв на иконостасот, и малиот формат битно не ја нарушуваат општата хармонија на Константиновите икони и резбата и на иконостасот во целост.

Христовото распјатие во врвот на иконостасот е насликано со симболите на евангелистите и со вообичаените странични фигури на Богородица и апостол Јован, кои, за жал, денес се отугени. Оваа сликарска целина исто така е дело на вториот зограф, што може да се констатира и со споредба на натуралистички измачениот Христос со неговата пластична фигура во распјатието, со извонредна колористичка звучност карактеристична за Константин Зограф.

Појавата на големите резбарени крстови со распнатиот Христос, во уметноста на доцниот среден век во православните балкански простори, е разгледувана со спротивставените гледишта дека во прашање е стара византиска традиција, која низ дејноста на венецијанските и критските мајстори примила западни влијанија.⁷⁶ Но, постои и сосем одредено друго мислење, денес доминантно во науката, дека овие крстови имаат западно, готско потекло.⁷⁷ Светинаумскиот крст се јавува во време кога нивното место во врвот на иконостасите во Македонија и во соседните земји било вообичаена појава. Заслужува да го одбележиме фактот дека постарите примероци на ваквите крстови се зачувани точно во Македонија, со извонредните примероци од црквата Св. Јован Продром во Слечко и од Св. Ѓорѓи Полошки изведени во XVI век.⁷⁸ Подоцна, тие се појавуваат и во уметноста на обновената Пеќска патријаршија, со големите крстови од крајот на XVI век во Дечани и Пеќ, за да добијат голем полет во Света Гора во текот на XVII век. Низ светинаумскиот пример на крстот со распнатиот Христос во резбарена рамка само се потврдува долгиот континуитет во уметноста на овој простор на горниот дел од иконостасот, застапен со многу примероци во уметноста на Охридската архиепископија.



ПРЕОБРАЖЕНИЕ НА ИСУС ХРИСТОС

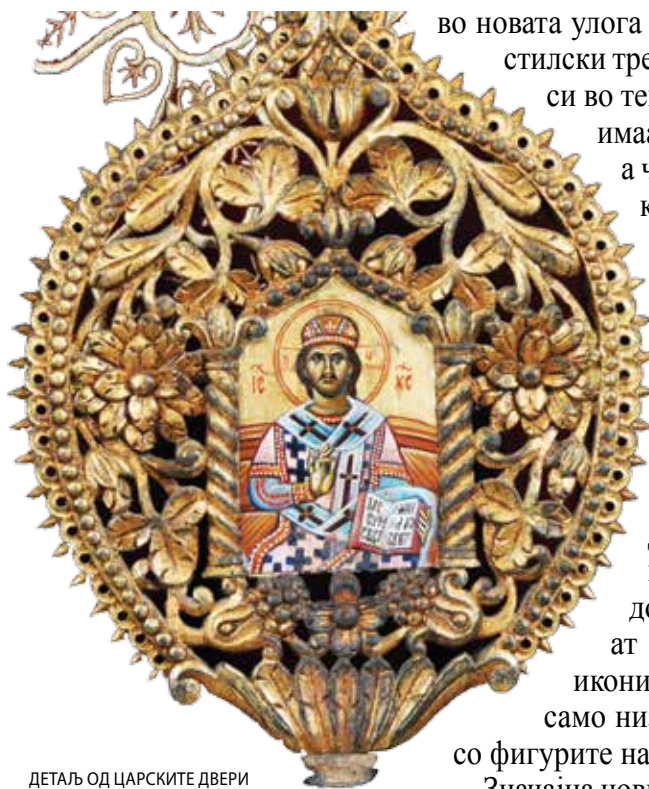
РЕЗБАТА НА ИКОНОСТАСОТ ВО „СВЕТИ НАУМ“

Резбата во Св. Наум, со својата композициска и архитектонска структура и со стилското единство на сите елементи, се вбројува меѓу репрезентативните дела на XVII и XVIII век во југозападните балкански земји. Познато е дека обработката на дрво во Охрид, Преспа и Костур има долга традиција од средновековниот период. Доволно е да потсетиме на некои исклучителни дела на резбата како што е скулптурата на св. Климент од Охрид и св. Ѓорѓија од Галишта кај Костур, или царските двери од Св. Никола Болнички, Мали св. Врачи од Охрид и од Мал Град на Преспанското Езеро, кои се посебно значајни за следење на најстарата епоха на резбата во Македонија и кај јужните Словени во целост.⁷⁹

Стилски и структурално, светинаумскиот иконостас не произлегува од развојот на средновековната резба во Охридско и во соседните краишта. Многу често е истакнувано дека светинаумската резба е дело на светогорски мајстори, кои биле поканети да работат во овој споменик. Меѓутоа, денес нема дилеми дека оваа резба е изработена во локалната, домашна работилница на Охридската архиепископија, која во XVII и во првата половина од XVIII век ја прифатила општата концепција на светогорскиот иконостас, врз чие формирање влијаела и постарата македонска резба.

Сите досегашни сознанија за настанувањето на овој вид иконостаси се поврзуваат со парадигматичното дело во резба во црквата во Протатон. Овој иконостас е изработен од монахот Неофит во 1611 г. и во него се применети новите принципи за покривање на целата површина на иконостасот со резба. Набргу потоа, во текот на XVII век, иконостасите од овој вид се прошируваат во светогорските манастири Пантократор, Хиландар, Ксенофон, Дохијар и др., со нагласена стилска кохерентност во изведбата на резбата и во архитектониката на олтарните прегради.⁸⁰

Точно сто години по изведбата на иконостасот во Протатон ја следиме оваа развојна нишка на резбата и во други балкански региони, сè до завршувањето на светинаумскиот иконостас во 1711 година. Во самата диспозиција на овие иконостаси не е извршена радикална промена во однос на постариот период, на XV и XVI век. Но, промената е очигледна



ДЕТАЉ ОД ЦАРСКИТЕ ДВЕРИ

во новата улога на резбата и во нејзиниот нов технички и стилски третман. Низа македонски и српски иконостаси во текот на XVI век, покрај престолните икони, имаат и развиен Деизис, познат под името Чин, а честопати и празнични икони или пророци, како што покажува црквата во Карпино кај Куманово од 80-тите години на XVI век.⁸¹ И таканаречениот „змиски крст“ на врвот од иконостасите имаше своја традиција во претходниот период, пред да се појави во Света Гора. Сепак, суштествениот чекор на пат кон новиот квалитет и синтеза е сторен во почетокот на XVII век, најверојатно на иконостасот во Протатон. Дека тој бил долго подготвуван процес, се потврдува со постоењето на неколку македонски иконостаси од XVI век коишто имаат сложена архитектура, со неколку реда икони, додека подоцна, во Протатон се изведени само низите на престолните и празничните икони со фигурите на Деизисот на средината.

Значајна новина во делата на Неофит, мајсторот на Протатон, е таа што тој со резбата ќе ја покрие целата површина и ќе го обликува иконостасот како единствено ликовно дело на хармоничен сооднос помеѓу резбата и иконописот. Рамките на иконите, архитравната греда, царските двери и крстот се подложени на детална резбарска обработка. Мотивите се земени од претходната домашна традиција и од западната уметност, а се појавуваат и ориентални влијанија што навлегуваат во применетата уметност. Но, тие се компонирани во една нова голема целина на олтарната преграда, која ќе ѝ даде белег на уметноста на сакралните споменици од доцниот среден век.⁸²



ДЕТАЉ ОД ГОРНИОТ ДЕЛ НА ИКОНОСТАСОТ



ЦАРСКИТЕ ДВЕРИ



ДЕТАЉ ОД ЦАРСКИТЕ ДВЕРИ



ДЕТАЉ ОД ВЛЕЗНИТЕ ВРАТИ

СРЕДЕН ДЕЛ СО ГОДИНАТА НА ИЗВЕДБАТА (1711 Г.)



АРХИТРАВ НА ИКОНОСТАСОТ



Најстарите иконостаси од овој вид од Протатон до Св. Наум импонираат со урамнотезените архитектонски маси, вертикалните и хоризонталните делови и хармоничниот однос на резбарените и иконописните површини. Резбата во „Св. Наум“ не го намалува дејството на иконописот на Константин Зограф, но создава заедно со него чувство на класична смиреност. Присуството на класичниот ред и мера ѝ дава внатрешно стилско единство, кое ќе биде нарушено дури при крајот на XVIII век, кога резбата ќе се обиде да ја преземе функцијата на фреските.

Во Св. Наум, во долниот дел од иконостасот, денес се преостанати само колонките, украсени со палмети во плитка резба. Парапетните плочи се заменети со дрвени паноа врз кои подоцна се насликани ангелски сили, додека колонките лежеле врз греда што денес не е зачувана. Во вториот појас, престолните икони се поставени меѓу десет колонки во плитка резба. Нивни мотив е виновата лоза со лисја и гроздови.⁸³ Под базите на колонките, како и меѓу нивните капители, по целата должина, изведени се хоризонтални рамки со винова лоза, која му дава хармоничност на хоризонталниот распоред на иконостасот.

Чиста, ажурна резба, ослободена од основата, во Св. Наум е застапена на хоризонталното пано над престолните икони, изведена по целата должина од северниот до јужниот крај на црквата. Тоа е, всушност, архитраф од постарата конструкција, дополнет со уште две низи над колонките на престолните икони, под празничните икони. Во средишниот дел на архитрафот, над царските двери, меѓу двете симетрични ламји со изглед на птици е изведена годината на настанувањето на резбата: 1711. Под годината се наоѓа голем цвет во вид на розета, како основен акцент на местото на датацијата на иконостасот.

На јужната и северната страна на архитрафот течат виновата лоза, ластарите, лисјата и гроздовите, без посебно нагласена симетричност. Во круговите на лозовите гранки изведени се птици, кои им се приближуваат на гроздовите.

Архитрафот во Св. Наум е изведен со префинето чувство за односот на деталите во целината. Неговиот мајстор, близок соработник на зографот Константин, ја познавал можноста за постигнување на целосната тридимензионалност и пластичност во моделирањето на дрвото, но тоа не била и неговата цел. Во четвртиот појас празничните икони се изделени со десет колонки со капители, додека во горниот дел тие имаат лунети, „отворени школки“, познати ренесансно-барокни елементи, кои биле внесени во резбарските споменици. Што се однесува до петтиот појас, кој во иконописот е претставен со проширениот Чин, и овде иконите се вклопени меѓу пошироки колонки со постаменти и со капители. Но, тие во горниот дел завршуваат со зашил лак, кој во резбата се јавува под влијание на исламската уметност.

Царските двери спаѓаат меѓу најквалитетните резбарени делови на овој иконостас. Тие се украсени главно со лисја и со чашки, од кои излегуваат зрнести плодови слични на виновата лоза и на гроздовите. Во горниот дел на царските двери, моделирани се човечки раце од кои

излегуваат гранки над горниот дел на вратите, а меѓу нив се и четири птици што зобаат зрна од плодовите.

Крстот на овој иконостас исто така спаѓа меѓу репрезентативните примероци од овој вид во развојот на балканските иконостаси. Под крстот се двете крилести ламји, една наспроти друга, со отворени челюсти. Од нивните опашки растат чу-довишни глави врз кои стојат иконите на Богородица и на апостол Јован, меѓу резбарените вертикални колонки. Тие се „симболи на победениот грев и иконо-борството“.⁸⁴ Нивната појава и местото на овој дел на иконостасот се толкуваат според текстот на Откровението на ап. Јован 12, 9: „И беше исфрлен големиот змев – старата змија, наречена ѓавол и сатана, која ја мами целата вселена, беше соборен на земјата...“. Затоа двете резбарени ламји со синцири околу вратот се врзани за плочка на дрвото на животот, за спас на човечкиот род.

Работилницата што го извела светианаумскиот иконостас подоцна, во 1738 г., го привршила иконостасот на битолската црква Св. Димитрија. Од објавениот натпис на битолската катедрала се дознава дека резбата потекнува од Константин и дека е работена во време на архијерејството на Јосиф.⁸⁵ По изградбата на големата битолска црква во 1830 г., на местото на урнатата мала постара црква, иконостасот бил размонтиран и денес неговите делови се наоѓаат во северниот и јужниот параклис на оваа црква.⁸⁶ Споредбите на резбата од Св. Наум и Св. Димитрија покажуваат идентичност на цртежите и на композицијата. Целосно е совпаѓањето на царските двери и на горните појаси во сите нивни делови. Се забележува само опаѓање на квалитетот на битолскиот иконостас во пластичните вредности, чистината на линиите и квалитетот на работата што паѓа в очи при споредбата на царските двери од двете цркви. Тоа би можело да говори за старост и замор на главниот мајстор, или за изведба на негов наследник, кој не можел да го достигне нивото од 1711 г.

Големиот хронолошки распон меѓу Св. Наум и битолската црква потврдува дека оваа работилница ги задоволувала потребите на потесното јадро на Охридската архиепископија и дека се наоѓала во некое место близу Охрид. Систематскиот увид во спомениците на резбата во црквите меѓу Охрид, Битола, Корча и Костур веруваме дека ќе открие нови споменици на мајсторите на овие иконостаси.



ПРОСКИНИТАРИОН



АНАЛОГИОН

Во досегашните теренски белешки, сличност со светианаумската резба среќаваме во фрагменти на иконостасот од црквата Св. Атанасиј во Журче и на архијерејскиот трон во с. Маловишта, а особено иконостасите во Москополе. За континуираниот развој на оваа резба во следните децении говори и големиот иконостас во битолската црква Св. Димитрија од 1830 г., изведен по уривањето на старата црква. Преку него се препознава стилската еволуција на постарата резба од македонско-епирски тип, различна од репрезентативните мијачки иконостаси. Денес, кога веќе имаме увид во најзначајните иконостаси од Епир и Егејска Македонија⁸⁷, како и на резбата од југозападна Македонија, станува јасно дека светианаумскиот иконостас припаѓа на угледната група на стилскиот бран во развојот на оваа ликовна техника на применетата уметност на широкиот појас на Македонија, Света Гора, Епир и Албанија, заедно со Јонските Острови. Во тектониката и во хоризонталните појаси, примерот од Св. Наум речиси во целост е антиципиран од иконостасот во црквата Св. Параскева во Патери (Епир) од XVII век. Меѓутоа, плитката резба од Епир во Св. Наум доживува нова значајна еволуција во настојувањето да се постигне ажурност во одредени делови на олтарната преграда, што е и постигнато со изведбата на архитравната греда.



БЕЛЕШКИ

¹ Ц. Грозданов, Портрети на светителите од Македонија од IX-XVIII век, Скопје 1983, 199-203. Прашањето на диецезалниот патриотизам најдобро е обработено од И. Снегаров, Историја на Охридската архиепископија, II, Софија 1932, 347-362. За историјата на Охридската архиепископија во овој период сп. исто така Н. Glezer, Der Patriarchat von Achrida. Leipzig 1902, 134-175.

² Целосен осврт на ова прашање содржи студијата на С. Новаковиќ, Први основи словенске књижевности меѓу балканским Словенима, Београд 1893. Легенда о Владимиру и Косари, passim.

³ И. Дуйчев, Пространно гръчко житие и служба на Наум Охридски, Константин-Кирил Философ, Софија 1969, 270-272, заб. 3.

⁴ Ibid., 271-272; M. Peufuss, Die Druckerei von Moschopolis 1731-1769, Wien 1988, 129.

⁵ M. Peufuss, Eine unbekante Edition der "Legenda Achridensis", Die slawischen Sprachen, 1, Wien 1982, 60-71.

⁶ S. L. Varnalidis, Zosime, archevêque D'Achrida (1689-1749) et son activité ecclésiastique et politique, Thessaloniki 1974, passim.

⁷ И. Снегаров, Историја на Охрид. архиепископија, II, 342-348.

⁸ Отчетъ о дѣятельности Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ въ 1898-м году, Извѣстия Русскаго археол. Инст. въ Константинополѣ, IV, 3, Софија 1899, 146.

⁹ Н. Целаковски, Летописот на манастирот Свети Наум, Наум Охридски, Охрид 1985, 30 заб. 14.

¹⁰ Ц. Грозданов, Портрети, 205, сл. 67.

¹¹ Dh. Dhano, Peintres albanais aux XVI^e-XVIII^e siècles en Albanie et dans d'autres régions balkaniques. Balcanica, XX, Belgrade 1989, 52.

¹² Преглед на ликовните движења и сфаќања во XVII и XVIII век на овој простор дава M. Chatzidakis, Études sur la peinture postbyzantine, London 1976, 14-26.

¹³ T. Popa, Considérations générales sur la peinture postbyzantine en Albanie, Actes du premier Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes, II, Sofia 1970, 779.

¹⁴ Ц. Грозданов, Портрети, 202-213. Со објавувањето на материјалите што носат потписи на зографи со име Константин, низ атрибутивна анализа, подоцна ќе може да се воспостави увид во делата од овие мајстори од првата половина на XVIII век.

¹⁵ M. Chatzidakis, o.c. 10.

¹⁶ Г. Томић – Тривунац, Две иконе из цркве Св. Климента у Охриду, Зборник заштите споменика културе, Београд 1952, 107-112; Г. Ангеличин, Прилог кон про-

учувањето на охридскиот иконопис од XVII и XVIII век, Ликовна уметност 10-11, Скопје 1985, 39-42.

¹⁷ На сродноста на сликарските сфаќања меѓу фреските во Св. Никола во Москополе, дело на Давид Зограф, и фреските во Драча, како и на нивното обраќање кон протопалеологовската уметност, првпат обрнав внимание во мојата студија Композицијата на Седмочислениците во живописот од XVII-XVIII век, Годишен зборник на Филозофскиот факултет во Скопје, 5-6 (31-32), Скопје 1979/80, 165-168. Истиот текст е печатен во мојата книга Портрети, 118-123. Овој факт во трудовите за уметноста од XVIII век од некои автори се премолчува.

¹⁸ Л. Шелмић, Српско зидно сликарство XVIII века, Нови Сад 1987, 20-23. В. Поповска-Коробар, Иконе из XVIII века из цркве Св. Димитрије у Битољу, Свеске, 17, Београд 1986, претпоставува дека постарите икони од Св. Димитрија од Битола би можеле да му се припишат на зографот Давид од Селеница. Dh. Dhamo, o.c., 52. В. уште С. Раичевић, О зидном сликарству манастира Војиловице из тридесетих година XVIII века, Саопштења XXIV, Београд 1992, 270-271.

¹⁹ Denis de Fourn, Manuel d'iconographie chretienne (éd. A. Papadopoulos-Kérameus, St. Petersburg 1909, 3-4.

²⁰ А. Хунгорџос, Manuel Pansilenos, Athènes 1956, passim. Понови гледишта за Мануил Панселинос со претпоставка за неговата идентичност со Михаил Астрапа изнесува П. Миљковиќ-Пепек, Прилог кон сознанијата за солунското потекло на сликарската фамилија Астрапа и за можното идентификување на зографот Михаило Астрапа со Панселинос, Годишен зборник на Филозофскиот факултет во Скопје, 5-6 (31-31), Скопје 1979/80, 209-217.

²¹ E. A. de Mendieta, L'art au Mont-Athos, Thessalonique 1977, 228-230; M. Chatzidakis, o.c., 24-25.

²² Л. Шелмић, o.c., 20-21.

²³ Ѓ. Ивановъ, Български старини изъ Македония, София 1931, 2, 53, соопштува само за натписот на иконата Собор на архангелите. За другите натписи на Константин Зограф врз иконите в. Г. Суботиќ, Натписите од Св. Наум, Наум Охридски, Охрид 1985, 107. Според проф. Г. Суботиќ и ние овде ги донесуваме.

²⁴ Н. Целакоски, Летописот на манастирот Св. Наум, Наум Охридски, Охрид 1985, 48. В. исто така, И. Снегаровъ, История на Охрид. архиепископия, II, 429, каде што стои дека по што 1662 г. Гаврил изградил болница.

²⁵ Албанскиот историчар на уметноста Т. Попа во своите синтетички прегледи не го бележи неговото име меѓу уметниците од XVIII век, туку пишува само за Константин од Спат, Спатаракис или Спатараку и Константин од Корча Th. Pora, Piktoret mesjetar, Tirane 1961, 72-83; id., Considération, 776-780.

²⁶ Ц. Грозданов, Портрети, 206; на стр. 218 укажав на разликите во изразот и ликовната постапка меѓу Константин од Шпат, врз основа на иконата на Св. Јован Владимир и светинаумските икони.

²⁷ Dh. Dhamo, o.c., 53.

²⁸ S. Kissas, in Cyrillomethodianum, XI (1987), 251.

²⁹ Ц. Грозданов, Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990, 138-140.

³⁰ М. Таиќ-Ђуриќ, Icône signee de Constantinos Zgouros, Praktika, Athenai 1976, 211-218. P. Vokotopoulos, Les icônes du peintre Victor au nouveau Monastere du Philosophe, Praktika, Athenai 1987-1988, 241, 251.

³¹ Ц. Грозданов, o.c., 140.

³² Ц. Грозданов, Охридското зидно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 105-109.

³³ Ц. Грозданов, Студии за охридскиот живопис, 143-147.

³⁴ A. Grabar, L'Hodigitria et l'Eléousa, ЗЛУ, 10, Нови Сад 1974, 10-11.

³⁵ Id., 10-11; П. Миљковиќ-Пепек, Една непроучена црква од село Велмеј, Зборник на Археолошкиот музеј на Македонија, VIII-IX, Скопје 1978, 115-117.

³⁶ М. Таиќ-Ђуриќ, Eleousa, Jahrbuch der osterreichischen Byzantinistik, 25 band, Wien 1976, 259-267.

³⁷ М. Татић-Ђурић, Икона Јована Крилатог из Дечана, Зборник Народног музеја, VII, Београд 1973, 44-45.

³⁸ М. Татић-Ђурић, o.c., 40-43.

³⁹ С. Габелић, Циклус арханђела у византиској уметности, Београд 1991, 54-58.

⁴⁰ Ц. Грозданов, Портрети, 216-219.

⁴¹ L. Hadermann-Misguich, Kurbinovo, Bruxelles 1975, 235-237.

⁴² P. Vocotopoulos, Fresques du XI^e siècle a' Corfou, C A., XXI, Paris 1971, 161-162, fig. 14.

⁴³ Ц. Грозданов, Портрети, 216-219.

⁴⁴ C. Grozdanov-L. Hadermann-Misguich, Kurbinovo, Skopje 1992, 17-18.

⁴⁵ П. Н. Милоковъ, Християнския древности западной Македонии, Извѣстия Русскаго Археолог. Института въ Константинополѣ, IV, 1, София 1899, 63-64. Како што се гледа од ктиторскиот натпис што делумно го објавува П. Милјуков, храмот е посветен на Богородица, но македонското население во албанскиот дел на Преспа оваа црква ја именува како Св. Марена.

⁴⁶ Н. Целакоски, Летописот на манастирот Св. Наум, 41.

⁴⁷ Документи за оштетување и грабежи на цркви и манастири на територијата на Македонија во Првата светска војна (избор, превод и коментар Ѓ. Димовски-Цолев и Ѓ. Грамосли), Битола 1985, 52-56, каде што се спомнуваат и моштите на Св. Матрона.

⁴⁸ Г. Суботић, Свети Константин и Јелена у Охриду, Београд 1971, 54.

⁴⁹ Л. Павловић, Култови лица код Срба и Македонаца, Смедерево 1965, 37.

⁵⁰ L. Hadermann-Misguich, Kurbinovo, 237.

⁵¹ Ц. Грозданов, Портрети, 216-219.

⁵² Исто, 210-212, 238-241.

⁵³ Летопис попа Дукљанина, уредио Ф. Шишић, Београд-Загреб 1928, 331-341.

⁵⁴ Византијски извори за историју народа Југославије, III, Београд 1966, 91-95, заб. 60-61, 115-118 заб. 133.

⁵⁵ В. заб. 2 и 3.

⁵⁶ М. Šufļau, Srbi i Arbanasi, Beograd 1925, 98-99.

⁵⁷ С. Новаковић, Први основи словенске књижевности, 267-276.

⁵⁸ Д. Драгојловић, Жефаровичев бакрорез Св. Јована Владимира и негова житија, Српска графика XVIII века, Београд 1986, 223-227; С. К. Кисас, Бакрорези XVIII века као сведочанство грчко-српских културних веза, Српска графика XVIII века, Београд 1986, 106-112.

⁵⁹ М. Reufuss, Die Druckerei, 180.

⁶⁰ Н. Дилевски, Материали из историјата и иконографията на българското възраждане, Известия на Института за изобразителни изкуства, кн. 3, София 1960, 110-122, фиг. 1.

⁶¹ Г. Острогорски, Синајска икона Св. Јована Владимира, Византија и Словени, кн. 3, Београд 1970, 159-189 (првпат оваа студија е објавена во Гласник Скопског научног друштва, 14, Скопје 1934, 99-106).

⁶² Ц. Грозданов, Студии за охридскиот живопис.

⁶³ К. Живковић, Бођани, Нови Сад 1988, 30, 12.

⁶⁴ Th. Pora, Pictoret mesjetare, 75-80.

⁶⁵ Ц. Грозданов, Портрети, 215-216. Иконата што се наоѓа во депото на Музејот во Корча не ми беше достапна за обработка.

⁶⁶ Ц. Грозданов, Портрети, 206-210.

⁶⁷ Грџките жития на Климент Охридски (редакција, превод и коментари на А. Милев), София 1960, 148, заб. 1; С. Туницкиј, Св. Климентъ епископъ словѣнскій, Сергиевъ посадъ 14.

⁶⁸ И. Снегаровъ, История на Охридската архиепископия, II, София 1932, 378-384.

⁶⁹ Ц. Грозданов, Портрети, 206-208.

⁷⁰ Ф. В. Мареш, „Седумте светители“ во старословенската и грчката книжевност, Климент Охридски и улогата на Охридската школа во развитокот на словенската просвета, Скопје 1989, 101-109.

⁷¹ В. за тоа Ц. Грозданов, Портрети, 108.

⁷² С. Ристески, Легенди и преданија за Св. Наум, Скопје 1990, 67-101.

⁷³ М. Матичетов, Приказната за Наумовата мечка, Македонски фолклор, 15-16, Скопје 1975, 129-145.

⁷⁴ Ц. Грозданов, Портрети, 107-108.

⁷⁵ Ц. Грозданов, Охридското видно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 91-92.

⁷⁶ М. Ѓоровић-Љубинковић, Средњевековни дуборез у источним крајевима Југославије, Београд 1965, 60-63.

⁷⁷ В. Ј. Ѓурић, во изд. Пећка патријаршија, Београд 1990, 276, заб. 20.

⁷⁸ Ц. Грозданов, Студии за охридскиот живопис, 156; Dh. Dhamo, Peintres albanais aux XVI^e-XVIII^e siècles, 48-49.

⁷⁹ За резбата во средновековниот период во Охрид и Преспа сп. Н. П. Кондаков, Македонија, Санктпетербургъ 1909, 236-240, 247-248, првпат пишува за резбарените врати од Св. Никола Болнички и се осврнува на Климентовата икона во дрво. Целосен преглед на постарата резба во Охрид и Преспа дава М. Ѓоровић-Љубинковић, о.с., 21-25, 37-41. За Климентовата фигура в. посебно В. Хан, Проблем стила и датирања релефне иконе Св. Климента Охридског, Зборник Музеја за примењену уметност, 8, Београд 1962; Ц. Грозданов, Портрети, 51-52. В. уште F. Mesesnel, in Studi bizantini e neellenici, Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, Roma 1936, II, 263.

⁸⁰ М. Ѓоровић-Љубинковић, о.с., 114-121.

⁸¹ З. Расолкоска-Николовска, Иконостас Карпинског манастира, Зборник за ликовне уметности, 16, Нови Сад 1980, 281-288.

⁸² М. Ѓоровић-Љубинковић, о.с., 116.

⁸³ Д. Корнаков, Иконостасот на црквата Св. Наум, Наум Охридски, Охрид 1985, 114.

⁸⁴ Р. М. Грујић, Дрворез Св. Спаса и Св. Богородице у Скопљу, Гласник Скопског научног друштва, V, Скопље 1929, 188. С. Радојчић, Старине црквеног музеја у Скопљу, Скопље 1941, 50-51.

⁸⁵ На сродноста на двата иконостаса укажа М. Ѓоровић-Љубинковић, о.с., 120-121. Натписот од битолскиот иконостас го подготви за печат Д. Корнаков во Културно наследство, Скопје 1993 (во печат).

⁸⁶ За зидањето на црквата Св. Димитрија во Битола в. В. Арсић, Црква Св. великомученика Димитрија у Битољу, Битољ 1930, 37-46.

⁸⁷ E. Tsparlis, Wood-Carved iconostases from the 17th and the first half of the 18th century in Epirus, Athenai 1980, passim.

ФРЕСКОЖИВОПИСОТ НА ТРПО ЗОГРАФ

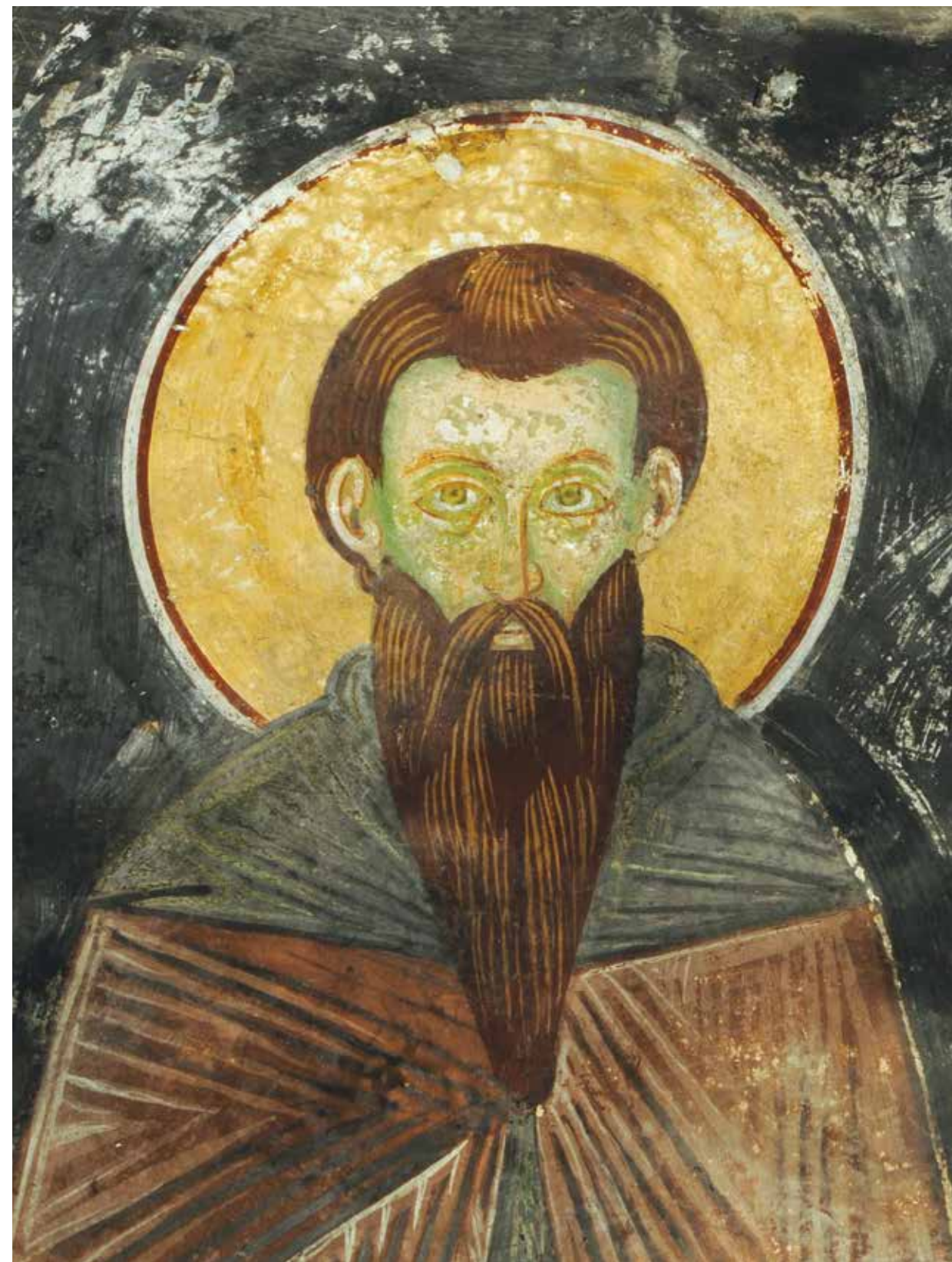
Внатрешниот лик на црквата Свети Наум, кој ние денес го познаваме, постои речиси две столетија. Во фрескоживописот на овој храм се насликани најголем број теми што биле особено почитувани во Охридската архиепископија во текот на XVIII век. Таа историско-уметничка особеност на живописот е сосем разбирлива не само поради посветата на црквата на св. Наум и неговата поврзаност со словенските учители, туку и поради барањето на донаторите од охридско-москополскиот културен круг. Откривањата на културните традиции на Охридската архиепископија, кои започнале интензивно при крајот на XVII век, својот врв го достигнувале во времето на зографското формирање на Трпо во работилницата на татко му Константин и стрико му Атанас Зограф. Сознанието дека во тематиката на светинаумскиот живопис се зачувани слоевите на претходниот период ги зголемува вредноста и интересот кон овој запоставуван зографски ансамбл.

Во ликовен поглед, Трпо Зограф ја одразува состојбата на црквата уметност од Охрид до Атос во поствизантискиот стил без импулси за откривање на патишта кон обнова на живописот. Претставувањето на ова сложено зографско дело најдобро ја осветлува неговата вредност, ликовните можности на зографот и дилемите на времето кога замреле културните движења на XVIII век.

Откако игуменот Стефан, во улога на нов ктитор, во 1799 година го подигнал гробниот параклис на св. Наум, се создале претпоставки за неговото зографирање. Од ктиторскиот натпис во овој параклис дознаваме дека фреските ги изработил Трпо Зограф во 1800 година, со средства на Наум Јоанов од Москополе. Шест години подоцна, кога можеле да бидат насликани сите делови на храмот, од олтарот до нартексот, Трпо Зограф ги живописал фреските во целата манастирска црква.¹ Вториот, многу поголем дел од фрескоживописот од 1806 година го платил игуменот Стефан, запишувајќи го уште еднаш своето име на значаен донатор. Но, пред да стане збор за игуменот Стефан и за кругот на неговите современици



ИГУМЕНОТ И КТИТОР СТЕФАН



СВ. НАУМ ОХРИДСКИ

од Охрид и Москополе, најпрвин ќе ги соопштиме податоците за Трпо Зограф и за неговото ликовно формирање.

Во времето на зографирањето на Свети Наум, Трпо Зограф уживал углед на прв мајстор во југозападна Македонија и во албанскиот регион околу Корча, каде што било трајно населено неговото семејство. Игуменот Стефан бил мотивиран од желбата да обезбеди зограф што ќе може да декорира една голема ликовно-тематска целина.

Татко му и стрико му на Трпо, зографите Константин и Атанас, потекнувале од Подкожани, село во близината на Свети Наум и Подградец, на денешната албанска страна од брегот на Охридското Езеро. Преселени во Корча, тие се претставувале како жители на овој град, а според својот занает го добиле и го прифатиле презимето на целото семејство – Зографи.²

Дејноста на живописците Константин и Атанас се следи во црквите на Корча, Москополе, Музакија,³ а исто така и во Охрид, Битола и во регионот на Мала Река во мијачкиот крај.⁴ Тие биле многу присутни и во угледните манастири на Света Гора,⁵ каде што нивните ансамбли сè уште не се целосно идентификувани и обелоденети.

Најстарото познато и со сигурност датирано дело на Константин и Атанас е храмот Раѓањето на Богородица во с. Арденица од 1744 г., како и фреските во црквата Св. Атанас во Москополе и во нејзиниот нартекс. Во овој голем стопански и културен центар на Власите, близу манастирот Св. Наум, тие ги зографирале и нартексот во црквата Св. Никола, изгорената црква Дванаесетте апостоли и црквата Светите Врачи Кузман и Дамјан, сите во Москополе.

Ангажманот на двајцата зографи во Света Гора се следи во ансамбли на неколку угледни споменици на манастирските комплекси. Најстари досега идентификувани нивни дела се: фреските во скитот на Света Ана на Големата Лавра од 1755 г., рускиот скит на Славата на Богородица од 1757 г., а потоа фреските во црквата на манастирот Филотеј од 1765 г. и ексонартексот на манастирот Ксиропотам од 1783 г., кога Трпо веќе бил формиран зограф. Околу 1780 г. престојот и дејноста на Трпо Зограф во Света Гора се забележуваат според неговиот начин на работа и ликовна постапка и за нив ќе стане збор во анализата на неговото ликовно дело.⁶

Идниот светианаумски зограф Трпо, според зачуваните ктиторски натписи, настапил заедно со својот татко Константин како рамноправен соработник во 1783 г. во црквата Св. Горѓија во Љубовш. Во претходните години, ликовниот манир на оваа зографска група и на самиот Трпо го препознаваме во фреските на неколку параклиси во Хиландар и Зограф, што во историјата на уметноста сè уште не е констатирано, веројатно поради отсуството на нивните потписи.⁷

Кога ќе бидат утврдени топографијата, тематиката и исклучително големата квадратура на сликарските целини на ова семејство на уметници

во дијецезата на Охридската архиепископија, а особено непознатите ликовни комплекси во Света Гора, веруваме дека ќе се зацврсти сознанието за нив како најпродуктивни живо-писци од средината и втората половина на XVIII век од Москополе, Корча и Охрид до светилиштата на Атос.

Според досега објавените податоци, Трпо Зограф самостојно настапил со сликањето на фреските во Негуш во 1791 година, во црквата Св. Јован Крстител. Се претпоставува дека татко му Константин тогаш не бил жив. Познати се зографските дела на Трпо Зограф во црквата Св. Богородица кај Берат и во истоимениот храм во Љубоња кај Корча, во Св. Петка во Пермет, а негови икони се откриени во Битолско (Маловиште), Преспа и во други места.⁸

За следењето на зографското дело на Трпо, од интерес е податокот дека уште во 1791 г. во Негуш тој го поседувал ракописот на Ерминијата – сликарскиот светогорски прирачник на Дионисиј, чиј текст има исклучителна улога во конципирањето на тематиката на неговото сликарство.

Значајни се и другите податоци за ова семејство на живописци: син му на Трпо Зограф, кој го носел името на дедо си Константин, го продолжил зографскиот занает, како и неговиот внук Панде (Пандели) во текот на првата половина на XIX век. Првиот братучед на Трпо, зографот Ефтим, син на Атанас, ги изработил иконите во Богородичината црква во Рмбец, а потоа стапил во свештеничка служба. Мошне значаен е податокот во натписот од 1783 г. во манастирот Ксиропотам, со името на Наум Зограф, кој работел заедно со претходниците на Трпо Зограф; тоа е можеби брат или братучед на мајсторот Трпо, но трагата за неговата дејност подоцна се губи.⁹

И покрај тоа што зографските ансамбли на Трповите претходници Константин и Атанас не се објавени, ретките репродукции укажуваат дека тие се ликовно надарени и образовани мајстори. Меѓутоа, нивниот живопис во стилски поглед означува крај и затворање за понатамошните иновации и пробив на западни влијанија во Охридската архиепископија и на Атос. Тематски и стилски, Константин, Атанас и Трпо Зограф се враќаат кон поствизантиските православни норми на ликовно обликување, со елементи на провинциско затворање, за што нашле поддршка во конзервативните кругови на Атос и Охрид. Но, некои порано прифатени ренесансно-барокни ликовни елементи веќе имале стекнато свое место во ликовниот израз и тематиката на уметноста од XVIII век во овие делови на Балканот. По сила на инерцијата, тие се задржале во опусот на светианаумскиот зограф како и кај неговите претходници. Уште во почетокот на XVIII век, во кругот на Охридската архиепископија постоело и друго настојување за враќање кон ликовните текови на протопалеологовската ренесанса од околу 1300 година, на чело со зографот Давид од Селеница. Се смета дека тој ја формирал својата ликовна естетика заедно со исто-

мислениците од Света Гора, меѓу кои бил и Дионисиј од Фурна. Трпо Зограф, којшто создавал во сенка на своите поистакнати големи претходници, зографите Давид, Константин и Атанас, јеромонахот Константин, Константин од Шпат и др., кон крајот на XVIII век го стегнува изразниот круг на ликовни средства, одејќи по патот на поствизантиските текови. Во полната зрелост на својата зографска дејност, во време кога можел да прифаќа поголеми ангажмани за изведба на фрескоживопис што бара физички напор во решавање на големи површини и работа во куполите и сводовите, во четвртата деценија на животот, Трпо го почнал живописот на гробниот параклис на Св. Наум, а подоцна и на целата црква.

ФРЕСКИТЕ ВО ГРОБНИОТ ПАРАКЛИС

Живописот на гробниот параклис со сигурност е датиран во 1800 г. со натписот што ги содржи сите податоци за неговото настанување. Овој ктиторски натпис, во втората зона на параклисот, неодамна е прочитан во целост, и ние го донесуваме со транскрипција на сите негови делови:¹⁰

„1799, август 20, ова кубе од темел е изградено со труд и трошок на игуменот господин Стефан, јеромонах, додека беа епитропи охриѓаните господин Наум Стефо и господин Гаврил -1800, јуни 13, кубето е насликано со податоци на пречесниот господин Наум Јоанов, економ од Москополе, кога игумен беше гореспомнатиот јеромонах господин Стефан, а архијереј господин Кипријан, од раката на Трпо Зограф од Корча“.

Игуменот Стефан во 1799 г. станал ктитор на кубето, како што тој го нарекува гробниот параклис, поради неговиот архитектонски облик. Ктитор на живописот е Наум Јоанов, москополец, кој ги платил средствата за живописот на гробното место на Св. Наум, во спомен на својот патрон-имењак. Тогашниот владика Кипријан во натписот се појавува без титула, бидејќи по укинувањето на Охридската архиепископија, владичите на Охрид се именувале како Преспански, за да се избрише споменот за Охридската автокефална архиепископија. Тоа е и последната година на владеењето на Кипријан во Охрид, бидејќи во идната, 1801 г., во Охрид е обзнането дека нов владика е Калиник.¹¹

Во гробниот параклис се застапени три тематски целини, и тоа: првата е циклусот на Животот и чудата на св. Наум; втората целина ја чинат ликовите на монаси со екуменско значење, заедно со монасите сврзани за ерусалимската традиција, на која ѝ припаѓал и игуменот Стефан; третата ликовна целина е Божествената литургија со Исус Христос Седржител во највисокиот дел на куполата.¹²

Над гробот на светителот, на источната страна од параклисот, е репрезентативната фигура на св. Наум во цел раст, претставен како манастирски поглавар, со патерица и бројници во десната и отворен свиток во левата рака. По зографирањето на овој лик, во верувањето на поклониците на св. Наум, нему му се придавала чудотворна сила и затоа на неговата глава била поставена метална опкова.¹³ До св. Наум е Деизисот со лико-

1799 ἀγὸς 20 ἀνοικοδομήθη [οὔ]τος ὁ κοιμῆς,
 ἔκ βαθρον παρὰ τῷ καθ' ἡμέρας κυρίου
 κυρίου Στεφάνου ἱερομονάχου· κόπο τε καὶ
 πᾶσι πᾶσι τῷ ἐπιτροπεύοντι οὐκ
 Νασίμω καὶ κυρίῳ Γαβριήλ Ἀχρ. δι-
 ἀνοι... 1800· ἰουνίου· 13· ἀνιστο-
 ρίθη ὁ παρὰ τῶν κοιμῆς διὰ ἐξόδον τοῦ ἐντι-
 μοτά·
 τῷ κυρίῳ Νασίμῳ ἰω· οἰκονομῶς ἐκμο-
 χομόδεως καὶ ἡμενεύοντος ὀνόματι
 κυρίου Στεφάνου ἱερομονάχου· καὶ ἀρχιερα-
 τῶν τῶν οὐκὺρ κυριανῶν·
 καὶ διακίτου τέρπου ζωγράφου ἐκ Κορι-

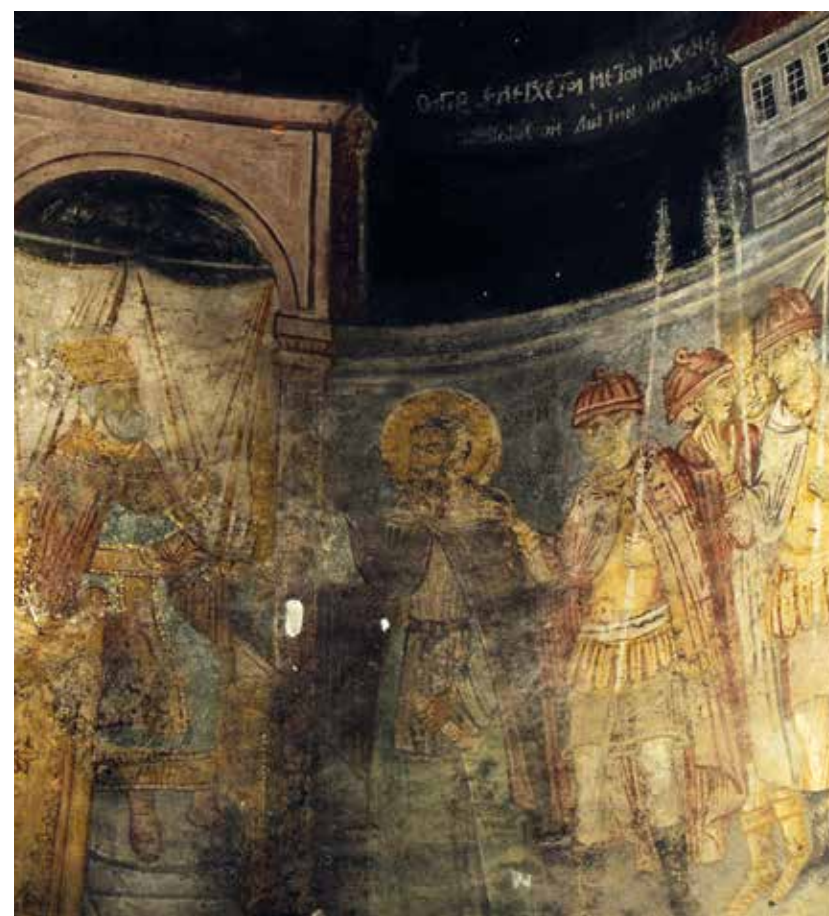
1799 αὐγούστου 20 ἀνοικοδομήθη [οὔ]τος ὁ κοιμῆς, ἐκ βάθρον παρὰ τοῦ καθηγουμένου κυρίου Στεφάνου ἱερομονάχου, κόπο τε καὶ δαπάνει παρ' αὐτοῦ καὶ [ἐ]πιτροπεύοντας ὁ κύρ Νασίμ Στέφο καὶ ὁ κύριος Γαβριήλ Ἀχριδιανοί... 1800· ἰουνίου· 13· ἀνιστορίθη ὁ παρὰ τῶν κοιμῆς διὰ ἐξόδον τοῦ ἐντιμοτάτου κυρίου Νασίμ Ἰω(άννου), οἰκονομοῦ ἐκ Μο(σ)χοπόλεως καὶ ἡγουμενεύοντος ὁ ἀνωθεν κύρ Στεφάνος ἱερομόναχος, καὶ ἀρχιερατεύοντος ὁ κύρ Κυπριανός, καὶ διὰ χειρὸς Τέρπου ζωγράφου ἐκ Κοριτζᾶ(ς).

КТИТОРСКИОТ НАТПИС ВО ГРОБНИОТ ПАРАКЛИС СО ΤΡΑΝСКΡΙΠЦИЈА, 1800 Г.

вите на Христос, Богородица и три ангели над нишата во која е сместена оваа композиција, додека фигурата на Јован Крститељ е сосем уништена. Во продолжение на светителската низа фронтално се насликани св. Антониј, св. Ефтимиј и св. Козма Поет. Потоа е фигурата на св. Стефан саваит, според кого игуменот Стефан го добил своето монашко име. Ктиторот Стефан е свртен кон својот патрон, подигнувајќи ја десната рака кон него, додека во левата држи игуменска патерица. Под свечената капа на лицето на манастирскиот поглавар се откриваат правилни црти на човек во средна возраст, со кратка сè уште црна брада и мустаќи, широко лице и чело и крупни очи. Со поставеноста на овој достоинственик, со височината и ставата, портретот на Стефан спаѓа меѓу најрепрезентативните портрети во Македонија и во соседните краишта од XVIII и XIX век. До неговата глава сè уште се чита натписот што содржи податоци за неговата титула и ктиторство: „Стефан јеромонах и нов ктитор катигумен на овој манастир, од Филипополе“. До Стефан, на истата јужна страна, насликан е св. Атанасиј Атонски како еден од основоположниците на калуѓерскиот живот во Света Гора. Свети Симеон Столпник е насликан на горниот дел од столбот каде што го поминал својот испоснички живот, а по него се св. Дионисиј, св. Теодосиј, св. Симеон Сириски, веројатно св. Иларион и св. Анастасиј



СВ. ЕФТИМИЈ, СВ. КОЗМА ПОЕТ, СВ. СТЕФАН САВАИТ, ИГУМЕН И КТИТОР СТЕФАН, СВ. АТАНАСИЈ АТОНСКИ, СВ. СИМЕОН СТОЛПНИК, СВ. ДИОНИСИЈ



СВ. НАУМ РАЗГОВАРА СО МИХАИЛ БОРИС ЗА ПРАВОСЛАВИЕТО



ПРОРОКОТ ИЛИЈА



СВ. НАУМ ВЈАРМУВА МЕЧКА НАМЕСТО ВОЛ

Синајски; фронталното допојасје на црнечкиот светец Мојсеј Етиопски е над влезната врата, а последен е пророкот Илија, кој ова место го добил меѓу водечките монаси поради ревносната преданост кон Бога која служела за пример на монашкиот свет.

Циклусот на Животот и чудата на св. Наум, според досегашните познавања, во фрескоживописот е зачуван само во гробниот параклис на Наума. Сите други примероци се изведени во графичка техника, иконопис и на манастирските печати. Виенскиот бакрорез на Христофор Жефарович содржи шеснаесет сцени од Животот и чудата на св. Наум. Но, Трпо Зограф извршил редукција на епизодите што му се чинеле помалку значајни. Во гробниот параклис, покрај Успението на св. Наум, кое зазема најмногу простор, осумте други сцени на циклусот во прстенот на втората зона се: св. Наум разговара со Михаил Борис за православјето; св. Наум го водат в затвор; св. Наум ја крштава царевата ќерка; ведрото остава отпечаток во каменот; св. Наум прогонуван од богомилите; св.

Наум ја вјармува мечката на место волот; вкочанување на монахот што се обидел да го открадне телото на св. Наум, лекување на нервно заболените; крадецот на коњот зората го затекнува пред вратите на манастирот.

Мислењето дека Наумовиот циклус нема историско-литературна основа и дека е вообличен само според легендите и преданијата на луѓето од манастирската околина¹⁴ денес не може да се брани. Во пет од деветте сцени на овој циклус, илустрирани се настани за кои станува збор во житијата на св. Наум, св. Климент и св. Јован Владимир, печатени при крајот на XVII век во Венеција, а во средината на XVIII век во Москополе. Ползувањето на старите житиски текстови во обликувањето на композициите, и кај Христофор Жефарович и кај Трпо Зограф, се забележува во сцените на Успението, епизодите со Михаил Борис и богомилите што го гонат св. Наум.

Успението на св. Наум е најголема сцена во гробниот параклис, насликана над моштите на светецот. Таа е, во исто време,



СВ. НАУМ ПРОГОНЕТ ОД БОГОМИЛИТЕ

СВ. НАУМ, ДЕИЗИС, СВ. АНТОНИЈ, СВ. ЕФТИМИЈ,
СВ. КОЗМА ПОЕТ, СВ. СТЕФАН САВАИТКТИТОРОТ ИГУМЕН СТЕФАН, СВ. АТАНАСИЈ АТОНСКИ,
СВ. СИМЕОН СТОЛПНИК, СВ. ДИОНИСИЈСВ. ТЕОДОСИЈ, СВ. СИМЕОН СИРИСКИ,
ВЕРОЈАТНО СВ. ИЛАРИОНСВ. АНАСТАСИЈ СИНАЈСКИ И СВ. ИЛИЈА,
ПРВА ЗОНА НА ГРОБНИОТ ПАРАКЛИС



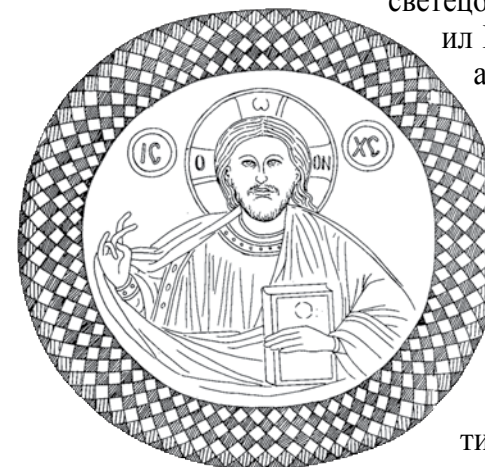
ЦИКЛУС НА ЖИВОТОТ И ЧУДАТА НА Св. НАУМ: Св. НАУМ РАЗГОВАРА СО МИХАИЛ БОРИС ЗА ПРАВОСЛАВИЕТО; Св. НАУМ ГО ВОДАТ ВО ЗАТВОР; Св. НАУМ ЈА КРШТАВА ЦАРЕВАТА КЕРКА; БИСТА НА Св. ЈОВАН КАЛИВИТ; ВЕДРОТО ОСТАВА ОТПЕЧАТОК ВО КАМЕНОТ; Св. НАУМ ПРОГОНЕТ ОД БОГОМИЛИТЕ; Св. НАУМ ВЈАРМУВА МЕЧКА НАМЕСТО ВОЛ

една од најзначајните дела на Трпо Зограф и единствена варијанта меѓу бројните композиции со оваа тема во ликовната уместност. Одарот врз кој е положено телото на св. Наум се наоѓа пред влезот на неговата црква. Околу покојникот, во прв план, стојат словенските учители св. Методиј, во сакос, со архијерејски жезол во левата рака, св. Кирил, кој го чита опелото од отворената книга пред себе, додека св. Климент го благословува својот најблизок соработник. Во истата група од левата страна е и св. Ангелариј, со монашка одежда и кратка црна брада; тој со подигната лева рака ги брише солзите од лицето. Од десната страна се св. Горазд со темна брада и коса и св. Сава – и двајцата претставени како монаси. Зад нив се насликани повеќе монаси и мирјани коишто се проштаваат од покојникот. Во опелото на св. Наум се појавува уште една, осма фигура со нимбус, што е карактеристика на оваа сцена, но и во кирило-методијевската иконографска традиција воопшто. Тоа е фигура на млад ѓакон, кој замавнува со кадилница над Наумовото тело. Како што пишувавме и порано, се чини дека со овој лик се застапува св. Лаврентиј, кој во Теофилактовото житие се спомнува алтернативно, на место св. Сава. Името на св. Лаврентиј се бележи уште во два словенски извори, но познато е дека зографскиот круг на Трпо се служел со текстот на Опширното Климентово житие на Теофилакт Охридски. Мајсторот Трпо не ги познавал типолошките белези на св. Лаврентиј и, според нашето мислење, му го дал ликот на истоимениот старохристијански архиѓакон – маченик св. Лаврентиј, застапен во средновековната и поновата западна и источна уметност. Затоа на оваа слика тој е претставен како млад голобрад ѓакон со орач преку рамото, за разлика од другите словенски учители што се во длабока старост.

ИСУС ХРИСТОС СЕДРИТЕЛ; БОЖЕСТВЕНАТА ЛИТУРГИЈА. НАЈВИСОКА ЗОНА НА ГРОБНИОТ ПАРАКЛИС

Светинаумската слика на ова Успение, совесно и студиозно вообличена, сепак не била следена од зографите на XIX век во Македонија, веројатно поради нејзината богословска комплицираност, како и поради влијанието на бакрорезот на Жефарович со оваа тема.

Според принципот на хронологијата, на почетокот на циклусот, во втората зона се насликани трите сцени сврзани за односот на св. Наум и Михаил Борис. На првата сцена се следи расправата меѓу владетелот и светецот околу прашањата на православјето. Михаил Борис е насликан без нимбус и светителски атрибути, со подигнати раце во разговорот со св. Наум, кого го приведуваат петмина стражари – гардисти. Во втората сцена е кажано спроведувањето на св. Наум в затвор од страна на гардистите на Михаил Борис, додека на третата композиција св. крштава царевата ќерка во присуство на и повеќе велможи.



Ние веќе укажавме на верувањето во Охридската архиепископија дека христијанизирањето на кнез Борис го извршиле словенските учители. Во Краткото Климентово житие од Димитрија Хоматијан се вели дека Михаил бил син на Борис и дека него го покрстил охридскиот патрон.¹⁵ Но, овде посебно би укажале на Третото житие на св. Наум, печатено во Венеција и во Москополе, каде што се истакнува дека Наум заедно со Солунските браќа го проширил христијанството во Бугарија и дека за тоа бил пони-

ВКЛОНУВАЊЕ НА МОНАХОТ КОЈ СЕ ОБИДЕЛ ДА ГО УКРАДЕ ТЕЛОТО (МОШТИТЕ) НА Св. НАУМ; ЛЕКУВАЊЕ НА НЕРВНО ЗАБОЛЕНИЕ; КРАДЕЦОТ НА КОЈОТ ЗОРАТА ГО ЗАТЕКНАЛА ПРЕД ВРАТИТЕ НА МАНАСТИРОТ; БИСТА НА НЕИДЕНТИФИКУВАН СВЕТИТЕЛ





КРАДЕЦОТ НА КОЊОТ
ЗОРАТА ГО ЗАТЕКНАЛА
ПРЕД ВРАТИТЕ
НА МАНАСТИРОТ

жуван и одведен во затвор за Христовата вера.¹⁶ Затоа и мислиме дека Разговорот на св. Наум со Михаил Борис за православјето, а потоа и Наумовото апсење, се вообличени врз основа на овој малку познат текст. Во ова житие нема помен за крштавањето на царската принцеза од страна на св. Наум, настан што влијаел за владетелот да го прими христијанството. Но, затоа би го спомнале преданието дека крштавањето и лекувањето на болната ќерка на владетелот спаѓаат меѓу најраширените легенди во охридскиот крај.¹⁷

Композицијата што го прикажува Прогонувањето на св. Наум од богомилите предизвикува посебен интерес поради нејзината тематика. Сцената се развива во манастирската близина, а светецот оди кон црквата со еден од тројцата млади богомили со подигнати тојаги во рацете, вперени кон св. Наум. Не треба посебно да се укажува дека св. Наум и неговата дејност ѝ претходат на појавата на богомилството. Затоа се поставува и прашањето за книжевниот изворник, кој им послужил на зографите од XVIII век во претставувањето на оваа сцена.

Во печатената Служба на св. Јован Владимир во 1690 година во Венеција, овој Самоилов зет и вазал е претставен како современик на првите словенски учители. Според истиот текст, тие воделе борба против богомилската и масилијанската ерес. Дури и св. Јован Владимир е претставен како жртва на овие еретици, кои станале сојузници на жената на Владимир и на нејзиниот брат.¹⁸ Ако во еден така популарен текст во Охридската архиепископија св. Јован Владимир се означува како современик на св. Климент, св. Наум и нивните учители, а сите тие како борци против богомилите, не нè изненадува ликовното обликување на овој анахроничен книжевен текст сочинет од Козма Китики.

Впрегнувањето на мечката на место волот веќе беше предмет на нашето разгледување како најпопуларна епизода во циклусот на Наумовите чуда. Во гробниот параклис, Трпо Зограф насликал дрвена кола со впрегнати вол и мечка, а светецот ја држи за врат мечката за



УСПЕНИЕТО НА СВ. НАУМ

да ја впрегне на место волот. Во заднината се открива позиција на преслапи како и во другите епизоди сместени во екстериер.

Лекувањето на нервно заболени, една од популарните сцени на овој циклус, кај Трпо Зограф е подложено на посебна обработка. Св. Наум со двете подигнати раце е свртен кон две легнати заболени момчиња чишто нозе се „имобилизирани“ меѓу две штици. За разлика од другите постари слики со оваа тема, лекувањето со сугестивноста на св. Наум се изведува со неговата молитва, потврдена и со зраците на божествена светлина во врвот на композицијата. Лекувањето се врши во храмовата болница во вид на отворен трем, на јужната страна од црквата. Другите примероци на оваа претстава во уметноста на XVIII век лекувањето на умоболните го лоцираат надвор од црковниот круг, во манастирски пејзаж, со извлекување на демонот од устата на заболениите, како што тоа го чини јеромонахот



ЛЕКУВАЊЕ НА НЕРВНО ЗАБОЛЕНИТЕ

УСПЕНИЕТО НА СВ. НАУМ, ДЕТАЉ





ХРИСТОС АРХИЈЕРЕЈ,
ДЕЛ ОД БОЖЕСТВЕНАТА
ЛИТУРГИЈА

Константин Зограф на иконостасот во Св. Наум, а подоцна и непознатиот мајстор на иконата со Наумовото житие на црквата Св. Никола Геракомија во Охрид.¹⁹

Во втората зона на параклисот, под прозорците, насликани се две допојасја. На првото е св. Јован Каливит (Кукник), веднаш зад композицијата



ХРИСТОС АРХИЈЕРЕЈ
ПРЕД ЧЕСНАТА ТРПЕЗА

на Крштавањето на царевата ќерка. Тој е со затворено евангелие пред себе, со симболично значење на жител во плевната на своите богати родители, кои го исклучиле од семејството поради христијанското верување.

Во темето на параклисот доминира големото допојасје на Исус Христос Седржител, ставено во „разнобоен круг сличен на виножито

што се гледа во облаците во време на дожд“, како што тоа се одбележува во светогорската Ерминија.²⁰ Околу Христос, во кружниот појас, тече Божествената литургија, насликана со сите составни елементи. Од двете страни на Чесната трпеза двапати е насликан Христос во одежда на архијереј. Во служењето на литургијата учествуваат дванаесет ангели во ѓаконска облека и презвитери со свеќи, кадилници и рипиди. Кон нив се додадени и други ангелски чинови, херувими и серафими.

Божествената литургија во Св. Наум е претставена според нејзината тематска структура во доцниот среден век, позната и според зографскиот прирачник, светогорската Ерминија. Обликувањето на оваа сложена богословска слика најинтензивно се одвива од крајот на XIII до крајот на XIV век, кога се одредени сите нејзини основни фактори, за што најдобро говорат примерите од Марковиот манастир и Св. Константин и Елена во Македонија, Раваница во Србија и Пантанаса во Мистра, во Грција.²¹ Уште во делата на Михаил и Евтихиј и нивните современици, во врвот на куполите, околу Седржителот, се отвора процесот на обликување на Божествената литургија,²² навестувајќи го нејзиниот изглед, кој, со мали промени, се претставува низ доцниот среден век. Божествената литургија во параклисот во Св. Наум хронолошки е една од последните во нејзиниот долг живот во уметноста на православната екумена.

Во творењето на Трпо Зограф, живописот на параклисот зазема едно од најугледните места, заедно со фигурите во главниот олтарен простор на овој храм. Монасите од првата зона на параклисот не заостануваат зад светогорските дела на Трповите семејни претходници коишто работеле во Ксиропотам. Во нив се присутни грижлив цртеж и минуциозност во градењето на физиономските белези. Тоа особено се забележува на портретот на ктиторот Стефан²³ со елементи на реализам и веризам.

Волуменот и драпирањето на фигурите Трпо Зограф ги усогласувал со сфаќањата на православната уметност од крајот на XVI и првата половина на XVII век, кога се видливи тенденциите кон геометризам и сведување на обоените плохи во линеарен схематизам со привидна монументалност. Трпо Зограф во тој манир го насликал и Успението на св. Наум, неговата најуспешна композиција во овој дел на Светинаумовиот храм. Овде се видливи декоративните хармонии во односите на одеждата, сликаната архитектура и заднината. Истата постапка тој ја задржува и во другите сцени на циклусот на св. Наум, но стереотипните повторувања на пејзажот и на архитектонската кулиса создаваат монотона претстава. За разлика од постарите зографи на ова семејство, ликовите на Трпо Зограф не поседуваат експресија и убедлив драматизам; во нив е сè спокојно, со наративна смиреност. Оваа оценка за живописот на параклисот ја искажаме и порано, подвлекувајќи ја притоа богословната наобразба на Трпо Зограф, која сигурно многу придонесла за градењето на неговиот углед на живописец во овој регион.²⁴

ЖИВОТОПИСОТ ОД 1806 ГОДИНА

Шест години по завршувањето на гробниот параклис, мајсторот Трпо бил поканет да ги зографира сите делови на црквата – олтарот, наосот и двата дела на нартексот. Пред тоа биле завршени сите градежни фази, а сидните површини биле подготвени за зографисување. Податоците за оваа втора фаза од декорирањето на Свети Наум, со ктиторството на игуменот Стефан, ги дознаваме од натписот што го испишал Трпо над западната врата на наосот. Го донесуваме интегралниот текст на целосно зачуваниот ктиторски натпис:²⁵

„Се ислика овој чесен храм на блажениот и богоносен отец наш Наум чудотворец, со трошоците и грижата на најблажениот игумен господин Стефан од Филипополе, новиот ктитор, во деновите на преосвештениот митрополит преспански господин Калиник и на помошникот хаџи господин Јаков и епитропот на овој свет манастир господин Јоан Гаврил, од раката моја Трпо зограф син на Константин зограф од Корча. Година 1806, септември 6“.

Покрај авторскиот текст на самиот мајстор Трпо, во натписот посебна вредност имаат вестите за ктиторството на игуменот Стефан и архијерејската власт на митрополитот Калиник. Нивната активност, па и зографисувањето на Свети Наум се одвивале во време на господството на локалниот властелин Целадин-бег, кој соработувал со епирско-албанскиот династ Али-паша Јанински, во услови на губење на авторитетот на централната турска власт во Цариград.²⁶ Поради големите пустошења и пљачкосувања на Москополе и соседните краишта од 1769 до 1789 г., раселувањето и деградирањето на овој урбанизиран влашки центар, Свети Наум изгубил голем дел од своите приложници-донатори, раселени низ австриското и турското царство. Затоа манастирот примал материјална помош од влашките владетели. Во своите грамоти тие ги истакнуваат крајната скудноост и долговите во кои западнал манастирот, по пустошењата на соседните православни места.²⁷

Во црковниот живот на охридскиот крај, по укинувањето на Архиепископијата и притисокот на фанариотските кругови, не се истакнувала

историската величина на црковниот престол. Митрополитот во Охрид и натаму се титулирал како Преспански. Судејќи според изданието на Четиријазичниот речник на Даниил Москополец од 1802 г., пелагонискиот митрополит со титулата егзарх имал старешинство над соседните епархии, веројатно и над Охрид.

Три години по завршувањето на живописот во Свети Наум, игуменот Стефан бил уапсен од Целадин-бег. Охридскиот хроничар не ги соопштува причините за апсењето, но истакнува дека Стефан бил подложен на тешки измачувања во затворот. Потоа бил протеран во Сливничкиот манастир во Преспа. Болен и изнемоштен, игуменот Стефан крајот од животот го поминал кај своите роднини, во Охрид. Погребан е во црквата Св. Никола Болнички.

Митрополитот Калиник уживал најголема доверба кај Целадин-бег, но не се заложил за несреќниот светинаумски ктитор. Калиник повеќе од 40 години вешто управувал со својата епархија, а од податоците за него привлекуваат внимание неговото владеење на зографскиот занает и поседувањето на голема лична библиотека.²⁸

ΑΝΙΣΤΟΡΗΘΗ Ο ΠΑΡΩΝ ΟΥΤΟΣ ΚΑΙ ΣΕΒΑΣΜΙΟΣ ΝΑΟΣ ΤΩ ΟΣΙΩ ΚΑΙ
 ΘΕΟΦΟΡΩ ΠΑΤΡΕ ΗΜΩΝ ΝΑΟΥΜ ΤΩ ΘΑΥΜΑΤΑΡΓΩ ΔΙ' ΕΞΟΔΩΝ ΚΑΙ
 ΕΠΙΣΤΑΣΙΑΣ ΤΩ ΠΑΝΟΣΙΩΤΑΤΩ ΚΑΘΗΓΗΜΕΝΩ ΚΥΡ ΣΤΕΦΑΝΩ ΕΚ
 ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΠΟΛΕΩΣ, ΤΩ ΚΑΙ ΝΕΩ ΚΤΗΤΟΡΩ. ΕΠΙ ΤΩΝ ΗΜΕΡΩΝ ΤΩ ΠΑ:
 ΝΙΕΡΩΤΑΤΩ ΜΕΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΡΕΣΠΩΝ ΚΥΡΙΩ ΚΑΛΛΙΝΙΚΩ, ΚΑΙ
 ΤΩ ΣΩ ΣΥΝΔΡΟΜΙΤΩ ΧΑΤΖΗ ΚΥΡΙΩ ΙΑΚΩΒΩ, ΚΑΙ ΤΩ ΕΠΙ ΤΡΟΠΩ Τ:
 ΙΕΡΑΣ ΤΑΥΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΚΥΡ ΙΩΑΝΝΩ ΓΑΒΡΙΗΛ.
 ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΕΜΟΥ ΤΕΡΠΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΥΙΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΖΩ:
 ΓΡΑΦΟΥ ΕΚ ΚΟΡΙΤΖΑΣ. ~ ΕΠΙ ΕΤΟΣ. ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ:
 1806.

Ανιστορήθη ο παρών ούτος και σεβάσιμος ναός του
 όσιου και θεοφόρου πατρός ήμών Ναούμ του θαυμα-
 τουργού δι' έξόδων και έπιστασίας του πανοσιωτάτου
 καθηγουμένου κύρ Στεφάνου εκ Φιλίππουπόλεως, του
 και νέου κτήτορος, επί των ήμερών του πανιερωτάτου
 μ(η)τροπολίτου άγιου Πρεσπών κυρίου Καλλινίκου,
 και του συνδρομιτ(ου) χατζή κυρίου Ιακώβου, και του
 έπιτρόπου τ(ης) ιεράς ταύτης μονής κύρ Ιωάννου Γα-
 βριήλ, δια χειρός έμου Τέρπου ζωγράφου υιού Κων-
 σταντίνου ζωγράφου εκ Κοριτζάς. ~ έπι έτος.
 αωστ: σεπτεμβριου στ.

КТИТОРСКИОТ НАТПИС
 ВО ГРОБНИОТ ПАРАКЛИС
 СО ΤΡΑΝСКΡΙΠЦИЈА,
 1806 Г.



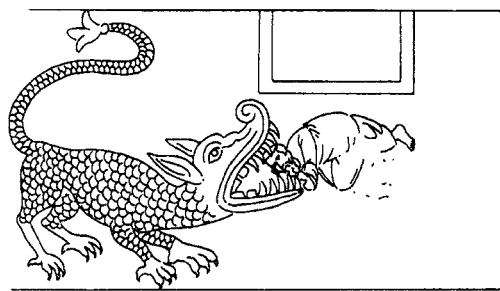
СВ. АТАНАСИЈ ВЕЛИКИ



СВ. ВАСИЛИЈ ВЕЛИКИ



ЛИТУРГИСКА
 СЛУЖБА
 НА
 АРХИЈЕРЕИТЕ

АРИЈ
ВО АДСКОТО ЖДРЕЛО

Образован и толерантен, тој во Охрид овозможувал богослужба на грчки и словенски јазик, според желбата на верниците. Близок со охридските првенци, Калиник го владеел и охридскиот дијалект. Повеќе културни и образовни потфати во Охрид во првата половина на XIX век се сврзани за неговото име. Охридскиот летописец Никола поп Стефанов пишува за неговото свечено влегување во градот на 15 март 1802 година, а својата

хроника ја привршува со неговиот животен крај: „1843 год. Април – забележа овде за памет, кога умре Калиник Преспански. Во среда првенците (охридски) отидоа во Јанкоец и го погребидоа во тамошниот Јанкоечки манастир, множество големо“.²⁹

Спомнувањето на помошникот на митрополитот хаџи Јаков подразбира и одредено влијание во животот на манастирот, а неговото хаџиско звање, сврзано за поклонение во Ерусалим, ја индицира и неговата сугестија во иконографската тематика на олтарот.

Фрескоживописот на Св. Наум од 1806 г. претставува сложена тематска целина, а според бројноста на насликаните циклуси и фигури, сигурно спаѓа во редот на најголемите споменици на живописот од крајот на XVIII и почетокот на XIX век во Македонија. И покрај тоа што зографите сидни површини не се пространи, Трпо настојувал да постигне тематска екстензивност со намалување на форматот и користење на сите површини. Ако се из земе декорацијата на нартексот, само во олтарот и наосот се следат девет посебни тематско-ликовни циклуси. Покрај евхаристичните содржини во олтарот и светителските хорони во првата зона на наосот, се развива циклусот на Големите празници, потоа опширните Христови страдања со повеќе од дваесетина сцени, сите претстави на Цветниот триод, скратена верзија на Детството на Богородица и циклус на сцени сврзани за првата посвета на храмот на архангел Михаил. Посебна ликовна целина претставува тематиката на куполата и на пандантифите, а под нив, во поткуполниот прстен, целосната галерија на допојасјата на Четириесетте маченици.

Фреските на олтарниот простор на Св. Наум ја содржат евхаристичната тематика, позната и од постариот период на византиската уметност. Основната тематика на апсидата во главниот олтарен простор ја сочинува фигурата на Богородица поширока од небото, меѓу архангелите Михаил и Гаврил, кои ѝ се поклонуваат, држејќи свитоци со испишани текстови: под неа е Причестувањето на апостолите, а во

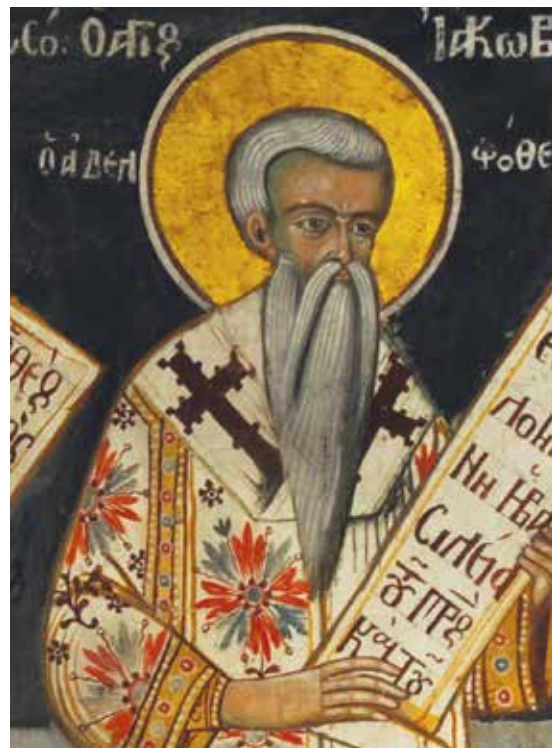
долната зона е Службата на архијереите, заедно со други фигури и сцени со литургиско-евхаристичен карактер.

Композицијата на осумте архијерејски фигури што учествуваат во литургиската служба е една од најдобрите сцени во творечкиот опус на Трпо Зограф и во живописот на овој храм. Јужната група архијереи ја сочинуваат: св. Василиј Велики, св. Григориј Богослов, св. Никола и св. Спиридон. Во северната група, прв е св. Јаков, брат на Господа, а зад него се: св. Јован Златоуст, св. Атанасиј Велики и св. Кирил Александриски. Сите држат пред себе свитоци од текстови од литургиската служба. Бидејќи двете групи на светите отци ги раздвојува бифора, меѓу нив не било возможно поставување на Чесна трпеза. Бифората е украсена со крст, а бестелесните сили и сликаната драперија под плочката на прозорецот како да ја сугерираат Чесната трпеза.

Во поставувањето на екуменските архијереи изненадува првото место на св. Јаков, најстариот поглавар на Ерусалимската црква. Тој навистина е автор на една од литургиските служби, но неговото сликање пред Јован Златоуст секако е во врска со односот на игуменот Стефан и на помошникот на митрополитот хаџи Јаков кон Ерусалимската црква.

Обликувањето на фигурите и цртачкиот напор во декорирањето на облеката му дале можност на Трпо да создаде урамнотезена композиција со ефекти на колористичките односи. Кај сите фигури тој ја варира бојата на горната и долната облека – црвена, темнозелена, сина, бела. На литургиските сакоси ја разработува орнаментиката со црвени, жолти и зелени цвеќиња врз бела, темнозелена или црвена основа. Со расчленувањето на крстовите на омофорите, исцртувањето на епитрахилите и надбедрениците тој можел да постигне ефекти што му создавале углед кај порачувачите на овој вид живопис на православната средина.

Трпо Зограф предлага интересно решение и на Причестувањето на апостолите, кое се протега по целата должина на апсидата, над светите отци. Иконографски и композициски тоа е познато од делото на зографот Давид со иста тематика во Москополе,³⁰ но постојат и постари сродни решенија.³¹ На апостолската врволица од северната страна, на чело е св. Петар како прима свет леб од рацете на Христос, а од јужната на чело е младиот апостол Јован како пие од путирот што го држи Христос. Но, најнеобично решение е, секако, првкњето на

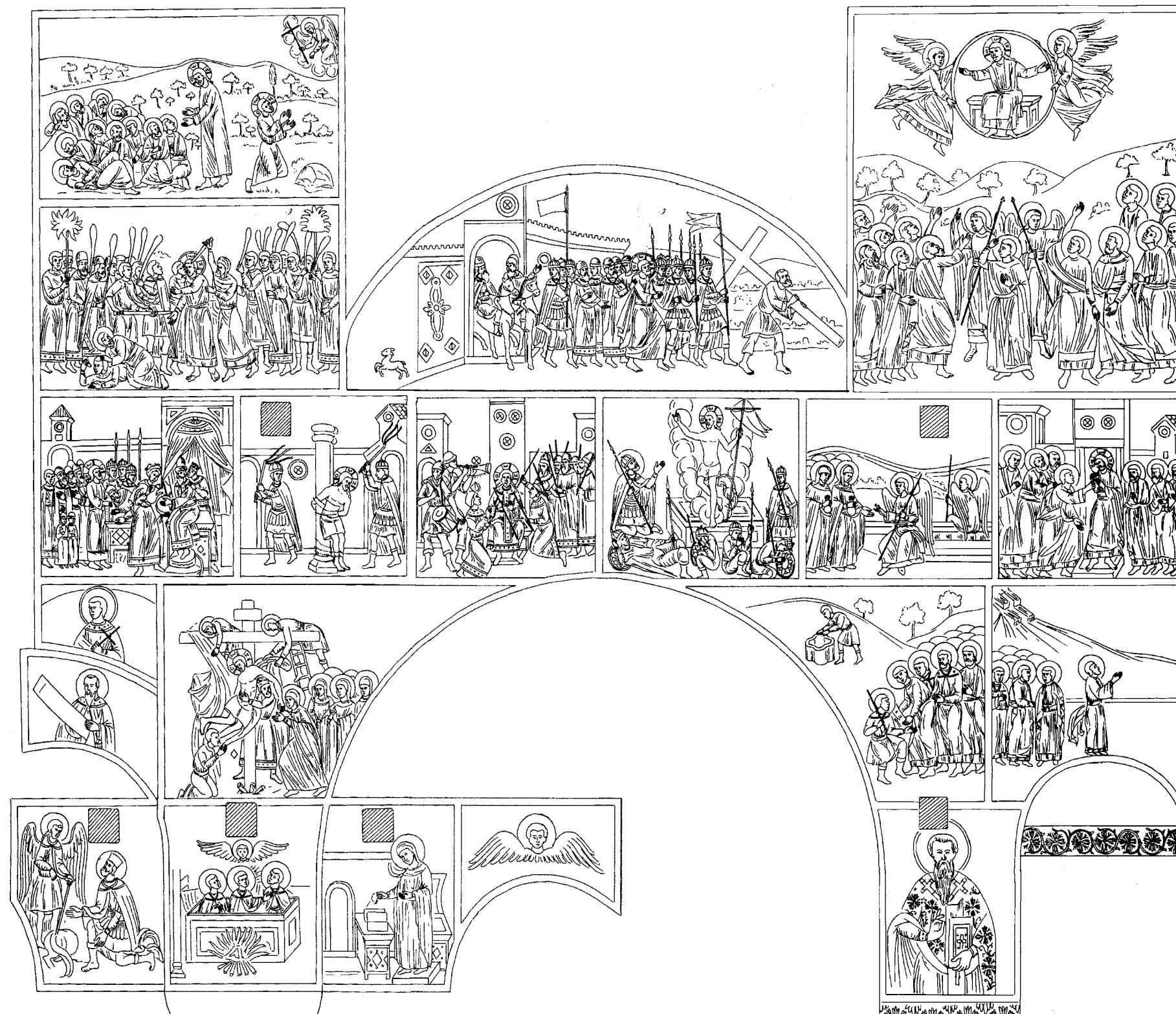
СВ. ЈАКОВ БРАТ НА
ГОСПОДАЈУДА
СО ГАВОЛОТ
НА РАМОСВ. КИРИЛ
АЛЕКСАНДРИСКИ

гулабот на св. Дух со раширени крилја над Чесната трпеза. Гулабот во нимбот има впишан крст и знаци што се однесуваат само на Христа. Нагласена е желбата да се истакне спуштањето на св. Дух над приложените дарови, кога тие стануваат подготвени за причесна, како карактеристична одлика за православниот обред на евхаристијата, позната под називот епikleза. Појавата на избличувањето на Јуда е позната од средновековната уметност во Македонија и Србија, на што многу одамна укажа Н. Л. Окуњев.³² Тоа значи и директно потсетување на Тајната вечера, што се гледа од испишаниот натпис над апостол Јован, земен од евангелскиот текст на Матеја гл. 26. И самиот распоред на апостолите без Павле, со присуство на Јуда, говори за прифаќање на варијантата што произлегува од Тајната вечера.³³

Во аспидалната школка седи Богородица поширока од небесата, со фигурата на малиот фронтален Христос пред себе, кој благословува со двете раце; од северната страна ѝ се поклонува архангел Михаил, а од јужната архангел Гаврил. Црвениот хитон на Богородица и жолтата гама на Христовата одежа над белата кошула, како и кај двете претходни композиции, содржат хроматски односи, кои придонесуваат живописот на главниот олтарен простор заедно со фреските на гробниот параклис да бидат најуспешните остварувања во работата на Трпо Зограф во оваа црква.

Тематиката на протезисот исто така е сообразена со литургиската функција на тој простор. Во нишата е претставата на мртвиот Христос во гробот со инструментите на мачење, копјето и сунѓерот, а отстрана се фигурите на Богородица и апостол Јован.³⁴ Од двете страни на нишата на протезисот се фигурираат на првомаченикот Стефан и веројатно на ѓаконот Роман Мелод. Над нишата, во калотата на протезисот доминира Христос, ангел на Великиот совет, поставен во вид на биста; околу него се тројца архангели облечени со лороси и далматики.

Визијата на св. Петар Александриски го покрива речиси целиот северен ѕид на протезисот. Местото на кое е насликана и нејзиниот изглед во основните елементи во уметноста на Охридската архиепископија се познати уште во XIII и почетокот на XIV век. Само претставата на грешниот Арие во устата на огромниот Ад, со својот гротескен изглед, е вообличена



МОЛИТВА ВО ГЕТСИМАНИЈА; ПРЕДВСТВОТО НА ЈУДА; МИЕЊЕ НА РАЦЕТЕ (ПИЛАТОВИОТ СУД); КАМШИКУВАЊЕТО НА ИСУС ХРИСТОС; ИСМЕЈУВАЊЕТО НА ИСУС ХРИСТОС; ПАТОТ НА ГОЛГОТА (ВО ГОРНИОТ ДЕЛ ОД НАОСОТ);

ИСЦЕЛЕНИЕ НА СЛЕПИОТ ОД РАЃАЊЕ; ХРИСТОС СО АПОСТОЛИТЕ. ВО ДОЛНАТА ЗОНА: ЈАВУВАЊЕ НА АРХАНГЕЛ МИХАИЛ НА ИСУС НАВИН; ТРИТЕ ЕВРЕИ ВО ОГНЕНА ПЕЧКА; БЛАГОВЕШТЕНИЕ; Св. АХИЛ

ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО; МИРОНОСИЦИТЕ НА ХРИСТОВИОТ ГРОБ; НЕВЕРУВАЊЕТО НА ТОМА; ВОЗНЕСЕНИЕТО НА ИСУС ХРИСТОС (ВО ГОРНИОТ ДЕЛ НА ОЛТАРОТ); ДВЕ БИСТИ НА СВЕТИТЕЛИ; СИМНУВАЊЕ НА ХРИСТОС ОД КРСТ (ВО ДОЛНИОТ ДЕЛ)

во доцниот среден век.³⁵ На источната страна на североисточниот столб во олтарот е насликан св. Јосиф Солунски, на јужната страна е св. Ахил Лариски, а од северната, според делумно зачуваната сигнатура, е еден ерусалимски архијереј. На столбот, по широчината на лакот, на влезот во протезисот, на северната страна е Амвросиј Медиолански, а наспроти него еден неидентификуван архијереј; до него е св. Поликрап од Смирна.

Ларискиот епископ св. Ахил во Св. Наум е насликан уште еднаш, во нартексот, од истата сликарска работилница на Трпо Зограф, што само потврдува дека бил популарен кај овие мајстори. Во олтарот тој има фелон украсен со стилизирани цвеќиња и расчленети крстови, како и на поста- рите негови фигури од истиот зографски круг, кој работел во црквата Св. Герман во Преспа. Сликањето на св. Ахил е во врска со неговиот култ што зрачел од островот со исто име на Преспанското Езеро, од некогашната Самоилова катедрала со истото име.³⁶

Во малата калота на ѓакониконот е насликано допојасје на Исус Христос Емануил, со сигнатура што го потврдува изгледот на младоликиот Бог. Под неговата фигура се допојасјата на св. Силвестар на север и св. Андреа Критски на западниот дел од лакот, и двајцата со фелони и затворени евангелија во рацете. На источната страна од ѓакониконот, кој има само мала помошна камара, поставени се, еден крајдруг, фронтално, во цел раст, св. Григориј Палама,³⁷ св. Дионисиј Ареопагит и св. Игнатиј Богоносец, од кои првиот носи саκος, вториот полиставрион, а третиот фелон.

На лакот меѓу јужниот сид на храмот и југоисточниот столб се до- појасјата на св. Григориј Неокесариски и св. Григориј од Ниса. На јужниот сид, на самиот влез во ѓакониконот е св. Елефтериј, епископ на Илири- кот, а на архијерејот до самата врата на полно му е уништена главата.

Од северната страна на столбот се чита сигнатурата на св. Герман Цариградски, познат поборник против иконоборците. На фигурата на источната страна од столбот не може да се прочита сигнатурата.

Од нашиот преглед на св. Отци-архијереи, насликани во олтарот, во литургиската служба и во протезисот, ѓакони- конот, над столбовите и лаците, повеќето се идентификувани со натписи. Насликани се дваесет и пет архијереи во цел раст, како допојасја или во горниот дел на фигурите. Ако се изземат другите сцени што го украсуваат овој простор со литургиско-евхаристична намена, пред сè Визијата на Петар Александриски и ѓаконите, ќе се види дека Трпо Зограф немал друг расположив простор за да ја прошири оваа архије- рејска галерија.

Споредувајќи ги имињата на насликаните архије- реи во олтарот и списокот на архијереите во светогорската Ерминија, може со сигурност да се востанови дека тие се идентични. Првите 17 архијереи од списокот на зографскиот прирачник се претставени во олтарот на Св. Наум еден до друг. Како што веќе забележавме, само името на Јаков брат

на Господа од Ерусалим е посебно истакнато во Службата на архијереите, пред св. Јован Златоуст, како што спомнавме, според барањата на игуменот Стефан и хаџи Јаков, за- меникот на митрополитот Калиник.

Останатите архије- реи во олтарот се избрани од списокот на 70 архије- реи, колку што содржи светогорската Ерминија, според желбата на зогра- фот и на ктиторот Стефан. Одреден број личности се сврзани за локалните традиции, а тоа се однесува на св. Ахил Лариски, св. Елефтериј и св. Јосиф Солунски. Изборот и на другите архијереи по седумнаесеттиот број е извршен според екуменското значење на светите отци какви што се св. Герман Цариградски и св. Амвросиј Медиолански, истакнати личности во борбата против ересите во христијанскиот свет.

Методот на работа на Трпо Зограф, прикажан низ неговата селек- ција на архијереите во олтарот на Св. Наум, ги открива определбите на овој зограф: приврзаноста кон светогорската Ерминија и кон традициите на Света Гора и Охридската архиепископија, со придржување кон општи- те норми на неопходноста од сликање на личности со екуменско значење.

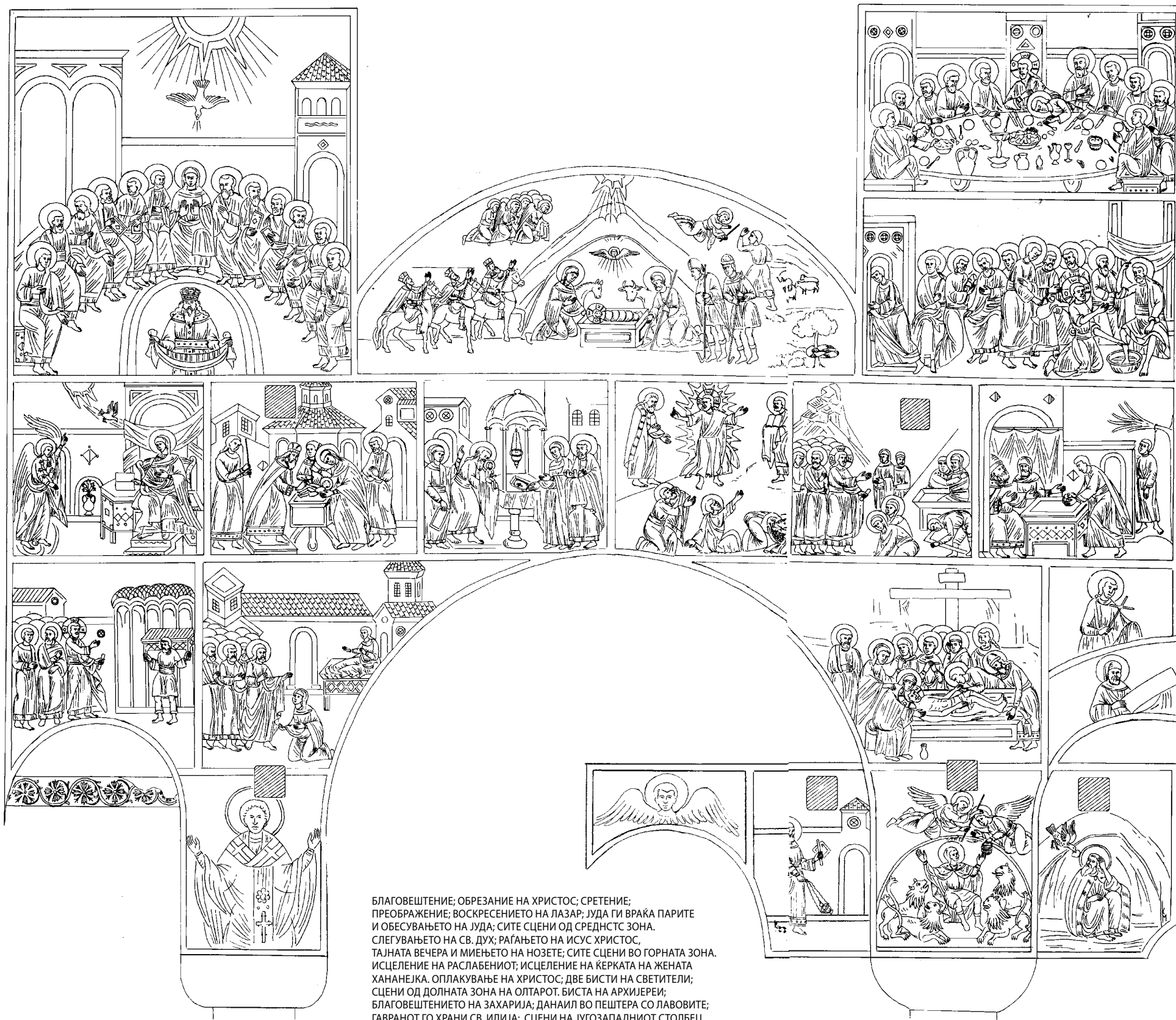
Надвор од олтарот, по целата долна зона на северниот сид од на- осот, почнувајќи од иконостасот, насликани се свети војни-маченици. Тие се поставени фронтално, со целосно наоружување, во цел раст. Според прифатениот систем на личностите од овој светителски ред, најпрвин е насликан св. Горѓија со меч пред себе и со копје во левата рака, во панцирен оклоп и со венец на главата, обележан на средината со крст. По него е солунскиот заштитник св. Димитрија со веќе униш- тено лице; тој во левата рака држи боздоган, а на левото рамо носи том- болец за стрели. На оштетената површина на сидот, по св. Димитрија, порано стоеле фигурите на св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат, според хиерархијата на светите војни. На крајот од ова оштетување се забележуваат делови од светецот – воин со шлем и меч во десната рака, веројатно св. Меркуриј или св. Јаков Персиски. До него е св. Мина до долниот раб на масивниот северозападен столб. Во проодот меѓу столбе- цот и северниот сид, во горниот дел, е допојасјето на св. Антипа и уште едно допојасје чијашто сигнатура не се чита. Под нив, во долниот дел, се допојасјата на маченичките св. Евдоксија и св. Марија Магдалена, свртени една кон друга. На северниот сид од наосот низата на светите војни завршува со св. Христофор, а последниот лик на овој сид е исце- лителот св. Пантелејмон.



БЛАГОВЕШТЕНИЕ

СВ. ПЕТАР И СВ. ПАВЕЛ





БЛАГОВЕШТЕНИЕ; ОБРЕЗАНИЕ НА ХРИСТОС; СРЕТЕНИЕ;
 ПРЕОБРАЖЕНИЕ; ВОСКРЕСЕНИЕТО НА ЛАЗАР; ЈУДА ГИ ВРАКА ПАРТЕ
 И ОБЕСУВАЊЕТО НА ЈУДА; СИТЕ СЦЕНИ ОД СРЕДНАТА ЗОНА.
 СЛЕГУВАЊЕТО НА СВ. ДУХ; РАЃАЊЕТО НА ИСУС ХРИСТОС,
 ТАЈНАТА ВЕЧЕРА И МИЕЊЕТО НА НОЗЕТЕ; СИТЕ СЦЕНИ ВО ГОРНАТА ЗОНА.
 ИСЦЕЛЕНИЕ НА РАСЛАБЕНИОТ; ИСЦЕЛЕНИЕ НА КЕРКАТА НА ЖЕНАТА
 ХАНАНЕЈКА. ОПЛАКУВАЊЕ НА ХРИСТОС; ДВЕ БИСТИ НА СВЕТИТЕЛИ;
 СЦЕНИ ОД ДОЛНАТА ЗОНА НА ОЛТАРОТ. БИСТА НА АРХИЈЕРЕИ;
 БЛАГОВЕШТЕНИЕТО НА ЗАХАРИЈА; ДАНАИЛ ВО ПЕШТЕРА СО ЛАВОВИТЕ;
 ГАВРАНОТ ГО ХРАНИ СВ. ИЛИЈА; СЦЕНИ НА ЈУГОЗАПАДНИОТ СТОЛБЕЦ

На северната половина од западниот ѕид на наосот се христијанските владетели Елена и Константин, потоа исцелителите Дамјан и Кузман, првите со владетелски атрибути, а вторите со вообичаената лекарска одежа и лекарските инструменти.

На полукружниот дел од западниот ѕид кој завршува кај влезната врата, насликана е фигурата на истакнатиот монах св. Арсениј, потоа на маченикот од Берат (Белград), св. Ефрем и на архангелот Гаврил, до самиот влез во храмот со свиток во рацете.

На јужната страна од храмот, по иконостасот, низата светци почнува со св. Петар и св. Павле, кои меѓу себе држат еднокорабен храм со купола. Во прозорецот, на ширината на ѕидот, на источната страна во цел раст е маченикот св. Таласиј, а негов пандан на западната страна е св. Трифун со сор во раката.

Во продолжение на јужниот ѕид се светите војни Евстатиј Плакида и св. Артемиј, со нивните карактеристични типолошки особини. На лакот што се сврзува со југозападниот столб е бистата на младиот маченик св. Орестиј, а под него е маченикот Агапиј и уште еден светец со оштетена сигнатура. На крајот од јужниот ѕид се сосем уништени двете последни фигури од оваа низа на светци.

На јужната страна од западниот ѕид фронтално во цел раст стојат апостол Андреј и апостол Филип, а до него е св. Алимпиј Столпник, старец што седи над капителот во „оградената кукарка“. Последен на овој простор е св. Онуфриј, пустиник со вообичаен изглед, гол, со брада до земјата, коса што се спушта по рамената, покриен со риза околу бедрата.

Првата зона на јужната страна од храмот завршува кај влезот со четири стоечки фигури. Насликани се маченичките св. Варвара и св. Катерина со круни на главите и крстови во рацете, свртени една кон друга. Маченичката св. Матрона, без посебни атрибути, е поставена фронтално, а архангел Михаил со меч во десната и свиток во левата рака, како пандан на архангел Гаврил, стои до самиот влез, под ктиторскиот натпис.



ДОЛНА ЗОНА;
СЕВЕРЕН КРАК НА КРСТОТ;
СВ. МИНА СВ. ЈАКОВ ПЕРСИСКИ,
СВ. ДИМИТРИЈА;
СВ. ГОРГИЈА.
СРЕДНА ЗОНА:
РАЃАЊЕТО НА БОГОРОДИЦА;
ЈОАКИМ И АНА
СО БОГОРОДИЦА КАЈ ТРОЈЦАТА
ЈЕРЕИ (СВЕШТЕНИЦИ).
ГОРНА ЗОНА, ЛАЦИ:
ХРИСТОВОТО РАСПЕТИЕ;
СЛЕГУВАЊЕТО НА ХРИСТОС
ВО ПЕКОЛОТ



ЛУЖЕН СИД, ПРВА ЗОНА:
СВ. ПЕТАР СВ. ПАВЕЛ,
СВ. ЕВСТАТИЈ ПЛАКИДА
И СВ. АРТЕМИЈ.
СРЕДНА ЗОНА:
ВОВЕДЕНИЕ
НА БОГОРОДИЦА
ВО ХРАМ;
ЈОСИФ ЈА ЗЕМА
БОГОРОДИЦА ОД ХРАМОТ.
ГОРНА ЗОНА НА ЛАЦИТЕ:
КРШТАВАЊЕТО
НА ХРИСТОС
ВО ЕРУСАЛИМ

ВОВЕДЕНИЕ
НА БОГОРОДИЦА
ВО ХРАМ
И ПРЕДАВАЊЕТО
НА БОГОРОДИЦА
НА ЈОСИФ

Меѓу светците од првата зона на Св. Наум, надвор од олтарот, во наосот, само св. Никодим му припаѓа на културниот круг на Охридската архиепископија. Тој настрадал со маченичка смрт на 10 јули 1709 год. во Берат, Албанија, за што сведочи неговото житие што го објавил Григориј Москополец во 1742 година. Неговото канонизирање е извршено за време на охридскиот поглавар Јоасаф, кој бил корчански митрополит пред да стане архиепископ во Охрид.

Житието на овој светец е многу необично. Бидејќи Никодим примил ислам, едно од неговите деца избегало во Света Гора. Никодим отишол да го врати својот син во Берат, но под силно дејство на светогорската духовност и самиот останал три години на Атос, враќајќи се во крилото на христијанството. По враќањето во Берат тој бил убиен откако ја одбил исламската конфесија.³⁸

Појавата на св. Никодим во Светинаумовата црква е сосем очекувана: неговите ликови се среќаваат речиси во сите ансамбли што ги сликале Трпо Зограф и неговите претходници.³⁹ Фактот дека него го внесол Жефарович во Стематографијата, веднаш до св. Наум, само ја потврдува неговата исклучителна популарност. Тој влегол во програмата и во зографските прирачници на мајстори каков што е случајот со Дичо во чиј ракопис на Ерминијата, препишана од Дионисиј, е додадено името на Никодим.⁴⁰

Благовештението, првата сцена од циклусот на Големите празници, е насликано на јужната страна од олтарот, под Слегувањето на светиот Дух. Композицијата отстапува од нејзиниот изглед во средновековниот живопис: Богородица седи на канабе, а пред неа е масичка со отворено евангелие; на двете страни од евангелието е испишан завршниот дел на текстот што се однесува на чинот на Благовештението (Лука 1, 38): „Еве





ХРИСТОВОТО КАМШИКУВАЊЕ



ПАТОТ НА ГОЛГОТА И ДЕЛ ОД ЧЕТИРИЕСЕТТЕ МАЧЕНИЦИ

УСПЕНИЕТО НА БОГОРОДИЦА



МИЕЊЕ НА НОЗЕТЕ НА АПОСТОЛ ПЕТАР



ја слугинката Господова; нека ми биде според зборовите твои“. Кон Богородица, од сегментот на небото, се спушта бел гулаб на светиот Дух. Архангел Гаврил во левата рака држи кринова гранка со цветови; цвеќе е поставено и во камарата меѓу двете фигури, во ваза; пред Богородица Книгата во рацете на Марија почнува да се слика во византиската уметност во XIV век,⁴¹ но цветот во ова Благовештение е секако рецидив на поранешните влијанија на западната уметност во православната сфера.⁴²

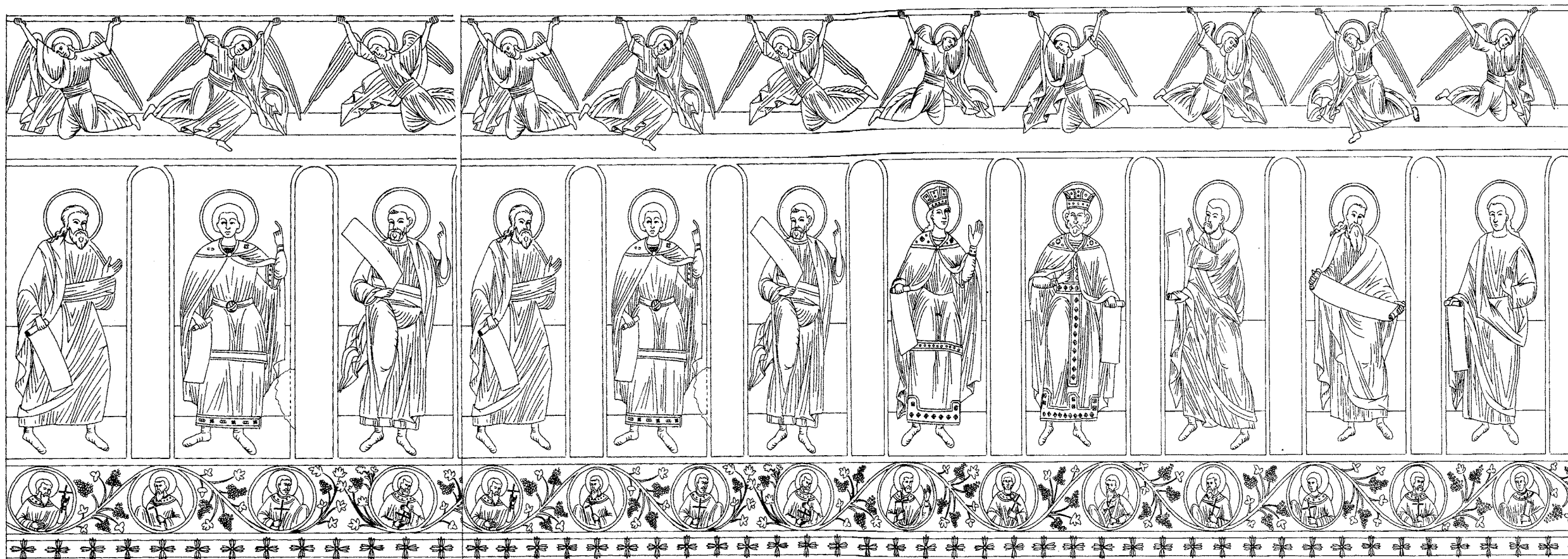
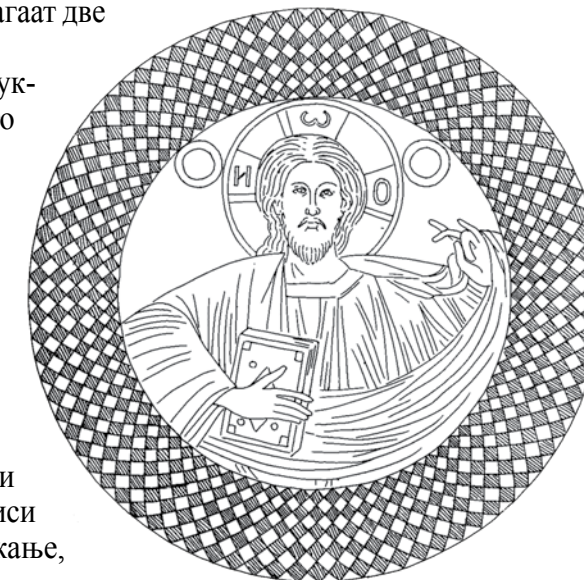
Раѓањето на Христос е развиено во високата зона на јужниот дел од сводот, под куполата, со опширно прикажување на настанот. Во средишниот дел, во пештерата лежи новороденчето во јасли. Крај него се Богородица и Јосиф, а од левата страна доаѓаат источните мудреци да му се поклонат, како што тоа го чинат и пастирите на десната страна од сликата, поведени од ангелите што го јавуваат раѓањето на Христос. Нов иконографски елемент, туѓ на средновековната византиска традиција, е поклонувањето на Јосиф кон новороденчето, како пандан на Богородица, наспроти поранешната поза на збунета повлеченост во групата на пастирите.⁴³

По Раѓањето на Христос е насликано неговото Обрезање (Лука 2, 21), кое е вклучено во циклусот на Големите празници. Малиот Христос е положен на маса за обрежување, покриена со бело платно. Богородица го придржува за рамената, а првосвештеникот со ножот во раката го почнува

обрежувањето. На првосвештеникот му помагаат две момчиња, кои држат лекови и преврски.

Сретението има сосем вообичаена структура: на левата страна Симеон Богопримец го држи пред себе малиот Христос, а зад него е Ана со свитокот на кој е испишан текстот на пророкувањето; на другата страна се Богородица и Јосиф, кој, според старозаветните закони, држи пред себе два гулаба. Меѓу нив е Чесната трпеза на која е положено евангелието.⁴⁴ Иновациите што настапија во уметноста на претходната епоха не предизвикаа промени во оваа тема, чија ликовна варијанта е позната од старохристијанската и византиската уметност. Општата шема е речиси идентична со препораките за нејзино сликање, содржани во светогорската Ерминија.⁴⁵

Во сцената на Крштавањето Христово, заедно со традиционалните елементи се забележуваат и навеви на западната ренесансно-барокна уметност. Христос стои во Јордан свртен кон Јован Претеча со подигната десна рака до височината на Христовата глава.



КУПОЛА:
ИСУС ХРИСТОС
СЕДРИТЕЛ НОСЕН
ОД АНГЕЛИТЕ:
ПРОРОЦИ ВО ТАМБУРОТ:
ДАВИД, СОЛОМОН,
ОСИЈА, ДАНАИЛ,
ЕРМИЈА, ЗАХАРИЈА,
ИСАИЈА И МОЈСЕЈ.
ЕДИНАЕСЕТ МАЧЕНИЦИ,
ОД КОИ ДЕСЕТ
МАЧЕНИЦИ
ШТО НАСТРАДАЛЕ
НА КРИТ, СИГНАТУРИТЕ
СЕ ЧИТААТ КАЈ ТЕОДУЛ,
САТАРНИН, ЕВПОР,
ЕВНИКИЈАН, ЗОТИК,
АГАТОН И ЕВАРЕСТ



ВОСКРЕСЕНИЕТО ХРИСТОВОТО



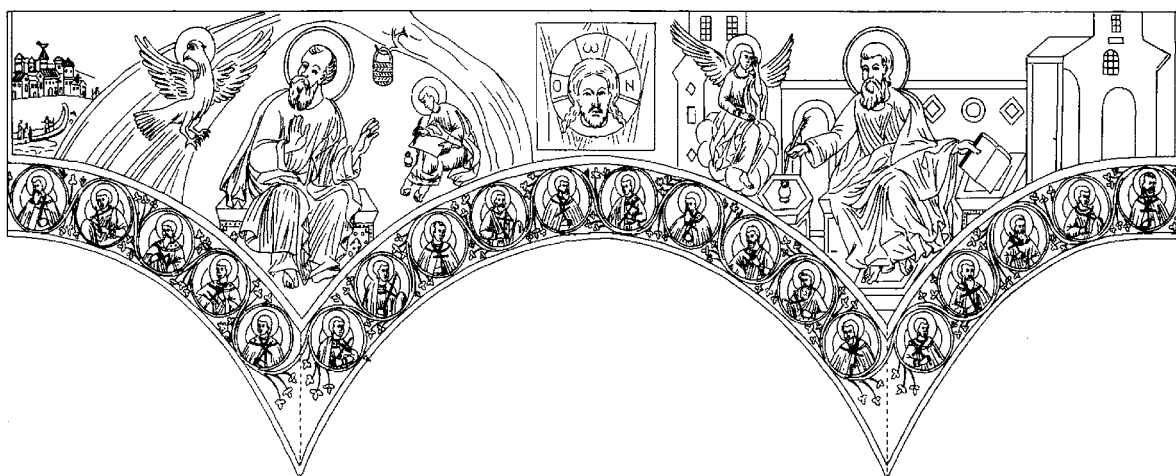
МОЛИТВА ВО ГЕТСИМАНИЈА



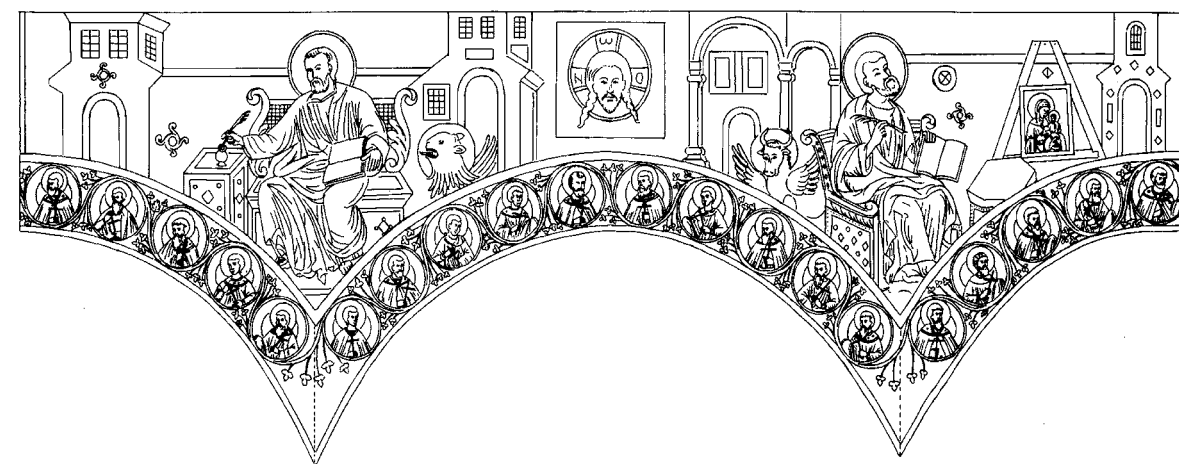
ВОЗНЕСЕНИЕТО НА ХРИСОВО



ИСМЕЈУВАЊЕТО НА ХРИСТОС



СЕВЕРОИСТОЧЕН ПАНДАТИФ: ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН БОГОСЛОВ СО СВ. ПРОХОР И НЕГОВИОТ СИМБОЛ – ОРЕЛОТ; ИСУС ХРИСТОС НА СВ. РИЗА (УБРУС);
ЈУГОИСТОЧЕН ПАНДАТИФ: ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈ И НЕГОВИОТ СИМБОЛ – АНГЕЛОТ; НИЗА ОД ЧЕТИРИЕСЕТТЕ МАЧЕНИЦИ,
ВО ЛАЦИТЕ МЕГУ ПАНДАТИФИТЕ.



ЈУГОЗАПАДЕН ПАНДАТИФ: ЕВАНГЕЛИСТОТ МАРКО СО НЕГОВИОТ СИМБОЛ – ЛАВОТ; СВЕТА КЕРАМИДА СО ЛИКОТ НА ХРИСТОС;
СЕВЕРОЗАПАДЕН ПАНДАТИФ: ЕВАНГЕЛИСТОТ ЛУКА ЈА СЛИКА СВ. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС И НЕГОВИОТ СИМБОЛ – ЈУНЕЦОТ;
НИЗА ОД ЧЕТИРИЕСЕТТЕ МАЧЕНИЦИ, ВО ЛАЦИТЕ МЕГУ ПАНДАТИФИТЕ.

На Христос водата му допира само до глуждовите на нозете. Најзначајна новост е сликањето на Господ – Старецот на деновите на барокни облаци. Под него е гулабот на светиот Дух со што се заокружува присуството на св. Тројца.⁴⁶

Сцената на Христовото преображение останува во рамките на средновековните ликовни решенија. Во горниот дел е Христос опкружен и преобразен со божествената светлина, заедно со пророците Илија и Мојсеј. Во долниот дел се фигурите на апостолите Петар, Јован и Јаков, уплашени, паднати и изненадени од светлината што зрачи од нивниот учител.

Воскресението на Лазар и Влегувањето во Ерусалим (Цветници) имаат традиционален изглед. Над Воскресението на Лазар е појавата на

Христос со апостолите, сестрите на Лазар паднати на колена пред учителот и група верници во заднината. Посебни решенија се забележуваат во сликањето на момчињата што му помагаат на Лазар да стане од гробот, кревајќи ја големата гробна плоча.

На Влегувањето во Ерусалим, Христос е пред градските порти заедно со сите апостоли. Насликани се и вообичаените жанр-сцени на децата во игра, фрлените цвеќиња и гранки пред Христос. Предизвикува внимание ведутата на градот Ерусалим во схематизиран вид, над портите, со желба да се постигне перспектива со наивен изглед.

Христовото воскресение е насликано во низата Христови страдања, по Исмејувањето на Христос, поради тешкотии во просторното развивање

СВ. АНДРЕЈА
ОД НИЗАТА
НА
ЧЕТИРИЕСЕТТЕ
МАЧЕНИЦИ



МАЧЕНИК ОД
ЧЕТИРИЕСЕТТЕ
МАЧЕНИЦИ



на циклусот. На оваа сцена над затворениот гроб стои Христос подигнат во облаците, со десната рака благословува, а со левата го држи крстот. На земјата се седнати четворица стражари со копја. Меѓу нив е и стотникот Лонгин, на колена, со нимб и подигната рака кон Христос. Во прашање е познатата композиција со структура што нема основи во византиската иконографија, но била прифатена во поствизантиската уметност под влијание на западното сликарство.⁴⁷

По широчината на лакот, на северната страна е Христовото распјатие, а негов пандан е Слегувањето во пеколот. На Распјатието во средината на сцената е Христос на крстот, кого го прободува во ребрата еден од стражарите. На другите два крста се распнати разбојниците што биле погубени истиот ден со Христос. Торзото на Христос е свиено на крстот, а под него е насликан черепот. Од левата страна е Богородица со своите блиски, а од десната страна апостол Јован и стотникот Лонгин.

Во Слегувањето во пеколот, Христос ги разбива адските врати и ја поддава раката кон Адам, кој излегува од гробот заедно со Ева. Од левата страна се св. Јован Претеча и цар Давид со фигури на старозаветните праотци.

Мироносиците на Христовиот гроб, во продолжение на Христовите страдања, се вклопени во овој циклус заедно со Воскресението на Христос во олтарниот простор, пред Неверувањето на Тома. Оваа сцена е конципирана со двајца ангели во бела облека, седнати на Христовиот отворен гроб, додека во преден план се јавуваат двете мироносици со миро во рацете. Зад нив се надвишени уште пет нимбови, со што се сугерира присуството на седум мироносици.⁴⁸ Забележливо е отсуството на паднати војници, чувари на гробот, бидејќи тие се насликани во претходната сцена на Воскресението.

Вознесението на северната страна од сводот на олтарот ја има вообичаената композициска структура со Христос во мандорла, помеѓу два ангела во горниот дел на сликата. Под него Богородица, архангелите и апостолите живо гестикулираат збунети од Христовата појава на небото.

Специфично решение е прифатено во последната сцена од циклусот на Големите празници со Христос, во Слегувањето на Светиот Дух, на јужната страна од сводот што го покрива олтарот. Апостолите седат на полукружна екседра и разговараат во „Горната одаја“ на Елеон, како што на тоа укажува текстот на Дејанијата на апостолите 1, 1-14; 2, 1-4. Огнените јазици што им ги испратил Христос се насликани во нивните нимбови, а од сегментот на небото излегуваат повеќе зраци заедно со гулабот на св. Дух. Во долниот дел на сликата е вообичаениот симбол на „сиот свет“ – космосот, со раширена риза меѓу рацете со линиите на дванаесетте Израилеви родови.

Одамна е воочена појавата дека присуството на Богородица во оваа сцена не е карактеристично за византиската ликовна традиција, иако се јавува во некои споменици од старохристијанската епоха. Западната уметност го задржала присуството на Богородица според Дејанијата на апостолите 1, 14, а во православната ликовна сфера се забележува во уметноста на XVIII век, најверојатно под западно влијание.⁴⁹

Успението на Богородица на западниот ѕид, над ктиторскиот натпис, има традиционален вид, вообличен уште во XVII век. Околу одарот на упокоената Богородица стојат групи апостоли од двете страни, заедно со тројца архијереи и други блиски на Христовата мајка. Над неа е Христос со душата на мајка си, помеѓу два ангела со запалени свеќи. Во горниот дел Богородица се вознесува телесно, носена од ангелите кон небото, како што за тоа пее Јован Дамаскин, кој е и насликан до оваа сцена заедно со Козма Мајумски, и обајцата со свитоци во рацете. Двете групи апостоли доаѓаат во облаците, но без присуство на епизодата за задоцнетиот апостол Тома, кому Марија му го дава својот колан. Со тие елементи композицијата малку се разликува од нејзината протопалеологовска прва варијанта на XIII век, најдобро позната според живописот на Михаил и Евтихиј во Перивлепта (Св. Климент) во Охрид.⁵⁰

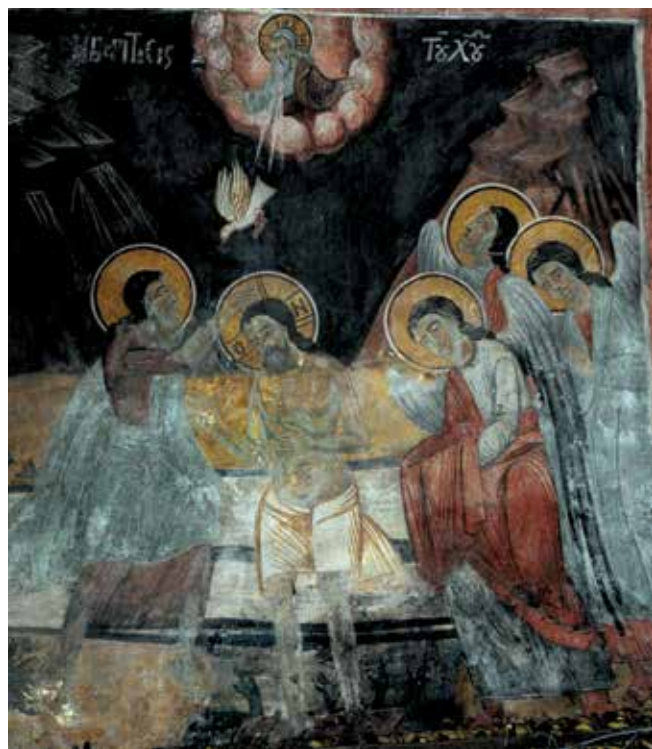
Најопширниот циклус што се развива на ѕидовите на Св. Наум со осумнаесет сцени се однесува на Христовите страдања. Појдовна основа на Трпо Зограф за нивното илустрирање се упатствата на светогорската Ерминија. Разбирливо, текстот на Ерминијата не можел да ги даде сите препораки за обликување на овој циклус, како впрочем и за другата сликарска тематика на наосот. И покрај големото искуство на зографот, разбиеноста на внатрешните површини на Св. Наум ја усложнила неговата работа во распоредот и континуитетот на композицијата.

Поради просторната ограниченост, како и поради желбата да наслика повеќе циклуси, Трпо не можел да ги распореди сцените на Христовите страдања во сооднос со Големите празници. Затоа Христовите страдања почнуваат во западниот травеј на наосот, што не е вообичаена појава во развивањето на овој циклус. Првите сцени – Тајната вечера и Миењето на нозете се на јужната страна од сводот на западниот травеј, а нивни пандан, на северната страна, се Молитвата на Гетсиманија и Предавството на Јуда. Под Миењето на нозете се сцените на Јуда, кој ги враќа парите земени за предавството и неговото бесење.

На западниот ѕид, во највисоката зона, се сцените на Судието на Христос кај Ана и Кајафа и Судието на Христос кај Пилат. Под овие композиции е Трикратното одрекување на апостолот Петар и неговото каење. На истиот простор е развиена и сцената на Христовото приведување пред Ирод.

На северната страна од западниот травеј, под Гетсиманија и Предавството на Јуда се нижат сцените на Миењето на рацете, Камшикувањето на Христос и Исмејувањето на Христос, за потоа, во истата височина, да продолжат композициите на Големите празници (Воскресението и Мироносиците на гробот) во самиот олтарен простор. Во горниот дел на овој ѕид е Патот на Голгота, додека Распетието, како што спомнавме, е по широчината на северниот лак.

Две композиции од Христовите страдања мајсторот настојувал посебно да ги издели и да ги претстави на видливи места поради нивното дејство врз верниците. Симнувањето од крстот е развиено врз широка површина во височина на северозападниот столб, а Оплакувањето на Христос е во височина на југозападниот столб.



КРШТЕВАЊЕТО НА ИСУС ХРИСТОС



СЛЕГУВАЊЕ ВОПЕКОЛОТ



ВЛЕГУВАЊЕ ВО ЕРУСАЛИМ



РАСПЕТИЕТО ХРИСОВО



ЕВАНГЕЛИСТОТ ЈОВАН БОГОСЛОВ



ЕВАНГЕЛИСТОТ МАТЕЈ

Во циклусот на Христовите страдања, особено во првиот дел, се забележуваат композициски решенија што се вообичаени во средновековната уметност и прифатени во поствизантискиот живопис. Настојувајќи да остане во рамките на традицијата, Трпо не ги развива ликовните елементи на просторот, светлоста и моделацијата. Меѓутоа, веќе прифатените влијанија на западната уметност во XVI век во Света Гора и на јонскиот брег го задржуваат своето присуство како дел на тематската структура. Во Молитвата на Гетсиманија, слика со традиционално решение, долетува ангел со крст над облаците, што не е познато во постарата уметност во градењето на оваа сцена. Трпо Зограф покажува инвентивност во сликањето на сцените од завршниот дел на Страдањата. Во Патот на Голгота, Симнувањето од крстот и Оплакувањето на Христос, тој успева да реши повеќе ликовни проблеми со поставувањето на голем број фигури, односот на масите, и контрастите на извиеното човечко тело на Христос и неговите придружници. Во целост, тие имаат драмска сила што му ја овозможува и тематиката со силните колористички контрасти и експресијата на лицата. Тоа се сцени што не им ги препуштил на соработниците, поради нивното значење во средишниот дел на црквата и дејството врз верниците.

Камшикувањето на Христос во овој ансамбл не претставува изненадување, бидејќи се спомнува и во светогорскиот сликарски прирачник. Таа сцена има широк пробив и во повеќе споменици од овој период наспроти ретките примероци од средновековната уметност, познати од уметноста на охридскиот круг, во Речица и Марковиот манастир. Од друга страна, компонирањето на Камшикувањето на Христос го покажува новиот изглед на оваа сцена, според еволуцијата на тематиката во XVI век на Света Гора.⁵¹

Првата посвета на црквата на архангел Михаил и на ангелските сили е истакната со зографисување на посебен циклус сврзан за оваа тематика. И покрај тоа што во наосот се претставени архангелите Михаил и Гаврил во западните калоти, за нив е, сепак, оформен циклус од шест сцени на западниот пар на столбовите.

На југозападниот столб, на северната страна, е претставата на Данило во пештерата со лавови, кому Авакум му носи храна по порака на архангел Михаил (кн. на пророк Даниил 14). На западната страна е насликан св. Илија, кому гавранот му носи леб по порака на архангел Михаил (трета книга на Царевите 17, 2-6); на источната страна на овој столб стои св. Захариј кој служи со кадилница и свеќа (Лука 1), кога ќе ја добие веста за зачнувањето на св. Јован Претеча со што ќе му биде одземена моќта на говорот. Трите момчиња во огнена печка, кои ќе бидат спасени од архангел Михаил, се насликани на јужната страна од северозападниот столб (кн. на пророк Даниил, 3), а на источната страна е Богородица со отворено евангелие пред себе во време кога ја примила веста од архангел Гаврил дека ќе стане мајка на Христос. На западната страна од овој столб е насликана ретката сцена на Јавувањето на архангел Михаил на Исус Навин.⁵²

Во конципирањето на овој циклус, Трпо Зограф не ги следи упатствата на светогорската Ерминија, покажувајќи богословска упатеност во изборот на спомнатите сцени. Фактот дека примарните библиски изворни текстови биле само основа за подоцнежното создавање на овој циклус, самиот избор на сцените и фигурите и местото на нивното сликање покажуваат завидно искуство поврзано со книжевната верзираност на Трпо.

Циклусот на Детството на Богородица е застапен само со четири композиции: Раѓањето и Благовествувањето од тројцата свештеници на северниот сид, во втората зона до иконостасот и Воведението и Земањето на Богородица од Јосиф на истиот простор, на јужниот сид од наосот. Во текот на долгиот живот на овие четири сцени во средновековната уметност не се извршени суштествени промени.⁵³ Разликите се искажуваат само во сликањето на некои од постојните варијанти. Во Раѓањето на Богородица, нејзините родители, Јоаким и посебно породилката Ана, се опкружени со повеќе детали во локалниот амбиент со седефна инкрустација. На следната сцена, пред тројцата свештеници што ја благословуваат Марија, на тркалезната маса се поставени наполнети чинии и друг прибор со повеќе локални елементи. Кон свештениците приоѓаат Јоаким и Ана, која на рацете ја држи малата Марија.

Воведението на Богородица во храмот, со што се означува нејзиното разделување од родителите, е конципирано така што Јоаким и Ана ја приведуваат ќерката непосредно кај првосвештеникот Захарија. Зад родителите е група девојки со запалени свеќи и висока става, што говори дека била прифатена „дворската варијанта“ на Воведението позната од уметноста од средниот век. Зад Захарија, во горниот дел, насликана е епизодата со Марија што ја храни ангелот. На четвртата сцена Захарија со благослов му ја предава Марија на Јосифа, кој ја зема за рака. До Јосиф стојат уште четворица кандидати, кои, исто така, молеле да ја примат Марија во својот дом. Очигледно е дека Трпо се определил само за четири сцени од овој циклус коишто се највпечатливи, но и суштествени за следењето на детството на Богородица. Расположиви површини за развивање на овој циклус мајсторот, очигледно, немал.

Веќе спомнавме дека во тематиката е застапен и циклусот на Цветниот триод. Сите претстави на оваа специфична литургиска целина се распоредени во олтарниот дел на црквата. Веднаш по Христовите страдања, со композицијата на Мирносиците на Христовиот гроб и Томино не верување, на северната страна на олтарот, Трпо Зограф успеа да ги застапи првите две недели на Цветниот триод, кои се од Пасхата до првата Томина недела. На јужниот сид од главниот олтарен простор е композицијата што се однесува на Неделата на ослабениот (трета недела на Цветниот триод) до која е и претставата на Христос, кој ја исцелува ќерката на жената Хананејка. Половината на Цветниот триод до Педесетницата, која се одбележува во средата на четвртата недела, е застапена со Преполнувањето на празниците во високиот дел на олтарот, над апсидата. До неа, на јужната половина од сидот, се одбележува петтата недела на Цветниот триод

со Разговорот на Христос и самарајанката. Шестата, последна, недела на циклусот е одбележана со Исцелувањето на слепиот од раѓањето заедно со уште едно исцелување во долната зона на северниот ѕид од олтарот. Под Христос и Самаријанката е пророкот Софрониј, а под Преполовувањето на празниците е пророкот Јоил.

Тематиката на живописот во куполата, во пандантифите и во поткуполните лази во горниот дел е вообичаена, но во долниот дел со двата циклуса на маченици покажува специфики, кои предизвикуваат особено внимание. Големата фигура на Исус Христос Седржител во темето на куполата е опкружена со спектрален орнамент, виножито, што во своите раце го држат ангели. Во тамбурот, меѓу прозорците, стојат осум фигури на пророци со свитоци на кои се испишани нивните пророштва. Претставени се пророците: Давид, Соломон, Осија, Даниил, Еремија, Захарија, Исаија и Мојсеј.⁵⁴

Во дното на тамбурот на куполата се допојасјата на единаесет маченици чиишто имиња, според зачуваните натписи, делумно се следат. Со идентификацијата на повеќе од овие фигури (Теодул, Сатарнин, Евпор, Евникијан, Зотик, Агатон, Еварест), станува јасно дека била заокружена групата на Десетте маченици што настрадале на Крит, заедно со уште еден, единаесетти маченик.⁵⁵ Нивното тематско поставување во прстенот на долниот дел од куполата го има истото значење како и поставувањето на Четириесетте маченици по широчина на поткуполните лази.

Во пандантифите се евангелистите насликани како творци во своите скриптории, заедно со нивните симболи. св. Јован Богослов, во североисточниот пандантиф, е свртен кон орелот, а зад нив е ведута на градот. Текстот на Јован го пишува св. Прохор врз книгата на која се распознаваат првите зборови на неговото евангелие: „На почетокот беше Словото“. Евангелистот Матеј, во југоисточниот пандантиф, е свртен кон неговиот симбол – ангелот. Тој со десната рака го става перото во мастилницата, а со левата го држи евангелието со почетните зборови од првата глава: „Книга за родословот на Исус Христос, син Давидов...“. Слично се поставени и другите двајца евангелисти. св. Лука го држи перото во мастилницата, а на коленото го придржува евангелието на кое се читаат зборовите „Почеток од евангелието (на Исус Христос син Божји...)“, а кон неговиот пишувачки пулт се приближува лавот, симбол на овој евангелист. На евангелието што на своето колено го држи св. Лука се запишани зборовите од почетокот на неговиот текст: „Бидејќи мнозина почнаа да пишуваат...“. Пред св. Лука, на „штафелај“ е иконата на Богородица со Христос, а зад него е неговиот симбол – јунеот. Меѓу св. Марко и св. Лука е насликан ликот на Христос врз црепна „света ќерамида“, а меѓу св. Јован и св. Матеј е Христос врз платното Света риза.

Под пандантифите, по широчина на четирите лази што го чинат преминот кон високите сводови, насликани се допојасја на Четириесетте маченици. Тие се групирани по десет на секоја страна, во симетрична поделба, според следниов ред:

На северниот лак (од исток кон запад) се мачениците: 1. Исихиј, 2. Мелитон, 3. Ираклија, 4. Смарагд, 5. Домнос, 6. Евнокиј, 7. Валент, 8. Вивијан, 9. Клавдиј, 10. Приск.

На западниот лак (од север кон југ) се мачениците: 11. Теодул, 12. Евтихиј, 13. Јован, 14. Ксантиј, 15. Илијан, 16. Сисилиос, 17. Кирион, 18. Ангиј, 19. Астиј, 20. Флавиј.

На јужниот лак (од запад кон исток) се мачениците: 21. Акакиј, 22. Агдикиј, 23. Лисимал, 24. Александар, 25. Илија, 26. Горгониј, 27. Теофил, 28. Дометијан, 29. Гај, 30. Горгониј.

На источниот лак (од југ кон север) се мачениците: 31. Евтихиј, 32. Атанасиј, 33. Кирил, 34. Сакердон, 35. Николај, 36. Валериј, 37. Филиктимон, 38. Северијан, 39. Худион, 40. Кандид.

Четириесетте маченици од Севастија во Св. Наум, композициски наредени во сплет на гранки и лисја, се изведени според зографскиот прирачник, објавен од епископот Порфириј, кој се разликува од другите изданија редактирани според друг ракопис.⁵⁶ Разликите меѓу нив се искажуваат во распоредот на имињата и во нивната именска форма.

Сликањето на Четириесетте маченици во куполата или во поткуполните лази, во историјата на уметноста се следи речиси еден милениум во црковните споменици. Поточно, медалјоните на мачениците од Севастија се поставуваат врз статички најосетливите делови на храмот склон кон уривање. Најстар храм од овој вид е киевска Света Софија од XI век, каде што мачениците се распоредени на лаците врз кои се темели куполата.⁵⁷ Во средновековната уметност на Македонија, оваа тематска целина се забележува во куполата на Лесново насликана околу 1345 година.⁵⁸ Во подоцнежниот период таков е случајот и со живописот во Св. Тројца во Плевља⁵⁹ и во забележаниот ансамбл на фреските на Христофор Жефарович во Боѓани од 1737 година во Србија.⁶⁰



ИСУС ХРИСТОС СЕДРЖИТЕЛ СО АНГЕЛИТЕ И ПРОРОЦИТЕ

ВОЗНЕСЕНИЕ НА ПРОРОКОТ ИЛИЈА



Ние укажавме на повеќе примери на сликање други маченици во охридскиот средновековен живопис, со сродна намена.⁶¹ Врз нивната крв се засновува Христовата црква и таа може да го одржи храмот од тектонски поместувања и градежни пропусти. Според проф. С. Радојчиќ, Четириесетте маченици се сликаат и како „серклаж на сидовите“, за нивна заштита, како што е тоа случај во Земен во Бугарија и Грачаница во Србија.⁶² Примерот од Св. Наум е еден од последните целосни ликовни споменици, што ја потврдува милениумската традиција во сфаќањето на улогата на мачениците во зачувувањето на црквата во градежен и духовен поглед, позната и од други необјавени споменици на уметноста на XVIII век.

ФРЕСКИТЕ ВО НАРТЕКСОТ И ВО ИСТОЧНОТО ОДДЕЛЕНИЕ

Тематиката на фрескоживописот, во нартексот и во источното одделение е приспособена на конструкцијата и намената на овој простор. Во куполата се разместени содржини што се однесуваат на Богородица и на овоплотувањето на Христос. Со фигурите во поткуполниот дел уште еднаш е истакнато верувањето дека црквата се темели врз крвта на мачениците како и под главната купола. Фактот дека нартексот служел за крстилница придонесол да бидат застапени сцени сврзани за тој чин. Затоа, покрај сликата на Христовото крштавање, се јавуваат и други сцени што имаат литургиско и симболично значење за овој настан, како што е големата слика на Мојсеевото преминување преку Црвеното Море и потопот на Египќаните.

Во врска со посветата на црквата, во средишниот дел на источното одделение е развиена композицијата Собор на бестелесните (ангелските) сили. Во нартексот се застапени фигури непосредно сврзани за личноста на втората посвета на црквата на свети Наум и неговите современици од словенската мисија, заедно со другите светители чијшто култ се негувал во Охридската архиепископија. Со оглед на фактот дека Свети Наум е манастирска црква, во нартексот се насликани и повеќе фигури на монаси. Иако се тие застапени во соседниот гробен параклис, нивниот број е значително проширен во првата зона на овој простор заедно со стоечките фигури на мачениците и композициите посветени на две маченички во источното одделение на нартексот.

Уште во 1845 г. славистот Виктор Григорович прв ги идентификувал фигурите на Седмочислениците и на кнез Михаил, на левата страна од влезот, бидејќи тој во охридските споменици трагаше по личности сврзани за словенската културна традиција.⁶³ Кнез Михаил е поставен фронтално, со крст во десната и жезол во левата рака. Носи туника којашто во долниот дел е украсена со бисери што се забележуваат и на неговите ракави. На ист начин е украсена и наметката, во горниот дел закопчана со аграфа. Кнезот има триделна круна со скапоцени камења на рабовите. Тој не е насликан како светец, нема нимб и ги нема физиономските белези познати од неговите две претстави во гробниот параклис. Овде тој има лик на средовечен човек со црна коса и брада што се стеснува на крајот



МИХАИЛ БОРИС



СВ. АХИЛ ЛАРИСКИ

од лицето. Во интервалот од шест години во работилницата на Трпо очигледно се пројавуваат две сфаќања за типолошките разлики во лицето и возраста на Михаил.

На спротивната страна, десно од влезната врата во нартексот, фигурата не е зачувана, а веројатно таа била оштетена и пред 150 години кога во Св. Наум престојувал рускиот истражувач. До денес остана незабележан овој светител во монашка облека, незначително свртен кон влезната врата. Светецот во левата рака држи модел на храм, чии траги се забележуваат во долниот дел заедно со отворениот трем. Во десната рака држи свиток чијшто крај се спушта пред неговата монашка риза. Описот на оваа оштетена фигура со наполно уништена глава ја сугерира помислата дека таа го претставува св. Наум во функција на ктитор на храмот. Ликот на кнез Михаил е застапен како Наумов современик, суверен на државата, кој ја помагал ктиторската дејност на словенскиот учител. Фигурата веднаш до претпоставениот лик на св. Наум е сосем уништена. Укажувањето дека тука бил насликан св. Антониј Печерски не ни е уверливо. Нам ни се чини дека тука бил насликан св. Антониј од Бер, кој во овој период се претставува заедно со св. Наум.⁶⁴

На северната страна од западниот ѕид, до кнезот Михаил е св. Ахил Лариски. Изненадува фактот што тој се појавува по вторпат во истиот ансамбл, бидејќи веќе еднаш е насликан во олтарот, во архијерејска облека, карактеристична за XVIII век. На крајот од ѕидот фронтално стои св. Харалампј, насликан со атрибути на свештеномаченик. На северниот ѕид, над вратите, се допојасјата на св. Параскева и св. Недела, свртени една кон друга. Во големата ниша, на северниот ѕид од нартексот, е претставата на Седмочислениците за која посебно ќе говориме. Над камената крстилница е схематизираната слика на Крштавањето на Христос и ликот на Јаков, брат на Господа, кој е исто така насликан во олтарот. Во северниот агол е фигурата на св. Пахомиј, кому ангелот, во одежда на великосхимник, му го поднесува испишаниот устав на општежителскиот манастир што тој треба да го формира. Последна фигура во овој дел од нартексот е св. Јован Владимир, за кого и порано стана збор при проучувањето на иконописот. Неговото сликање блиску до Седмочислениците произлегува од верувањето дека тој бил нивни современик и дејствувал заедно со нив во охридскиот крај.⁶⁵

Во одделението што води од трибилонот кон гробниот параклис, во нишата е допојасјето на пророк и цар Самоил кој држи рог на изобилие и чинија со плодови. Над влезот во параклисот се насликани два ангела, а на

јужниот ѕид има низа на повеќе монашки фигури. Во овој дел на јужната страна од нартексот се насликани св. Григориј Декаполит, една уништена фигура, св. Давид Солунски и св. Теодор. Во јужната ниша, како пандан на Седмочислениците, се следат фигурите на Св. Киријарх, св. Анастасиј, св. Петар Латроски, св. Патапиј, св. Лазар и на крајот, во југозападниот агол, стоеле две денес сосем уништени фигури.

Сликата на седумте словенски учители – Седмочислениците, во средишниот дел на првата зона, во исто време е и прва композиција во живописот на овој храм забележана од еден истражувач.⁶⁶ Во средината на сликата, фронтално стои само св. Методиј со модел на црква пред себе; заедно со него, моделот на црквата го придржуваат св. Кирил од десната и св. Климент од левата страна, и двајцата свртени кон св. Методиј. Тие се насликани како архијереи со физиономски карактеристики познати во зографската традиција на овој крај од почетокот на XVIII век. Имено, за разлика од постарите портрети на св. Кирил, тој овде има бела, широка и рамна брада, како што се јавува и на претставата во Драча, дело на зографите од кругот на мајсторот Давид. св. Горазд е зад св. Кирил, св. Наум зад св. Климент, а лево и десно од св. Методиј, во задниот план, се препознаваат главите на св. Сава и св. Ангелариј, сите во монашка одежда.

Оваа слика на словенските учители припаѓа на „центричниот тип“ на Седмочислениците, со кои се надминува поранешното фронтално поставување на нивните фигури познато од Сливничкиот манастир во Преспа. Групирањето на словенските учители околу св. Методиј како централна личност, според досегашните сознанија, започнало во работилницата на зографите што работеле во Москополе и Корча. Сликарска постапка и ликовните сфаќања на Давид и неговите соработници ги среќаваме на фреските од 1735 г. во црквата Св. Никола во Драча, сликани за време на австриската окупација на Србија. Во близина на црквата Св. Наум, во

СВ. СЕДМОЧИСЛЕНИЦИ



Албанија, околу Корча, откриени се неколку композиции на Седмочислениците сликани од Константин и Атанас Зограф, со ист распоред на фигурите, што укажува на една стабилизирана ликовна редакција во уметноста на Охридската архиепископија на XVIII век. Само во еден случај е направен исклучок со тоа што во средиштето на композицијата, наместо в. Методиј, е поставен в. Наум.⁶⁷ Оваа структура во сликањето на словенските учители се следи низ делата на мајсторите што биле современици и соработници на охридскиот архиепископ Јоасаф. Нивниот распоред ќе биде подложен на радикална промена кон средината на XIX век под влијание на преродбенските движења во Македонија. Новата концепција на оваа ликовна претстава ја најавува Дичо Зограф во една од своите охридски икони на словенските учители, изработена за црквата Св. Никола Геракомија, по порачка на Фотијана Робева. На таа икона централното место го зазема св. Климент Охридски, а пред него, од двете страни, стојат св. Кирил и св. Методиј со свиток на азбуката. До словенските учители се претставуваат и други светци на локалната традиција, св. Еразмо и св. Јован Владимир.⁶⁸

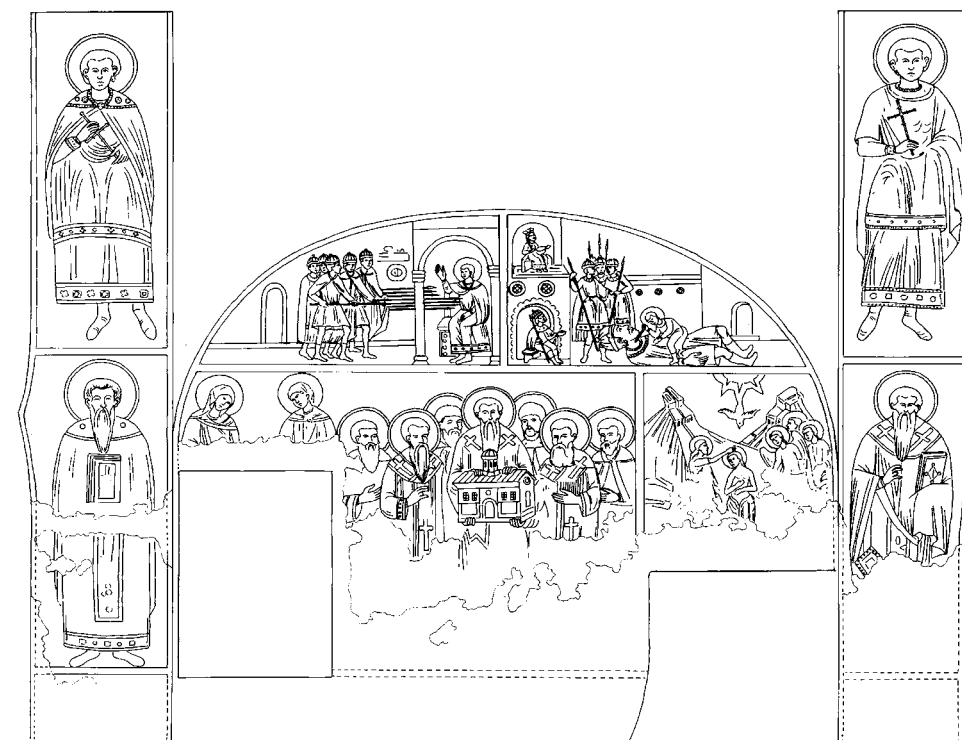
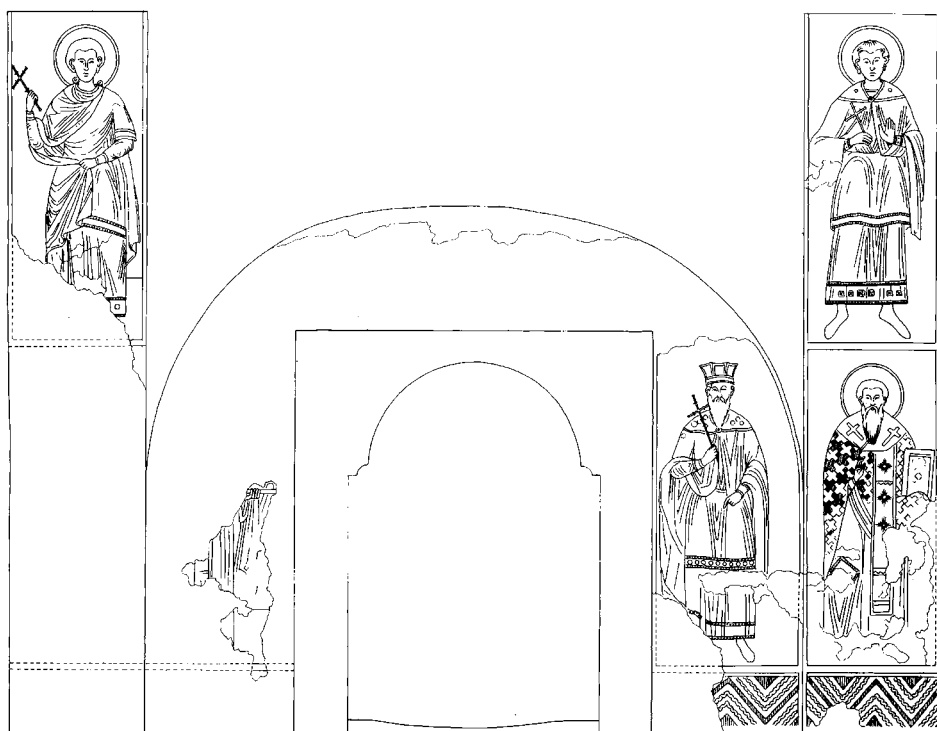
Во научните размисли посветени на композицијата на Седмочислениците од Драча и Св. Наум, отворено е прашањето за централното место што го има св. Методиј, наместо неговиот брат св. Кирил, првиот човек во Моравската мисија. Искжаното мислење дека зографите се служеле со Опширното житие на св. Климент од Теофилакт Охридски како основен изворник и дека во овој текст најмногу се говори за св. Методиј се чини сосем прифатливо.⁶⁹

Нема никакво сомнение во фактот дека култот на седумте словенски учители пораснал во XVIII век, што се одразило и во множеството нивни заеднички слики, пред сè во живописот. Во москополскиот Зборник (Аколутија) од 1742 г. за седумте словенски учители се посочува нивниот заеднички празник – 17 јули. Но, познато е дека нивната Служба е објавена во 1700 г. во Венеција, од верници на охридската дијезеза, и во неа исто така се именуваат со називот Седмочисленици.⁷⁰ Не е забележан фактот дека во печатените книги за светците на Охридската архиепископија, називот Седмочисленици се јавува во Службата на св. Јован Владимир, која е печатена во Венеција во 1690 год.⁷¹

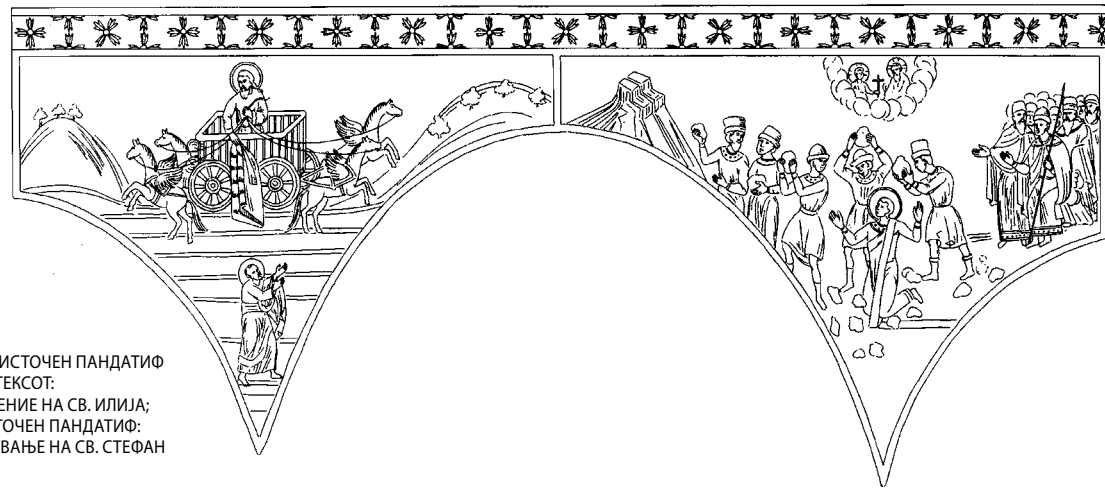
Одговорот на прашањето кога бил дефиниран поимот Седмочисленици за седумте словенски учители има првостепено културно-историско значење. Тој поим не се јавува во Опширното житие на св. Климент од Теофилакт, ниту во Синодикот на Борил, каде што се спомнуваат имињата на словенските учители. Кај Теофилакта, во алтернатива на св. Сава се јавува и св. Лаврентиј, како осма личност во оваа група, познат и од други извори на словенската традиција.⁷² Најновите проучувања говорат дека во текстот на Сказанието за преведувањето на Светото писмо од XVI век првпат се спомнуваат светците „7 на број“, ⁷³ а во почетокот на XVII век тие се јавуваат и како заокружена ликовна претстава во живописот на црквата од Сливничкиот манастир во Преспа.⁷⁴

На северниот ѕид на нартексот, во горниот дел на нишата, над Седмочислениците, насликани се сцените Погубувањето на св. Димитрија и св. Нестор го убива Лиј. На првата слика св. Димитрија седи во

НАРТЕКС, ЗАПАДЕН СИД:
ВЕРОЈАТНО
СВ. НАУМ ОХРИДСКИ,
ВЛЕЗНА ВРАТА ВО
НАРТЕКСОТ:
МИХАИЛ (БОРИС),
СВ. АХИЛ.
ВО ГОРНАТА ЗОНА:
СВ. СЕРГЕЈ И
СВ. ВАКХ



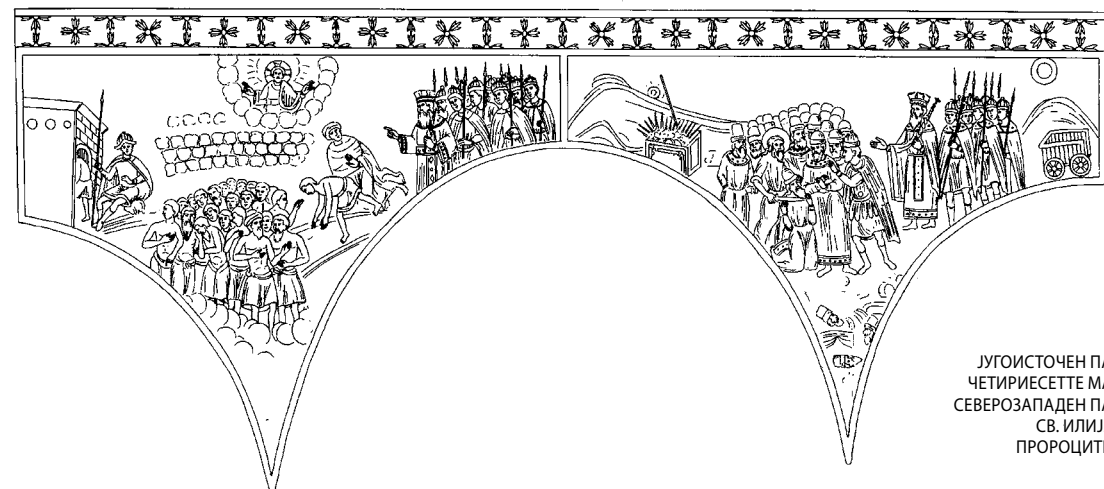
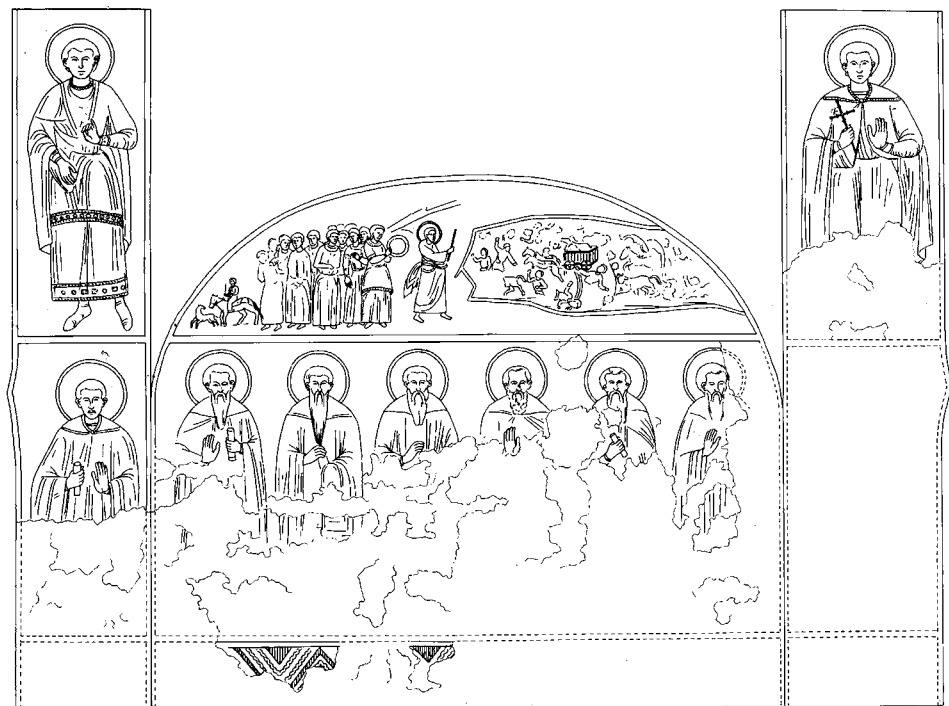
НАРТЕКС, СЕВЕРЕН СИД:
СВ. ХАРАЛАМПИЈ,
СВ. ПАРАСКЕВА,
СВ. НЕДЕЛА,
СЕДМОЧИСЛЕНИЦИТЕ,
КРШТАВАЊЕТО
НА ХРИСТОС,
СВ. ЈАКОВ – БРАТ
НА ГОСПОДА.
ВО НИШАТА,
НАД ПРВАТА ЗОНА:
ПОГУБУВАЊЕТО НА
СВ. ДИМИТРИЈА;
СВ. НЕСТОР
ГО УБИВА ЛИЈ



СЕВОРОИСТОЧЕН ПАНДАТИФ
НА НАРТЕКСОТ:
ВОЗНЕСЕНИЕ НА СВ. ИЛИЈА;
ЈУГОИСТОЧЕН ПАНДАТИФ:
КАМЕНУВАЊЕ НА СВ. СТЕФАН

затворот, а кон него настапуваат повеќе римски војници со шлемови и со мечеви во рацете, тргнати кон солунскиот светец. св. Димитрија, во благородничка одежа, смирено ја подигнува десната рака во молитва. Веднаш до оваа сцена е св. Нестор, кој ја соборил под себе гротескната фигура на Лиј, познат убиец на христијаните во времето на царот Максимијан. Околу нив е група римски војници и стражари, во горниот дел на сцената е царот Максимијан, кој наредил да биде погубен младиот солунски маченик св. Нестор.

На јужниот ѕид, наспроти спомнатите сцени на св. Димитрија и св. Нестор, насликано е Давењето на Египќаните во Црвеното Море. Сликата е илустрирана според Втората книга Мојсеева 14, 26: „Тогаш му рече Господ на Мојсеја: пружи ја раката кон морето и нека се собере водата врз Египќаните, и да ги покрие колите нивни и коњаниците нивни“. Во сликата се следи основниот текст според кој Мојсеј ја подигнал десната рака, пред него во морето се превртуваат коњи и коли, а Египќаните се



ЈУГОИСТОЧЕН ПАНДАТИФ:
ЧЕТИРИЕСЕТТЕ МАЧЕНИЦИ;
СЕВЕРОЗАПАДЕН ПАНДАТИФ:
СВ. ИЛИЈА ГИ КОЛЕ
ПРОРОЦИТЕ НА ВААВ

дават. Зад Мојсеј настапува пророчката Маријам, со хорот на израелските жени, според Втората книга Мојсеева 15, 20, пеејќи ја победоносната песна на Израелците.

Вознесението на св. Илија на небо е во североисточниот пандантиф на куполата. Пред нас е вообичаената слика на св. Илија во „огнената кола и огнените коњи“ (Четврта книга Царства 2, 11). Во колата од двете страни се впрегнати бели коњи, а под колата е пророкот Елисеј, кој ги поткрева рацете за да го прифати кожувот на св. Илија. Во северозападниот пандантиф е сликата на св. Илија, кој ги коле пророците на Ваал, според Третата книга Царства 18, 40. На ридот, кај потокот Кисон, тој го става ножот под вратот на еден од Вааловите лажни пророци, а зад него е насликан жртвеник. Пред св. Илија е заповедникот Ахава, зад кого стои група гардисти, со подигнати мечеви, а во северниот крај е колата на св. Илија со четири тркала.

Во југоисточниот пандантиф е Каменувањето на св. Стефан, првомаченик и архијакон. св. Стефан е клекнат и со подигнати раце моли за прошка на оние што го каменуваат. Околу него се пет фигури со ориентални турбани, кои фрлаат големи камења врз него, а од десната страна високостепените што го осудиле живо гестукутираат. Во горниот дел, во облаците, се малите фигури на Бог Отец како Старец на Деновите, Исус Христос и Гулабот на св. Дух, чија визија ја доживувал св. Стефан во времето на мучеништво (Дела на апостолите 6 и 7).

Четириесетте маченици, смрзнати на Севастиското Езеро, се наоѓаат во југозападниот пандантиф. Пред нас е вообичаената претстава на мачениците, поставени во неколку реда, со насликани круни како награда за нивното мачеништво и допојасјето на Исус Христос во небесните височини. На десната страна пред личностите што ја донесле пресудата се забележува најмладиот маченик Мелитон, кого мајката го храбри да ги издржи маките и да остане заедно со своите другари во групата. На левата

КАЛОТА
НА ИСТОЧНОТО
ОДДЕЛЕНИЕ:
ИСУС ХРИСТОС
АНГЕЛ НА ВЕЛИКИОТ
СОВЕТ И ЕМАНУЕЛ
МЕЃУ АНГЕЛИТЕ





СВ. ЈОВАН ВЛАДИМИР

страна е насликана бањата во која избегал малодушниот исплашен отпадник од мачениците.

По широчината на лаците, на пиластрите што ги носат пандантифите, насликани се млади маченици, во цел раст, со крстови пред себе. На источната страна, под бистата на Исус Христос, кој благословува, се фигурите на св. Луп и св. Келсиј, на северната страна се св. Маркијан и св. Мартириј, а на западната св. Сергеј и св. Вакх. На јужната страна се чини дека се насликани фигурите на св. Харалампииј и св. Антриторос, чии сигнатури се одвај читливи.

Значајна тематска карактеристика на свети-наумскиот нартекс е исклучителното множество маченици и личности во мачеништво во долниот дел на тамбурот, во пандантифите и врз лаците на пиластрите. Спомнатото верување дека врз мачениците е создадена црквата и нивното сликање околу куполата, потврдено во наосот на Св. Наум, се разработени во иконографијата на куполата на овој простор.⁷⁵

Во калотата на источното одделение на нартексот стои допојасје на Исус Христос, ангел на Великиот совет, сигниран како Емануил (Исаија 7, 14). Христос благословува, држејќи затворен

АНГЕЛСКИ СИЛИ



свиток, а на четирите агли околу него се распоредени повеќе фигури на ангелските сили. Под Христос, во лунетата, над влезната врата во наосот, уште еднаш е насликан Христос, ангел на Великиот совет во медалјон што го држат пред себе архангелите. До оваа композиција на север е фигурата на пророкот Авакум, а на јужната страна е пророкот Захарија со отворени свитоци врз кои се испишани нивните пророштва.

Во истото одделение се насликани композициите на Мачеништвото на св. Јулита со св. Кирик на јужната страна (над влезот во гробиот параклис) и Мачеништвото на св. Варвара на спротивната, северна страна. Кон св. Јулита е свртен нејзиниот тригодишен син Кирик, а на левата страна Кирик е насликан уште еднаш како се отргнува од рацете на судијата и паѓа по скалите на судницата. Во горниот дел се забележува фигурата на царот Диоклецијан, а под него седи стражарот со копје во рацете. За време на мачеништвото, врз св. Јулита се спуштаат зраци на божествената светлост.

На Измачувањето на св. Варвара двајца целати со железни прачки ја прободуваат маченичката под градите. Таа е насликана гола, со



СВ. НАУМ

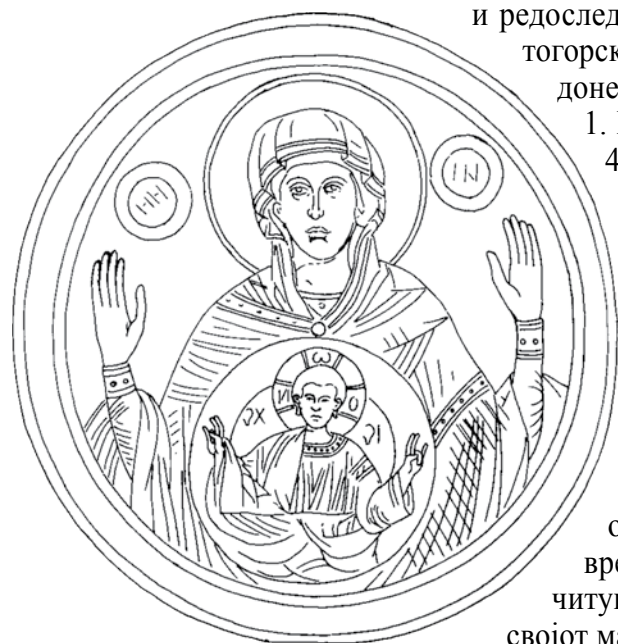
СТРАДАЊЕТО НА ЧЕТИРИЕСЕТТЕ СЕВАСТИСКИ МАЧЕНИЦИ



платно околу бедрата; од двете страни нејзиното измачување го гледаат високодостојниците меѓу кои е и таткото на св. Варвара.

На останатиот простор од источното одделение на нартексот се фигурите на мачениците св. Синетос и св. Роман Слаткопеецот; на источниот лак, на јужната страна се св. Агатоник, млад маченик, и св. Василид; при влезот во овој простор, над фигурата на св. Јован Владимир се св. Еварест и Св. Помпиј.

Во долниот дел на куполата тече низата од 11 допојасја на маченици, во кругови на ластарки од винова лоза. Нивниот избор и редослед се изведени според препораките на светогорската Ерминија; имињата на мачениците ги донесуваме според редот на графичкиот приказ 1. Елпидифор, 2. Анемподист, 3. Севастијан, 4. Андреј Стратилат, 5. Тирс, 6. Јован Новиот, 7. Јулијан, 8. Мамант, 9. Акиндин, 10. Пигасиј, 11. Афтониј. На петтемина од насликаните личности, маченичкото страдање им се прославува на 2 ноември и тие претставуваат единствена светителска група (Акиндин, Пигасиј, Афтониј, Елпидифор и Анемподист), а насликани се еден покрај друг. Во житијата на мачениците се укажува на насилничката смрт, освен кај св. Јован Новиот, кој живеел во времето на иконоборството и се борел за почитување на иконите, но починал како монах во својот манастир во Цариград.



Во тамбурот се фигурите на 8 пророци во цел раст. Под бистата на Богородица, во темето на куполата се Арон и Мојсеј, поставени еден наспроти друг. Тројцата пророци лево од Арон се Еремија, Авакум и Езекиљ, а десно од Мојсеј се Гедеон, Исаија и Захарија. Тие држат свитоци со текстови на нивните пророштва, а некои од нив со рака покажуваат кон Богородица со Христос, како потврда на нивното пророштво.

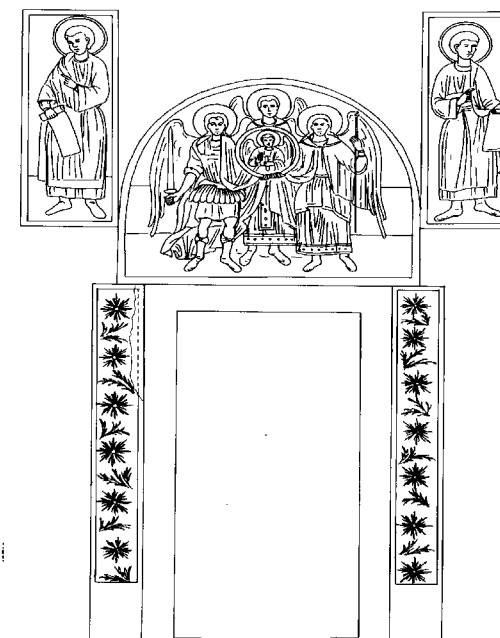
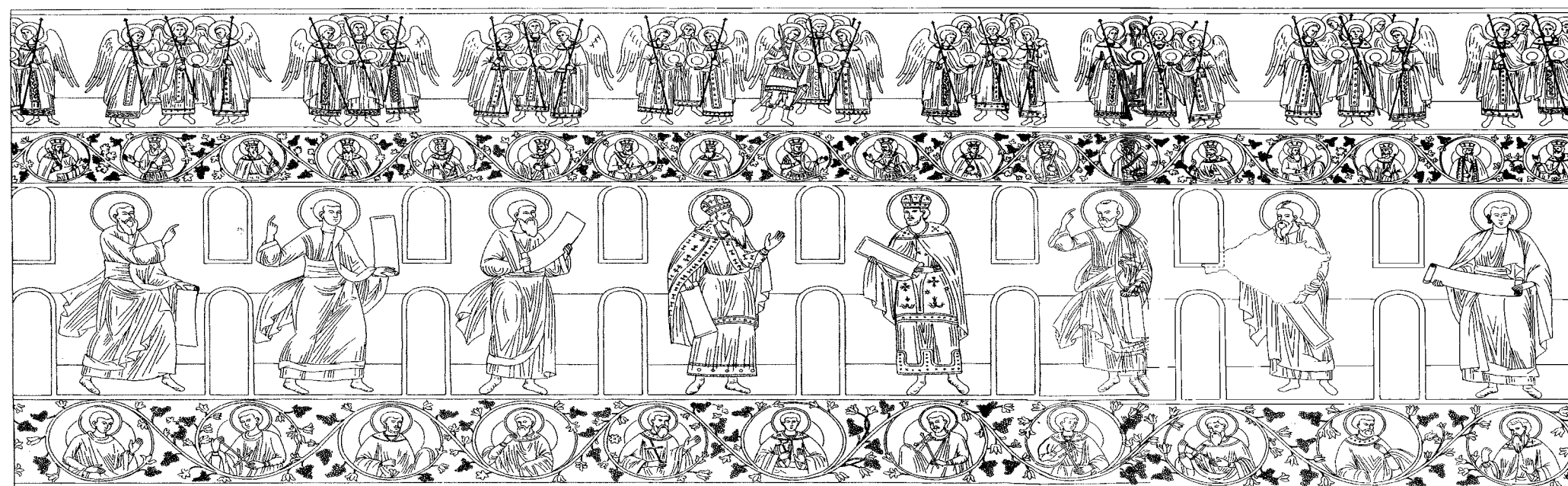
Под низата на бестелесните сили, во горниот дел на тамбурот, во круговите од ластари и лозинки од винова лоза се допојасја на 18 старозаветни праведници од домот на Јесеј. Тоа се допојасјата на: Давид, Соломон, Ровоам, Авија, Аса, Јосафат, Јоран, Озија, Јоатан, Ахаз, Езекија, Манасија, Амон, Јосија, Јехониј, Селафиил, Зоровавел и Авијуд. Сите имаат владетелска облека, носат круни и држат скиптри; групирани се симетрично, по двајца, свртени еден кон друг. Нивните типолошки белези се во целосна сообразност со препораките на светогорската Ерминија.

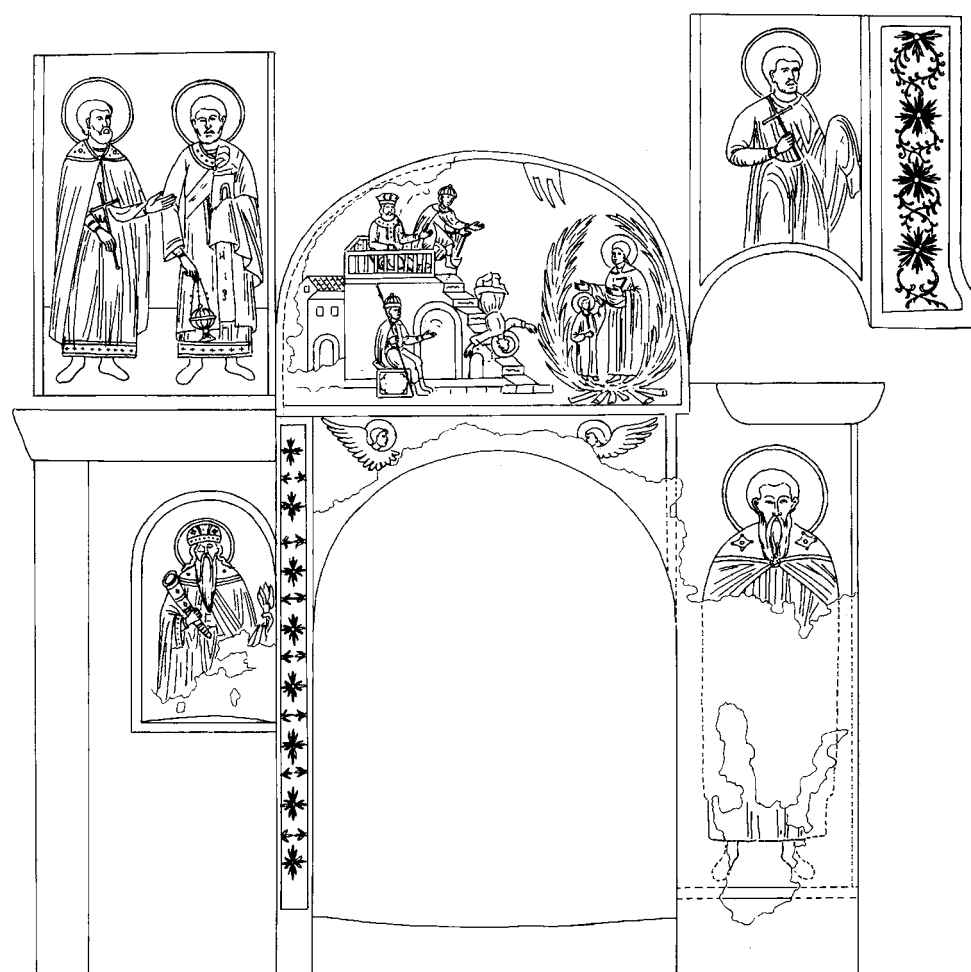
Над владетелите од домот на Јесеј и Давид, во прстенот под фигурата на Богородица се насликани девет групи ангелски сили, во свечени одежди, со лороси и хламиди. Во секоја група има по пет ангели со скиптри, а по двајца од нив имаат пред себе сфери со Христовиот монограм.

Богородица на темето од куполата е од иконографскиот тип Знамение, со двете подигнати раце и со Христос во медалјон на нејзините гради. Таа носи пурпурен мафорион со жолти рабови, а Христос има жолт хитон и розов химатион. Иако оваа претстава на Богородица со Христос ја нема колористичката звучност на олтарската слика во апсидата, таа спаѓа меѓу подобрите ликовни решенија во нартексот, заедно со фигурите на бестелесните сили околу неа. Во кругот, околу допојасјето на Богородица, во пет стихови е испишан химничен текст што нејзе ѝ е посветен. Тоа е, всушност, Деветтата песна од вторите катавасии што се пее на Духовден

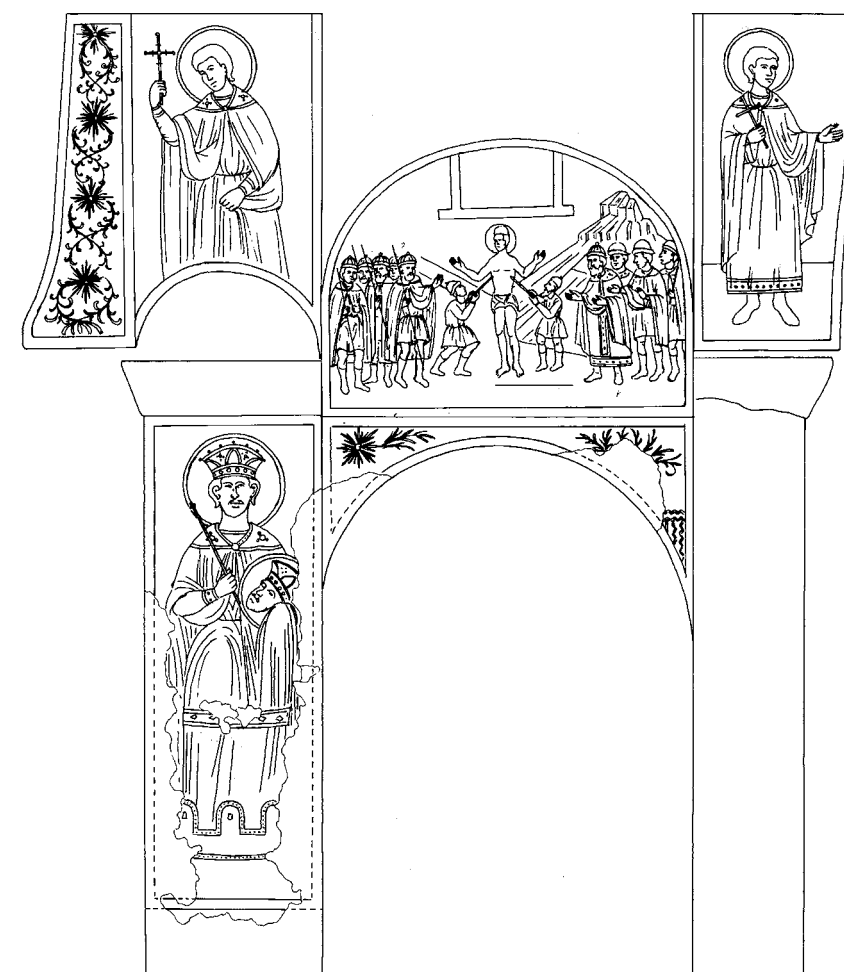
ЛУНЕТА НАД ВЛЕЗОТ:
ИСУС ХРИСТОС АНГЕЛ
НА ВЕЛИКИОТ СОВЕТ
МЕЃУ АНГЕЛСКИТЕ СИЛИ:
ПРОРОК АВАКУМ И
ПРОРОК ЗАХАРИЈА

КУПОЛА НА НАРТЕКСОТ:
БОГОРОДИЦА СО
МЕДАЛЈОНОТ НА ХРИСТОС;
ДЕВЕТ ГРУПИ НА АНГЕЛСКИ
СИЛИ; ОСУМНАЕСЕТ
СТАРОЗАВЕТНИ
ПРАВЕДНИЦИ: ДАВИД,
СОЛОМОН, РОВОАМ,
АВИЈА, АСА, ЈОСАФАТ,
ЈОРАН, ОЗИЈА, ЈОАТАН,
АХАЗ, ЕЗЕКИЈ, МАНАСИЈА,
АМОН, ЈОСИЈА, ЈЕХОНИЈА,
СЕЛАФИИЛ, ЗОРОВАВЕЛ
И АВИЈУД.
ВО ТАМБУРОТ НА
КУПОЛАТА СЕ ПРОРОЦИТЕ:
ЕЗЕКИЛ, АВАКУМ, ЕРЕМИЈА,
АРОН, МОЈСЕЈ, ГЕДЕОН,
ИСАИЈА, ЗАХАРИЈА.
ПОД ПРОРОЦИТЕ СЕ
БИСТИТЕ НА ЕДИНАЕСЕТ
МАЧЕНИЦИ:
ЕЛПИДИФОР,
АНЕМОПОДИСТ,
СЕВАСТИЈАН, АНДРЕЈ
СТРАТИЛАТ, ТИРС, ЈОВАН
НОВ ЈУЛИЈАН, МАМАНТ,
АКИНДИН, ПИГАСИЈ,
АФТОНИЈ И ЕДЕН
НЕИДЕНТИФИКУВАН





МАЧЕНИШТВОТО НА СВ. КИРИЛ И ЈУЛИТА; ВО ДОЛНИОТ ДЕЛ ПРОРОК И ЦАР САМОИЛ, ДВА АНГЕЛА И СВ. ГРИГОРИЈ ДЕКАПОЛИТ. ВО ГОРНИОТ ДЕЛ СЕ ФИГУРИТЕ НА СВ. СИНЕТОС И СВ. РОМАН И УШТЕ ЕДНА ФИГУРА



МАЧЕНИШТВОТО НА СВ. ВАРВАРА; НА ДОВРАТНИКОТ СВ. ЈОВАН ВЛАДИМИР; ВО ГОРНАТА ЗОНА СЕ СВ. ЕВАРЕСТ И СВ. ПОМПИЈ

(Педесетница). Ја приложуваме според старогрчкиот (византиски) јазик, во превод на македонски со архаизми од црковнословенскиот јазик:

*„Радувај се, Царице, Мајеродевсџвенија славо
зашио секоја добронамерна благоглаголива усџа
на џоворнишиџво вешиџа не може Тебе досџојно да Те оџее.*

*Секој џак ум се избезумува коџа се обидува да џо сфайџи џивојоџ џорор
Заџоа едногласно Те славиме“.*

За сликањето на мачениците во поткуполниот простор и нивното значење на ова место во храмот веќе говоревме во освртот на тематиката на главната купола.

Живописот на куполата, конципиран според препораките за декорирање на овој простор, има и повеќе самостојни решенија, кои, и во овој случај, говорат за високата богословска култура на Трпо.⁷⁶ Реализирана е замислата за овоплотувањето на Христос со восхит на бестелесните сили за тој чин, со навестувањето на пророците, набројувањето на предците на Богородица.

Ликовните дела на Трпо Зограф се условени од неговите лични уметнички можности со семејната зографска традиција и со културните текови меѓу Охрид и Света Гора во XVIII век. Настојувањето да се одржуваат основните норми на византиската естетика ја стеснуваше можноста за истражување на ликовните облици и на композициската структура. Од друга страна, пробивот и подражавањето на доцноренесансните и барокните елементи во текот на XVI и XVII век ја нарушија долготрајаната православна традиционална духовност. Во средината и во втората половина на XVIII век се забележува уште еден напор да се зачуваат старите норми со одредена реминисценција на тематски и ликовни иновации прифатени од западната уметност.

Константин и Атанас Зограф, од средината до пред крајот на XVIII век, спаѓаат меѓу најгледните мајстори во охридската дијезеза и во Света Гора. Во нивните ангажмани и ред во 1780 г. бил вклучен и Трпо Зограф, кој потоа настапува самостојно. Во исто време, од тоа семејство е и Наум Зограф чишто траги подоцна се губат. Нивната репутација во светогорските кругови се искажува со поканите за зографирање на манастирите Филотеј, Ксиропотам и др. Но, опсежноста на светогорските дела на целата корчанска работилница сè уште не ја познаваме. И покрај тоа што нема натписи од некои од нив, во вре-



ΠΡΟΡΟΚΟΤ ΕΡΕΜΙΙΑ



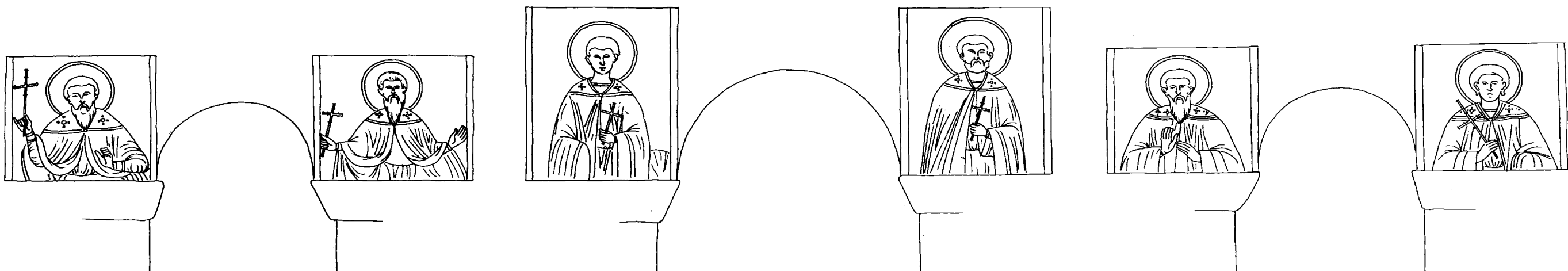
ΠΡΟΡΟΚΟΤ ΓΕΔΕΟΗ



ΠΡΟΡΟΚΟΤ ΑΡΟΗ



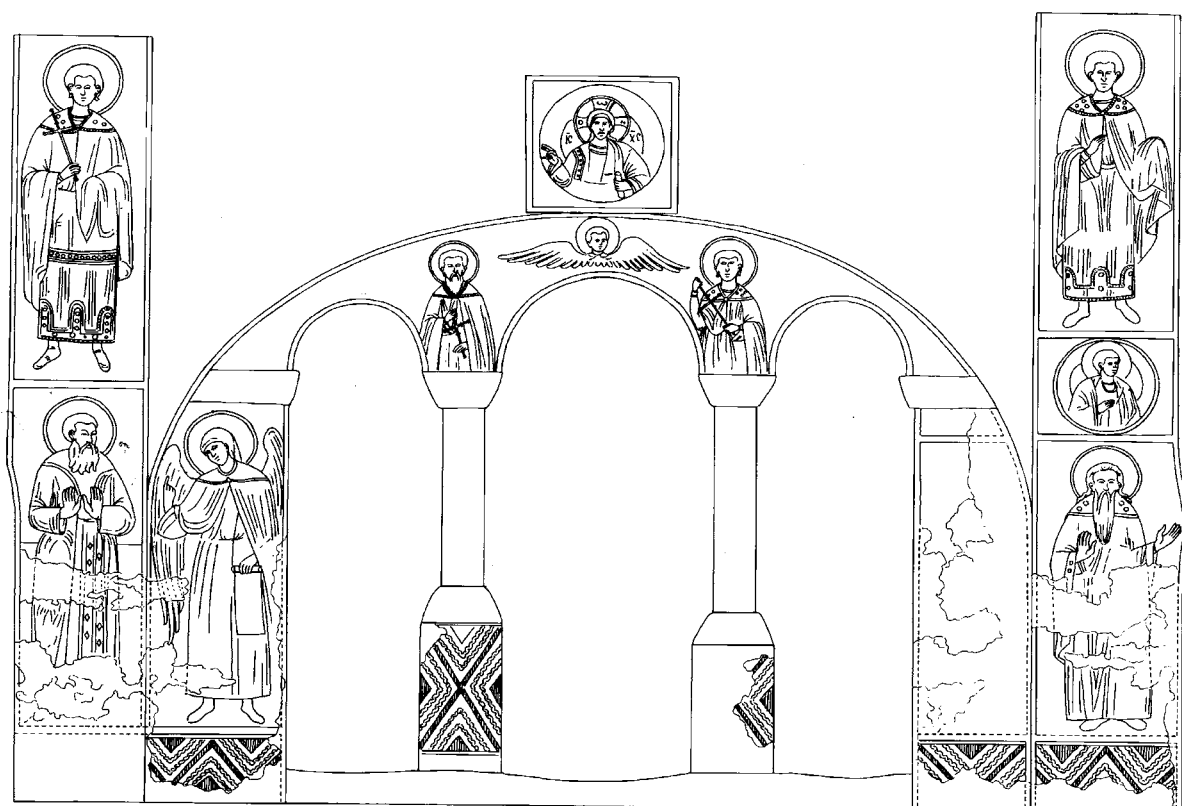
ΠΡΟΡΟΚΟΤ ΜΟΪΣΕΪ



МАЧЕНИЦИ
ОД АРКИТЕ
НА ТРИБЕЛОНОТ

мето на Трповите самостојни настапи, неговата зографска морфологија се забележува на живописот на хиландарскиот параклис на св. Димитрија, а во одредена мера и во параклисот на св. Сава од 1779 г. Во нив многу композициски решенија, сликаната архитектура и пејзажот се идентични со фреските во Св. Наум. Од постарите комплекси на Хиландар се издвојува параклисот на Покровот на Богородица (1740 г.) и на св. Иван Рилски (1757 г.)⁷⁷, блиски на охридско-москополскиот ликовен круг. Во првиот од овие споменици, во Покровот на Богородица, се следат и сфаќањата на зографот Давид од Селеница, претставник на неопалеологовската насока во уметноста на XVIII век. Од спомениците на зографскиот манастир Св. Ѓорѓи го издвојуваме живописот од параклисот на св. Јован Крстител (1768 г.)⁷⁸ со неговата сродност и блискост кон постарите дела на некои

ИСТОЧНА СТРАНА
НА ТРИБЕЛОНОТ
СО ФИГУРИТЕ
НА ХРИСТОС ЈЕРЕЈ,
МАЧЕНИЦИТЕ И
СВ. ПАХОМИЈ
СО АНГЕЛОТ



од корчанските мајстори, што е прашање и на дополнителна анализа и уточнување. На зографскиот манир на Константин и Атанас Зограф во Охрид, најблиски се двете икони во галеријата на Св. Климент со претстава на архијереи,⁷⁹ а на пошироката сликарска средина на овие работилници припаѓаат и некои фрески на Св. Јован Бигорски и во Битолската колекција на икони.

Своето зографско дело мајсторот Трпо го реализирал, пред сè, во југозападна Македонија и во јужна Албанија. Но, тој ги познавал програмските начела и сликарските сфаќања на Света Гора и на Охридската архиепископија пред нејзиното укинување. Чувството на „дијецезалниот патриотизам“ во Охрид и во соседните места живеело и околу 1800 година и ги потхранувало надежите за обнова на црковната величина и власт на Охридската архиепископија.

За определбите на Трпо Зограф засновани врз светогорската Ерминија веќе стануваше збор низ прегледот на фрескоживописот на Св. Наум. Да потсетиме на фактот дека Трпо единствено истапил со една варијанта на циклусот на Св. Наум, вршејќи мали измени во ликовната редакција на Жефарович. Во исто време тој извршил уточнување и на сцените на Успението на Св. Наум и на фигурите на Михаил Борис, барајќи за нив постари книжевно-историски извори. Во истата тематска програма ја вбројуваме и сликата на Седмочислениците, чие обликување им било добро познато на неговите претходници меѓу Охрид, Корча и Преспа. Истиот однос го забележуваме и кон фигурата на Св. Ахил Лариски, кој е насликан двапати, во олтарот и во припратата во 1806 г. Сличен е случајот и со фигурата на Св. Јован Владимир, кој има свое репрезентативно место на иконостасот, но сликарот ценел дека може и вторпат да биде претставен поради големата популарност на овој Самоилов зет и вазал. Во домашната „локална“ програма спаѓа и портретот на св. Никодим од Берат, поставен меѓу фигурите на светци со екуменско значење, иако не било изминато ниту едно столетие од неговата маченичка смрт. Иконографијата на словенските учители и другите



СВ. ГРИГОРИЈ
ПАЛАМА

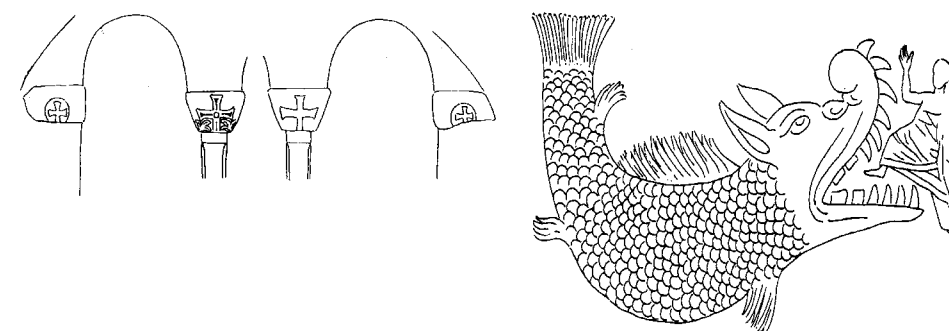
култови на Охридската архиепископија, толку блиска на сите зографи што потекнувале од крајбрежјето на Охридското Езеро, дошла до силен израз и во Св. Наум, за подоцна, во XIX век, да биде еден од изворите на уметноста на преродбата во Македонија.

Низ живописот на Св. Наум Трпо Зограф пројавува завидна богословска култура. Покрај вообичаените циклуси посветени на Христос и Богородица, неговата црковно-книжевна верзираност се распознава преку изборот на сцените и фигурите од циклусот на архангел Михаил и Гаврил. Овој факт посебно го нагласуваме бидејќи распоредот на овој циклус спроведен во Св. Наум, во голема мера, се разликува од препораките содржани во Ерминијата од Света Гора.

При провлекувањето на традиционални решенија надвор од веќе забележаните пробиви на западната уметност, во тематски поглед се задржува честата појава на сликање облаци особено околу Светата Троица, што ќе се задржи сè до крајот на XIX век. Во сликањето на архијерејската облека во Св. Наум, евидентни се две насоки: задржување на средновековниот изглед кај голем број фигури на светите отци и во исто време внесување богата разнобојна цветна орнаментика кај архијереите во олтарот. „Осовременувањето“ на облеката може да биде одраз на тогашната мода во изборот на текстилот на владичанската одежда.

Тоа што зема широк замав во Св. Наум е сликањето облека од секојдневниот живот речиси во сите делови на црквата. Особено тоа се следи низ предметите во ентериерите, изработени од дрво и во инкрустација. Музичките инструменти насликани во наосот и во припратата (зурла, тапан и дајре) се директно имитирани според нивната локална изработка. Изгледот на внатрешниот живот и послужувањето ги покажуваат амбиентот и обичаите на овој регион. Како и во другите сликарски ансамбли од тоа време, прифатена е современата народна облека во сцените што тоа го дозволуваат со својата тематика.

Според сликарската постапка, живописот на св. Наум од двете фази не е воедначен. Спомнавме дека при првиот ангажман, во гробниот параклис, Трпо Зограф постигнал најдобри резултати. Во сликарството од втората фаза, од 1806 г., повеќе внимание им посветил на сцените во олтарната апсида и на одделни композиции од Христовите страдања. Но, евидентни се и слабостите што се пројавуваат во схематизирањето и осушеноста на лиците, наивното поставување на профилите, а особено колористичката придушеност. Внатрешната архитектура и пејзажот постојано се повторуваат, поставеноста на ридовите, планинскиот предел и флората прераснуваат во манир. Отсуството на внатрешниот живот придонесе за формирање на оценката за Трпо како уметник со многу скромни можности. Често ангажиран и баран од високодостојниците во јужна Македонија и Албанија, се чини дека тој потпишувал и почетнички дела на своите помошници како свои. Затоа и сметаме дека низа сцени во нартексот на Св. Наум се под неговото вообичаено ниво и дека тие се изведени со негови упатства од помлади соработници. Веќе спомнавме дека Трпо во 1806 г. зографисал уште еден споменик во Лубоња, па и



КАПИТЕЛИТЕ НА ТРИБЕЛОНОТ (ЛЕВО)

СВ. ЈОНА ВО УСТАТА НА КИТОТ (ДЕСНО)

неговата можност да наслика два големи ансамбли во иста година била нереална. Веројатно, тоа придонесло дел од живописот да им го препушти на сликарите од својата зографска работилница.

Живописот на Св. Наум го следевме како историско-уметничка и културно-историска појава на своето време. Тој го покажува дефинитивното гаснење на еден уморен стил, кој немал веќе внатрешни импулси за уште една обнова, каков што е случајот со Света Гора во XVI век.

* * *

Дваесет и една година по завршувањето на фрескоживописот во Св. Наум, се забележува ангажман на зограф којшто испишал молитвени текстови врз гредите што ја зајакнуваат конструкцијата на храмот.⁸⁰ Тоа е последниот потфат во оформувањето на внатрешноста на црквата. Најпрвин биле изведени натписи со темпера, со бела боја врз темноцрвена основа, а со обновувањето буквите се испишани со темноцрвена боја врз бела подлога. Натписите ги прочита д-р Г. Суботиќ, кој констатира дека на западната греда е испишан тропарот „Исаија ликувај“:

„Исаија ликувај, девица зо имаше во утробата
и зо роди синои Емануил Бог и човек, Исусок му е
името; него зо величаат, девица ја прославуваме“.

На северната греда е испишан тропарот „Свети маченици“:

„Свети маченици многусирадални и венчани,
молејте се на Господа да ги помилува душиите наши“.

Под овој натпис е испишан текст со историско-криторска содржина каде што се спомнува името на игуменот хаџи Дионисиј, во чие време биле изведени натписите:

„Во време на најблажениот меѓу јеромонасите,
господин господин хаџи Дионисиј, архимандрит
од Анадолија, од епархијата Теодосиуполе,
1827, јули 22“.

Третиот тропар „Слава Тебе“ се наоѓа на јужната греда:

„Слава Тебе Христие Боже, ѿфалба на аѿосѿолиѿе и радосѿ на
маченициѿе, чија ѿроѿовед е еѿиносуѿинаѿа Свѿѿа Троица“.

Точна е забелешката дека овие тропари во црковната практика имаат свое место при ракополагањето на ѱакони и при осветувањето на светиот

леб. Но, нивниот редослед е соодветен на нивното пеење при венчавање на младенци, што со право се поврзува со парохиската функција на црквата Свети Наум за сите околни села.⁸¹

Начинот на изведба на натписите и извонредниот дуктус на буквите упатуваат на помислата дека нив ги извел зограф чиешто познавање на старогрчкиот византиски јазик било мошне солидно. Но, очигледна е и блискоста на обликот на буквите со постарите натписи на Трпо Зограф. Исто така би укажале и на сличноста на Трповите натписи со испишаните текстови на неговиот татко и стрико во средината на XVIII век. Не ни е познато до кога Трпо можел да изведува зографски дела и кога починал. Последната црква што ја сликал носи натпис од 1819 година, а зографската традиција на семејството ја продолжиле син му Константин и внук му Пандели (Панде). Не треба да се исклучи можноста дека натписите ги извел Трпо, или пак некој од неговите наследници. Порачката на игуменот Дионисиј била исполнета еден месец по празникот свети Наум, веднаш по Илинден, кога на гробот на светецот доаѓаат поклонници од Пелагонија до Епир. Познато е дека хаџи Дионисиј бил еден од најревностите игумени на манастирот, заслужен за неговата изградба и проширување. Веројатно тогаш во црквата бил ангажиран Трпо Зограф или неговиот наследник да дослика или да поправи некој дел од фрескоживописот во црквата или во нејзиното соседство. Било сосем природно да бидат поканети само мајсторите од соседното село Поткожани, од каде што потекнувале Трповите родители.



СВ. АХИЛ



▶ БОГОРОДИЦА
СО ХРИСТОС
ВО КУБЕТО
НА НАРТЕКСОТ



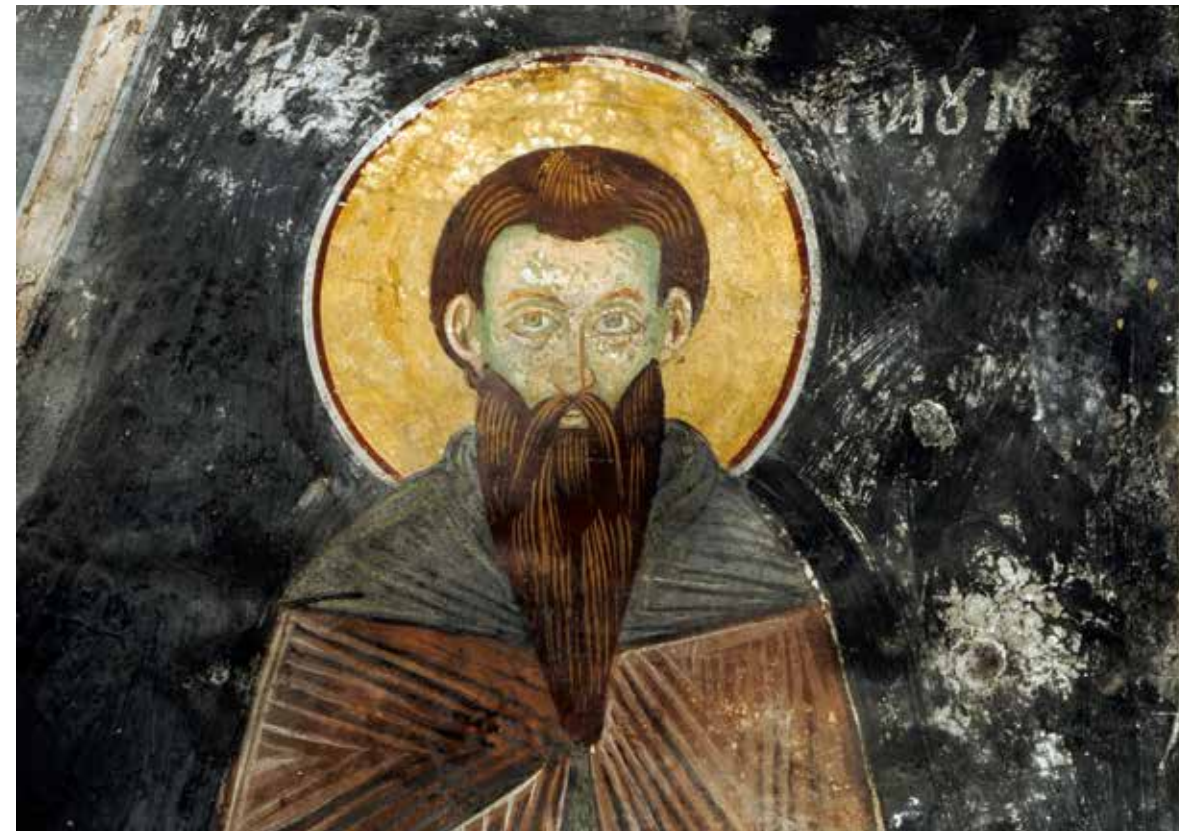
ДЕЛ ОД ЧЕТИРИЕСЕТЕ МАЧЕНИЦИ

Трибелонот на црквата



Св. седмочислениците

Св. Наум Охридски





БОГОРОДИЦА ПОШИРОКА ОД НЕБОТО СО ПРИЧЕСТУВАЊЕ НА АПОСТОЛИТЕ

ПРИЧЕСТУВАЊЕ НА АПОСТОЛИТЕ (ДЕТАЉ)



БОГОРОДИЦА ПОШИРОКА ОД НЕБОТО



СЛУЖБА НА АРХИЈЕРЕИТЕ



БЕЛЕШКИ

¹ Ктиторскиот натпис од 1806 г. го објавуваат П. Н. Милков, Христијански древности западној Македони, Известия Рус. археолог. института в Константинополе, IV, 1, София 1899, 82; Ѓ. Иванов, Български старини изъ Македония, София 1908, 218, бр. 23; 54, бр. 43;

Г. Суботиќ, Натписите од Свети Наум, Наум Охридски, Охрид 1985, 99-103, ги објавува натписите од 1800 и 1806 г., со современа обработка. Калковите на натписите ги објавуваме според ова издание.

² Th. Pora, Piktorët mesjetarë Shqiptarë Tiranë 1961, 83-84, PS-10.

³ Th. Pora, o.c. 83-84.

⁴ За дејноста на Трпо Зограф во с. Маловишта, Битолско, соопштува А. Николовски, Уметноста на XIX век во Македонија, Културно наследство IX (1982), Скопје 1984, 9, заб. 25. Во охридската колекција се наоѓаат дела во иконопис од корчанското семејство Зографи.

Ц. Грозданов, Значајна монографија за културната и уметничката историја на Хиландар (Д. Богдановиќ, В. Ј. Ѓуриќ, Дејан Медаковиќ, „Хиландар“, Београд 1979) Историја, XVI, 2, Скопје 1980, 234-239, 238-239, обрнува внимание на големата блискост на фреските од крајот на XVIII век во одредени хиландарски параклиси со фреските во Свети Наум. Станува збор за блискоста на живописот на параклисот на Св. Димитрија во Хиландар од 1779, кој е, бездруго, дело на корчанските зографи. Кон овие дела се приближува и живописот на параклисот на Св. Сава од истата 1779 година. Манирот на корчанските мајстори и на нивниот круг се забележува и во постарите хиландарски параклиси на Покровот на Богородица и Св. Иван Рилски. За дејноста на зографите Константин и Атанас во Св. Јован Бигорски пишува и Д. Дамо, што ќе може поточно да се утврди во новите проучувања: Dh. Dhamo, Peintres albanais aux XVI^e-XVIII^e siècles en Albanie et dans d'autre region balkaniques, Balcanica XX, Belgrade 1989, 54.

⁵ Ц. Грозданов, Портрети на светителите од Македонија од IX-XVIII век, Скопје 1983, 214.

⁶ Th. Pora, o.c. 84; Dh. Dhamo, o.c. 54.

⁷ С. Кисас ги наведува имињата на зографите Константин, Атанас и Наум во манастирот Ксиропотам. S. Kissas, in Cyrillometodianum XI, Thessalonique 1987, 250.

⁸ Th. Pora, o.c. 98-102.

⁹ Ibid, 98.

¹⁰ Натписот го објави Г. Суботиќ, o.c., 99-103, а според тоа читање Ц. Грозданов, Живописот во гробниот параклис на Свети Наум Охридски, Наум Охридски, Охрид 1985, 98-100, 86-87.



СЛУЖБА НА АРХИЈЕРЕИТЕ

¹¹ Езерски, Неколку кратки летописни белешки, София 1890, 5 (Езерски е псевдоним на Г. Баласчев). Митрополитот Калиник ја презел должноста на 15 март 1802 г. Сп. Ив. Снегаров, Град Охрид, Македонски преглед, кн. 1, София 1928, 121.

¹² За фреските од 1800 г. во „Св. Наум“ пишувавме порано, Ц. Грозданов, Живописот во гробниот параклис, 85-89, а истиот текст е објавен во Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990, 159-170; во овој текст недостига описот на последните монаси до влезот, поради печатарски пропуст.

¹³ Л. Милетич, Къмъ фреските на манастир Св. Наум, Македонски преглед, г. I, кн. 3, София 1925, сл. 6, каде што се гледа металната опкова над ликот на св. Наум до неговиот гроб.

¹⁴ Д. Давидов, Култ св. Наума у Будимској епархији, Balcanica, Годишњак Балканолошког института САНУ, XI, Београд 1980, 98-101.

¹⁵ Ц. Грозданов, Портрети, 225-226. Дека Трпо Зограф се служел со Опширно-то житие на св. Климент од Теофилакт Охридски укажува Б. Конески, Кирило-Методијевата традиција меѓу Јужните Словени во XVIII-XIX век, Предавања на VIII семинар за македонски јазик, литература и култура, Скопје 1979, 12-15.

¹⁶ Во таканареченото Трето житие на св. Наум (П. А. Лавров, Жития Наума, Материали по историји возникновенија древнейшей славянской писмености, Ленинград 1930, 184-187) станува збор за прогоните и апсењата во Бугарија на Кирил, Методиј, Климент и Наум кога тие го ширеле православјето меѓу јазичниците. Во ова житие не се спомнува нивната дејност во Велика Моравија и Панонија.

¹⁷ Во преданијата за свети Наум, едно од најпопуларните е неговото лекување на царската ќерка.

За мотивите сврзани за царската ќерка в. С. Ристески, Легенди и преданија за свети Наум, Скопје 1990, бр. 5, 6, 7, 8, 9, 10 и 11.

¹⁸ С. Новаковиќ, Први основи словенске књижевности меѓу балканским Словенима, Београд 1893, 253-270.

¹⁹ Ц. Грозданов, Студии за охридскиот живопис, 189, сл. 87.

²⁰ Н. Бркиќ, Технологија сликарства, вајарства и иконографије, Београд 1991, 287.

²¹ В. Ј. Ђуриќ, Раванички живопис и литургија, Манастир Раваница, Београд 1981, 66-67; Ц. Грозданов, Живописот на гробниот параклис, 94-96.

²² Ц. Грозданов, Охридското ѕидно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 161-162; Г. Бабиќ, Краљева црква у Студеници, Београд 1987, 64-66.

²³ Игуменот Стефан дошол од Филипопол (Пловдив). Неговиот лик и натписот покрај него ги спомнува Л. Милетич, о.с., 37.

²⁴ За дејноста на Трпо Зограф во Битолско А. Николовски, о.с., 9, заб. 25.

²⁵ В. заб. 1.

²⁶ И. Снегаров, Град Охрид, Македонски преглед, год. IV, кн. 1, София 1928, 124-134.

²⁷ Од осумте грамоти на влашките владетели Ѓ. Иванов, о.с., 242-249, објавува само две. Грамотите ги чувало охридското семејство Робевци.

²⁸ Н. Целакоски, Летописот на манастирот Св. Наум, Наум Охридски, Охрид 1985, 30, 48.

За титулатурата на митрополитите во Охрид по 1767 г. сп. И. Снегаров, о.с., 115-116, каде што се спомнува титулата егзарх за владите во Костур и Струмица. Но, во 1802 г. титулата егзарх ја носел владиката Нектариј во Битола, сп. А. Ничев, Четириезичниот речник на Даниил, София 1977, 11. Веројатно поради оваа титула на битолскиот митрополит којшто бил егзарх за соседните епархии, на портретот на владиката Григорија од Битола во манастирот Св. Јован Бигорски е испишана титулата „архиепископ“ за што не постои канонска основа.

²⁹ Езерски (Г. Баласчев), Неколку кратки летописни белешки, 32.

³⁰ Н. Nalbani, De l'œuvre du peintre David Selenicasi, Monumentet 1, Tirana 1971, fig. 3.

³¹ Л. Шелмиќ, Српско ѕидно сликарство XVIII века, Нови Сад 1987, 23.

³² Н. Л. Окуњев, Ариље, Памятник серпского искусства XIII века; Н. М. Garidis, la peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600), Athènes 1989, pl. 183.

³³ Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии, С. Петербург 1892, 276-282.

³⁴ Оваа тема во протезисот се слика во врска со соодветната служба на проскомидијата во архијерејската литургија.

³⁵ Ц. Грозданов, Визијата на Петар Александриски, Студии за охридскиот живопис, 102-107.

³⁶ За Св. Ахил Лариски в. Ц. Грозданов, Портрети, 145-149.

³⁷ Ликот на предводникот на исихастичкото движење св. Григориј Палама во Св. Наум е насликан според редоследот во Ерминијата што ја објавува Н. Бркиќ, о.с., 233, врз основа на руското издание на Порфириј Чичерски. За претставите на Григориј Палама во живописот на XVIII век и посебно во „Ксиропотам“ од 1783 од зографите Константин, Атанас и Наум Зограф в. S. Kissas in La baroque occidentale et le monde byzantin, Beograd 1991, 200-201.

³⁸ И. Снегаров, Историја на Охридската архиепископија, София 1932, 303.

³⁹ Ц. Грозданов, Портрети, 227-228, Th. Popa, 85-105.

⁴⁰ А. Василиев, Ерминија, София 1976, 81.

⁴¹ G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, Paris 1960, 76-79.

⁴² G. Millet, о.с. 91-95, E. Male, L'art religieux du XIII^e siècle, France, Paris 1958, 245-247.

⁴³ М. Тимотијевиќ, Иконографија Великих празника у српској барокној уметности, Зборник ликовне уметности, 25, Нови Сад 1989, 97-99.

⁴⁴ L. Nadermann-Misguich, Kurbinovo, Bruxelles 1975, 118-120.

⁴⁵ Н. Бркиќ, о.с., 184.

⁴⁶ Н. Покровский, Евангелие, 155-194.

⁴⁷ М. Тимотијевиќ, о.с., 113-114.

⁴⁸ G. Millet, Recherches, 530-540.

⁴⁹ Н. Покровский, о.с., 457.

⁵⁰ Подетално за ова прашање в. Ц. Грозданов, Охридското ѕидно сликарство од XIV век, 65-69, со постара литература.

⁵¹ Ц. Грозданов и Г. Суботиќ, Црква светог Ѓорѓа у Речици код Охрида, Зограф 12, Београд 1981, 68-72, каде што Камшикувањето на Христос во византиската уметност детално се анализира.

⁵² За циклусот на Светите Архангели в. С. Габелиќ, Циклус арханѓела у византијској уметности, Београд 1991.

⁵³ J. Lafontaine-Dosogne, Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantine et en occident, tome II, Bruxelles 1964.

⁵⁴ Н. Бркиќ, о.с., 176-177.

⁵⁵ Ibid., 238; овие маченици се комеморираат на 23 декември.

⁵⁶ Ibid., 238-239.

⁵⁷ В. Н. Лазарев, Мозаики Софии киевской, Москва 1960, 125-132.

Слична појава се забележува и во Нередица, в. С. Радојчиќ, Темниќки натпис, Зборник за ликовне уметности, 5, Нови Сад 1969, 7.

⁵⁸ N. L. Okunev, Lesnovo, L'art byzantin chez les Slaves I, S, Paris 1930, 226.

⁵⁹ С. Петковић, Манастир Света Тројица код Плевља, Београд 1974, 63.

⁶⁰ Л. Мирковић и И. Здравковић, Манастир Бојани, Београд 1952, 45; овој споменик досега не е разгледуван во системот на прикажувањето на Четириесетте маченици од Севастија.

⁶¹ Ц. Грозданов, Охридското ѕидно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 39, 166.

⁶² С. Радојчиќ, Једна сликарска школа из друге половине XV века, Зборник за ликовне уметности, 1, Нови Сад 1965, 75-77; Темнишки натпис, 3-11 е прв текст на С. Радојчиќ во кој го поставува прашањето за распоредот на мачениците во куполниот простор на храмовите.

⁶³ В. Григорович, Очерк путешествија по Европској Турцији, Казан 1848, 128-131. Сигнатурата крај кнезот Михаил во вториот дел е оштетена. Според нашите проверки, читањето на И. Снегаров (История на Охрид. архиеп. II, 428), кое го извршил во споменикот во 1927 година, е точно.

⁶⁴ В. Григорович, о.с., 129. Од оваа фигура денес нема остатоци. Зад претпоставениот портрет на св. Наум била насликана уште една фигура, денес сосем уништена. Побргу тоа би можел да е св. Антониј Вериски (а не Печерски); за овој светец в. С. Кисас, Бакрорези XVIII века као сведоштво грчко-српских културних веза, Српска графика XVIII века, Београд 1986, 108.

⁶⁵ Ц. Грозданов, Студии за охридскиот живопис, 171-176.

⁶⁶ Ова прво сведоштво му го должиме на В. Григорович, о.с., 129-130, кој престојувал во Охрид во пролетта на 1845 г.

⁶⁷ Ц. Грозданов, Портрети, 113-124.

⁶⁸ Ц. Грозданов, Словенските учители во живописот на Пречиста Кичевска, Света Пречиста Кичевска, Скопје 1990, 125, 128-130.

⁶⁹ Б. Конески, Кирило-Методијевата традиција меѓу Јужните Словени во XVIII и XIX век, Предавање на VIII семинар за македонски јазик, литература и култура (1975) Скопје 1978, 11-15.

⁷⁰ Поточното датирање веројатно ќе може да се утврди со потемелна анализа, в. И. Дуйчев, Пространото грчко житие и служба на Наум Охридски, Константин – Кирил Философ, Софија 1969, 271-272, заб. 3, каде што авторот се осврнува на оваа Аколутуја на седумте светители за која претходно пишуваше М. Манусакас.

⁷¹ Не е забележано дека називот Седмочисленици се спомнува во житието на Јован Владимир објавено во 1695; текстот на житието го донесува С. Новаковиќ, Први основи словенске књижевности меѓу балканским Словенима, Београд 1893, 265.

⁷² А. Милев, Грчките жития на Климент Охридски, Софија 1966, гл. II, 7 и гл. XII, 36.

⁷³ Ц. Грозданов, Портрети, 113-123; Ф. В. Мареш, „Седумте светители“ во старословенската и грчката книжевност, Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развојот на словенската просвета, Скопје 1989, 101-109.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Н. Бркиќ, о.с., 290-291.

Му изразувам благодарност на јеромонах д-р Игнатие Мидиќ, доцент на Богословскиот факултет во Белград, кој ми укажа на потеклото на овој текст и неговото место во празникот Духовден.

⁷⁶ Н. Бркиќ, о.с., 174-175.

⁷⁷ Д. Медаковиќ, Манастир Хиландар у XVIII веку, Хиландарски зборник, 3, Београд 1974, 54-70.

⁷⁸ А. Бошков и А. Василиев, Манастира Зограф, Софија 1981, сл. 241-276.

⁷⁹ Според белешките на авторот.

⁸⁰ Г. Суботиќ, о.с., 103-106.

⁸¹ Ibid., 105-106.

ПЕЧАТИ НА МАНАСТИРОТ СВЕТИ НАУМ

Според поновите сознанија, шесте зачувани манастирски печати имаат извонредно ликовно и историско значење, а нивното настанување е тесно поврзано со историјата на ова светилиште. Неколку преломни настани во животот на храмот и во црковниот и духовниот живот на Охрид непосредно се рефлектираат во изработката и изгледот на печатите од XVII до XIX век.

Уште од самиот почеток на проучувањето на овие примероци, најголемо внимание предизвика светинаумскиот печат, кој денес е во софискиот Синодален музеј. Овој тркалезен печат претставува бронзена плоча, широка 2, 5 mm, со дијаметар 58 mm.¹ Во неговата средина е фронтално поставена фигурата на св. Наум со симетрично распоредена коса. Од широкото чело, до крајот на брадата, Наумовото лице се стеснува и покажува белези што не се идентични со неговите постари средновековни ликови. Носи долг хитон и монашка мантија запетлана во долниот дел, под колениците. На плеќите има спуштен кукул, изработен од тврдо платно, со подвиткани дипли.² Со десната рака благословува, а во левата држи отворен свиток, на кој не е испишан текст поради малиот формат на печатот. Ликот на св. Наум има извесна сродност со примерокот од Сливничкиот манастир, во распоредот на косата, брадата и формата на главата, што укажува на извесни допири меѓу мајсторските работилници на овој простор. Светецот е сигниран од двете страни на главата, на грчки јазик, како Наум Чудотворец. На левата страна од печатот е изведен минијатурен модел на манастирската црква со купола, со издигнат средиштен кораб и симетрично поставени странични одделенија.

Најголем интерес на печатот предизвикува фигурата под моделот на храмот, изведена во полупрофил, на колена, свртена кон св. Наум. Десната рака ја подигнува покажувајќи на светецот, а во левата држи стап со хоризонтална дршка. Фигурата носи „фустанела“ и капа слична на фес со пискул, карактеристична народна носија во западна Македонија сè до Епир, позната во уметноста по портретите на св. Георги Јанински.³ Зад оваа фигура се изгравирани зборот **чудо**, и една плоха, која меѓу проучувачите наидува на разни толкувања.⁴

На спротивната страна е изгравирано рало во кое се впрегнати вол и мечка, а над нив се изведени линии кои асоцираат на две раце што се ракуваат.⁵ Под Наумовиот лик е врежан натписот „Благодат дај им Христе на моите трудови“, што е, всушност, молитва на светецот за Христова помош во извршувањето на неговите чуда. Интересен е и податокот дека на другата страна, под фигурата што клечи, на турски јазик е изгравирани натписот „Иште бу дур“ (Ете, тој е) со што се укажува дека чудото го извел св. Наум.

Енигматичната фигура на колена, во „фустанела“, свртена кон св. Наум, доби мошне различни толкувања: дека во прашање е парализичар, кого го излекувал светецот,⁶ дека е изгравирани Турчин пред чии очи била спуштена чаша со вино, крај манастирот во езерото и која, со сила на светецот, не се истурила;⁷ изнесено е и мислењето дека тоа е угледен турски воен командант, кому Св. Наум му помогнал, дека зад него е неговиот штит, а пред себе држи војнички (офицерски) меч.⁸

Во дискусијата за првиот печат, на површина излегоа и различни датирања на овој примерок, почнувајќи од крајот на XIV и почетокот на XV век па сè до укинувањето на Охридската архиепископија во 1767 г. Меѓутоа, за да се протолкува и одреди значењето на најстариот печат, тој дава достатно сигурни податоци, на кои ќе се осврнеме.

Од историски аспект, посебна вредност има натписот што тече во круг околу печатот, во кој се истакнува дека тоа е „Патријаршиски печат на Прва Јустинијана на (манастирот) св. Наум Чудотворец“. Патријаршиската титула на Охридската црква и на нејзините поглавари во турскиот период почнува да се употребува по обновувањето на Пекската патријаршија и по нејзиното издвојување од власта на Охрид, во 1557 г. Тоа значи дека овој печат не можел да настане пред децениите на втората половина на XVI век. Патријаршиската титула, разбирливо, се гасне по 1767 г., со укинувањето на охридската автокефалност, со што се поставени и рамките на можното настанување на печатот. Од друга страна, Наумовата фигура и другите елементи сместени во кругот поседуваат поствизантиски стилски особености во ликовната еволуција што тече од крајот на XVI до втората половина или до пред крајот на XVII век, кога почнува нова стилизација на фигурите. Чудото со впрегнувањето на мечката во рало, според тоа, е и најстарата позната претстава на оваа сцена, која ние ја датираме во хронолошкиот тек на XVII век. Во тој вид, подоцна, во иконографијата на св. Наум, таа веќе нема да се повтори.⁹ Сосем веројатно е печатот да бил изработен при обновата на храмот, можеби и пред доаѓањето на игуменот Гаврил.¹⁰

Според нашата анализа, личноста што е на колена пред св. Наум е селанецот комушто светецот му помогнал и ја впрегнал мечката во неговото рало. Неговата облека е народна носија што се среќава во овој крај меѓу христијаните. Според нас, стилизираните линии над ралото претставуваат камшик на орочот, а стапот во неговата рака е обичен земјоделски предмет, без посебни атрибути на воен меч. Зборовите на селанецот изговорени на турски јазик „Ете, тој е“ би говореле за познатата популар-



НАЈСТАРИОТ ПАТРИЈАРШИНСКИ ПЕЧАТ НА МАНАСТИРОТ СВ. НАУМ



ПЕЧАТ ОД МАНАСТИРОТ СВ. НАУМ



ВТОРИОТ ПЕЧАТ ОД МАНАСТИРОТ СВ. НАУМ ОД 1774 Г.

ност на светецот меѓу муслиманите во охридскиот регион, а можеби е и дел од поширока легенда за овој случај, која во подоцнежната иконографија на св. Наум не добила свое место.

Првиот печат, како што спомнавме, не смеел да се употребува по укинувањето на Охридската архиепископија и во манастирот се чувал како споменик-реликвија. Кон крајот на XIX век, кога охридскиот летописец, свештеникот Димитрија Петру-Масин, ја составувал светианаумската хроника, врз текстот на натписот за Трпо Зограф, направил отпечаток како спомен за постарата епоха од животот на манастирот.¹¹

Веднаш по откритието на најстариот печат беше поставено и прашањето за ликовните и книжевните основи на изгравираниот Чудо на впрегнувањето на мечката во јарем. Во барањето на извориштата на оваа најстара сцена од Наумовиот циклус беше укажано на еден канон напишан од охридскиот архиепископ Константин Кавасила во чест на св. Наум. Во овој канон од XIII век се истакнува дека св. Наум успеал на црковната нива да впрегне еден „див свер“. Намерата на авторот Константин Кавасила несомнено се однесувала на сфаќањето за паганите-незнабошци како диви сверови, кои со христијанизирањето биле впрегнати во црковната нива. Со тоа архиепископот Кавасила ја истакнал мисионерската дејност на св. Наум меѓу Словените. Но, овој канон за св. Наум, многу добро познат во црковните и културните кругови во Охридско и во манастирот, подоцна, во турскиот период можел и поинаку да се толкува. Повеќе столетија од мисионерската дејност на св. Наум, црковната нива се чини била сфаќана како нива на манастирот Св. Наум и неговата околина, а впрегнувањето на дивниот свер, кој изел еден од воловите на севгарот, како чудо на самиот патрон на храмот.¹² Во тој поглед, аналогијата со други сродни појави во средниот век и подоцна за силата на светците во припитомување на диви сверови, можела само да влијае во нараснувањето на популарноста на оваа епизода од Светианаумовиот циклус во народното верување и во иконографијата.¹³

Начинот на изработката, распоредот на плохите и особено, извонредната стилизација на сите фигури во печатот, како и на ралото, мечката и волот, говорат за авторство на многу искусен мајстор, сигурен и вешт цртач. Во исто време, те-матските содржини на печатот нè враќаат во најстарите слоеви на Наумовата иконографија, на која уште ѝ припаѓа и Чудото со лекување на опседнатите со демони, нервно заболени, како прва етапа во формирањето на иконографијата што ќе добие исклучително широки размери во уметноста на XVIII и XIX век.

* * *

Два печата на манастирот Св. Наум се изработени во 1774 г., поради тоа што претходниот печат, со укинувањето на Архиепископијата, станал неупотреблив. И двата примерока имаат идентичен натпис, кој гласи:

„Печат на свештениот манастир на светиот и богоносен наш отец Наум чудотворец 1774“. Еден од овие печати денес се чува во Охрид, во

оригинална изработка во дрво,¹⁴ а вториот е познат според отпечатокот врз црковен документ што денес се наоѓа во софискиот Синодален музеј.¹⁵

Иако изработени во иста година и за исти потреби, печатите ликовно и технички се мошне различни. Печатот што се чува во Охрид, во оригинал, има извонредна изведба од вешт мајстор во дрво, што недвосмислено укажува на светианаумско-москополските искуства во печатницата во дрворез и на илустрациите во нивните печатени изданија. Св. Наум е претставен со хитон, мантија и веројатно со симнат кукул, со крст во левата подигната рака, врз која лежат и бројници, и со знак на благослов со десната рака. Со тоа се истакнува дека неговото чудо за впрегнување на мечката во јаремот, изобразено зад неговата фигура, е сторено со Божја помош. Во заднината не е изведено рало како на претходниот примерок, туку кола со тркала, препознатливи во задниот дел. Во фонот на печатот се протега изгледот на црквата во два дела со куполи врз наосот и нартексот.¹⁶ Со неколку повлекувања на длетото, мошне ефектно е формирана главата на светецот со кратка густа коса и не многу долга брада, која се стеснува кон крајот. Другиот печат, изработен во истата година, е сроден со тематиката и распоредот на резбарениот примерок од Охрид, но има наивен цртеж и несигурна композиција. И на овој печат е прикажана манастирската црква во заднината, чудото со впрегнувањето на мечката во кола со четири тркала. Светителот Наум е невешто исцртан, неговата глава има изглед на наивна скица, како впрочем и изгледот на црквата и нејзината околина. Св. Наум е облечен во еден вид саκος од кожа и е опашан со ремен како постарите пустиножители. Можеме само да претпоставиме дека слабата изработка на овој печат ја предизвикала изведбата на претходниот примерок, а за употребата на храмот и двата биле зачувани во неговата архива.

Во првата половина на XIX век се изработени два печата, еден елипсовиден, без годината на издавање, а вториот тркалезен со точно изгравирани 1848 г. И на двата печата е изобразено допојасјето на св. Наум, со неговите вообичаени монашки атрибути, со многу прецизна техника на метал. За жал, зачувани се само нивните отпечатоци врз манастирски документи од XIX век, но не и нивните оригинали. Би укажале на фактот дека издавањето на печат во 1848 г. се совпаѓа со годината на игуменската должност на Серафим II, поранешен синајски протосингел, човек со извонредна наобразба, длабока побожност, секогаш подготвен за богослужба на словенски и на грчки јазик.¹⁷ Паралелната употреба на двата печата во исто време е разбирлива поради потребата со еден од нив да располага игуменот на манастирот и епитропите избрани од угледни охридски граѓани; можеби, еден од печатите бил во рацете на надлежниот архијереј во Охрид, како духовен старешина на епархијата.

Шестиот, последен познат печат на св. Наум е изработен во време на црковно-училишната општина во Охрид и нејзината власт над св. Наум од 1869 во 1873 г. Отпечатокот е зачуван на расписка од 2 мај 1871, заверена од спомнатиот игумен Серафим и четворица сведоци.¹⁸ Печатот е невешто изведен со допојасје на светителот којшто благословува, а бил

составен од три дела: главата на св. Наум, неговата лева рака и десната страна на торзото, за тројца епитропи (настояници) што ги именувала црковно-училишната општина. Можеби едниот дел од печатот му припаѓал на манастирскиот игумен Серафим.

Познато е дека влијанието на охриѓани во животот на свети Наум почнало да се зголемува уште во крајот на XVIII век, по распаѓањето на Москополе. Меѓутоа, охриѓани, по долги борби со следбениците на Цариградската патријаршија, успеале да наметнат исклучиво словенска богослужба во црквата во 1869 г. заедно со спроведувањето на наставата на народен јазик во охридските училишта. Црквата на манастирот Св. Наум била преземена насилно на манастирскиот празник 20 јуни (3 јули н.с.) во 1869 г., врз основа на одлуката на црковно-училишната општина.¹⁹ На новиот, последен печат со кирилски букви бил изгравирани натписот „Охридски манастир преп. Св. Наумов“. Во врска со последниот печат само би истакнале дека неговата употреба не можела да биде долготрајна. Охридската општина морала управата на манастирот во 1873 да му ја отстапи на фанариотскиот владика Мелетија, поддржуван од турската власт и од охридските гркофили.²⁰ Новиот обид на охриѓани да влезат во манастирот на неговиот празник во 1874 г. бил спречен со договор меѓу турските органи на полицијата и војската и владиката Мелетија.

Печатите на манастирот Св. Наум, особено најстарите примероци, се драгоцени сведоштва за ликовниот третман на св. Наум и за почетоците во обликувањето на неговиот циклус. Тие, во исто време, ги дополнуваат историјата на манастирот и неговиот црковно-правен статус во пресвртните години од XVII до крајот на XIX век.



ДЕТАЉ ОД СТОЛ



БЕЛЕШКИ

¹ И. Гошев, Старитџ печати на манастира Св. Наумъ въ Македония, Сборникъ въ паметъ на Петър Никовъ, Софија 1940, 94-104.

² Ibid.

³ Сосем идентична носија има Св. Ѓорѓи Јанински, в. Ц. Грозданов, Утицај Христофора Жефаровича на стварање македонских мајстора XIX века, Западноевропски барок и византијски свет, Београд 1991, 221-222, сл. 8. Негови ликови со иста одежа се јавуваат и на Дичовата икона од 1844 во Галеријата на икони во Охрид, во фрескоживописот на црквата Св. Јован Прогром во Слепче, на фасадата на црквата во с. Маловиште, Битолско и др. Тоа би покажувало дека во прашање е народна носија на луѓето од тој крај. Се чини дека таква одежа има и орачот на иконата на св. Наум со чудата во Уметничката галерија „Невски“ во Софија, дело на мијачки мајстори, в. Ц. Грозданов, о.с., сл. 4.

⁴ Н. Целаќоски, Преданијата и старите печати на манастирот Св. Наум, Лихнид V, Охрид 1983, 16-19, смета дека на овој печат е изгравирани чаша во врска со преданијата за чудото и за нејзиното спуштање во езерото. П. Миљковиќ-Пепек, Еден во науката непознат печат од манастирот Св. Наум, Годишен зборник на Филозофскиот факултет 16 (40), Скопје 1987, 163, смета дека во прашање е штит, а дека личноста на колена е турски офицер.

⁵ И. Гошев, о.с., 96.

⁶ Ibid., 95.

⁷ Н. Целаќоски, о.с., 16-19.

⁸ П. Миљковиќ-Пепек, о.с., 163.

⁹ Ц. Грозданов, Портрети на светителите од Македонија во уметноста од IX-XVIII век, Скопје 1983, 204-206.

¹⁰ Изворни податоци за дејноста на игуменот Гаврил, врз основа на манастирскиот летопис, донесува Н. Целаќоски, Летописот на манастирот Св. Наум, Наум Охридски, Охрид 1985, 30, заб. 14.

¹¹ Ibid., 43.

¹² И. Гошев, о.с., 97.

¹³ М. Матичетов, Приказната за Наумовата мечка, Македонски фолклор, 15-16, Скопје 1975, 129-145.

¹⁴ Печатот е во сопственост на Илија Димоски од Охрид, според П. Миљковиќ-Пепек, о.с., 164.

¹⁵ И. Гошев, о.с., 104-105.

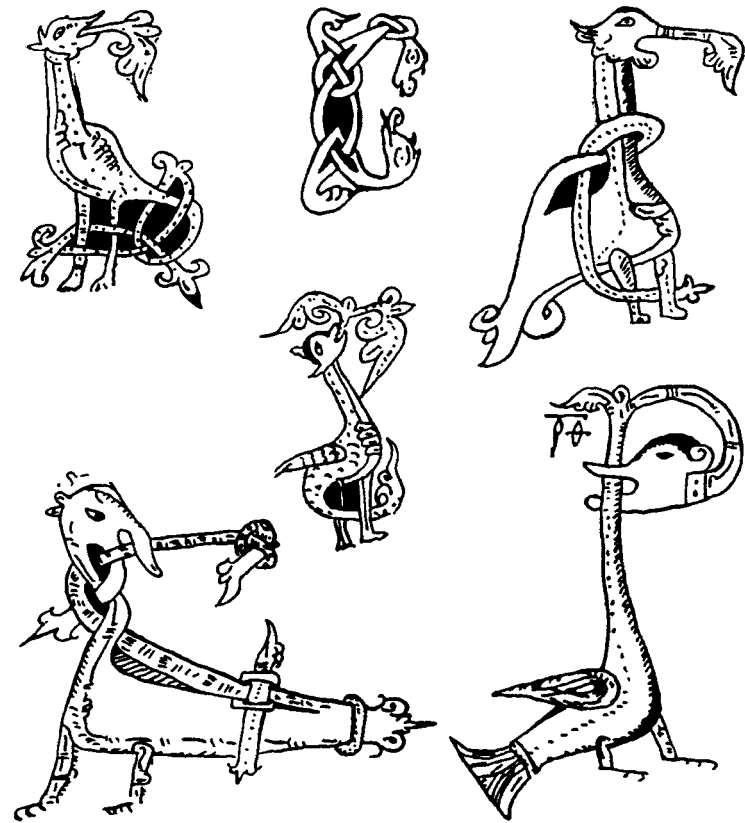
¹⁶ П. Миљковиќ-Пепек, о.с., 164-165.

¹⁷ Н. Целаќоски, Летописот на манастирот, 38-50.

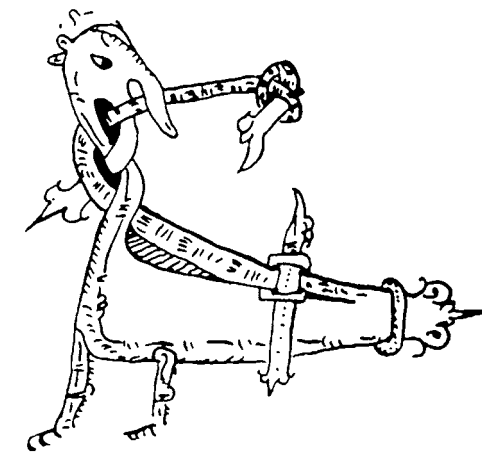
¹⁸ И. Гошев, о.с., 107.

¹⁹ И. Снџгаров, Градъ Охридъ, Македонски прегледъ, год. IV, кн. 2, Софија 1928, 80-81. Н. Целаќоски, Летописот на манастирот, 53-54.

²⁰ В. заб. 19. За црковно-училишната општина во Охрид сп. А. Трајановски, Црковно-училишните општини во Македонија, Скопје 1988, 164-170.



ОД МАКЕДОНСКАТА
ОРНАМЕНТИКА
СО ТЕРАТОЛОШКИ СТИЛ
ОД XII-XIII В.



ТРЕТ ДЕЛ



СВЕТИ НАУМ ВО УМЕТНОСТА НА ОХРИДСКАТА ДИЕЦЕЗА

Подигнувањето на моќта и угледот на манастирот Св. Наум при крајот на XVII век, консолидирањето на приликите во архиепископскиот врв во Охрид, стопанскиот престиж на Москополе и другите соседни православни места околу Охридското Езеро, врските со Света Гора и со земјите на австриската монархија, имале значаен придонес во тоа ликот на св. Наум во XVIII век да излезе од своите регионални рамки и да стане најобликувана фигура меѓу сите словенски учители. Интересот за св. Наум, поттикнат со големото празнување на неговиот летен ден и дејноста на Москополската печатница наидоа на ликовна поддршка и придонес на неколку истакнати зографи, фаворизирани од Охридската архиепископија и од повеќе светогорски манастири. Манастирот Св. Наум во XVIII век се оформува како прво христијанско светилиште во западна и централна Македонија, во јужна Албанија и северен Епир, а неговиот лик, гробот и моштите за паствата на Охридската архиепископија имаат широко сoterиолошко значење. Верувањето во св. Наумовата помош во човековото живеење има големо дејство и врз неговите ликовни претстави. И покрај тоа што не се познати сите ликовни споменици на XVIII век од охридската дијецеза, благодарение на поновите сознанија, веќе можеме да ги проследиме основните патишта на Наумовите претстави, заедно со ликовите на другите словенски првоучители во поголем дел на Балканот и во Подунавјето. На следните страници ќе ги проследиме пробивот и значењето на тие претстави, чии импулси тргнувале од манастирот Св. Наум Охридски и се ширеле низ дијецезата на Архиепископијата, во Света Гора и по патиштата на нејзините иселеници до Будим и Виена.

* * *

Исклучителна улога во ширењето и процутот на св. Наумовиот култ и неговите портрети во XVIII век¹ имаше тесната соработка на манастирот Св. Наум со охридскиот црковен врв и со москополското граѓанство, пред првото пустошење на овој град во 1769 г. Иако просторно пооддалечено од Охрид, Москополе, со својот голем стопански и културен

престиж во XVIII век, даваше исклучителен придонес во одржувањето на манастирот Св. Наум. Впрочем, во Москополе тогаш се формираа и научно-наставните институции, како што е и Новата академија на чело со Теодор Кавалиоти. Од особено значење е и дејноста на печатницата во Москополе, во која во 1740 и 1742 г. двапати е отпечатена Службата на св. Наум, како и службите на другите светители коишто дејствувале во охридската дијецеза. Печатницата ја раководел јеромонахот Григорија Москополец, а се смета дека нејзината локација во првиот период се наоѓала во манастирскиот комплекс на Св. Јован Претеча, во близина на Москополе. Од самиот почеток, ликот на св. Наум бил еден вид амблем на москополските изданија, а од 1746 г. на некои од отпечатените книги стои името на св. Наум.² Во втората етапа од работата на оваа печатница, нејзин основен двигател е јеромонахот Константин Светинаумски, кој го продолжил делото на Григорија Москополец.

Процутот на москополската печатница, која прераснала во едно од најголемите културни жаришта на Балканот, се совпаѓа и со поглаварството на Јоасаф, последниот голем архиепископ, пред укинувањето на охридскиот престол, во време на Арсенија. Јоасаф давал голема поддршка, а веројатно и финансиска помош за изданијата во Москополе, заедно со манастирот Св. Наум. Тој, бездруго, бил и еден од редакторите на изданијата за охридските светители, а преку него течела и финансиската помош од манастирот „Св. Наум“, кој бил под негова непосредна архијерејска власт.

Во повеќето изданија на москополската печатница се појавува ликот на св. Наум во вид на иницијал или во неговите наслови, на почетните страници. Ние имавме увид во оригиналот на изданието од 1742 г., во кое се печатени повеќето служби со житијата на словенските учители. Според поновите истражувања на техничкиот процес на оваа печатница, денес се смета дека таа работела со помош на гравери од Венеција, по потекло од москополскиот и охридскиот крај. Во москополското издание од 1742 г. се појавуваат 13 ликови на св. Наум, 9 како заглавки на Службата, а 4 се стилизирани во вид на буквата П. Тие се распоредени и низ службите на св. Климент, Струмичките маченици, св. Еразмо, св. Наум, св. Никодим и на Службата на Седмочислениците. Ликовите на св. Наум биле отпечатени и во Прирачникот за православје, заедно со ликот на св. Климент од 1746 г. Во големото издание од Москополе се наоѓаат и минијатурни композиции на Успението на св. Наум. Поради малиот формат на фигурите, идентификацијата на личностите во оваа композиција не е возможна, ниту пак таа била цел на графичарите. И покрај скромната опрема на овие изданија, во нив е аплицирана барокна растителна орнаментика околу Наумовиот лик. Во другите илустрации се појавува и св. Лука, според венецијанскиот барокен вкус, во стилизација на фигурите и орнаментиката.³

Наумовиот лик има свое место и во современиот живопис на Москополе, во црквите што се живописани во XVIII век. Најстариот фреско-портрет е од црквата Архангел Михаил што датира од 1722 г. Заслугата за неговата застапеност во фрескоживописот им ја должиме на мајсторите Константин и Атанас. Во текот на 1744/45 г. тие ја зографирале големата москополска црква Св. Атанасија.⁴ Крај влезната врата на тремот, прет-



СВ. НАУМ, ИКОНА, ОХРИД, 1600 Г.

ЗАСТАВКА
ОД
ЗБОРНИКОТ
СО ЛИКОТ
НА
СВ. НАУМ,
ПЕЧАТНИЦА
ВО
МОСКОПОЛЕ,
1742 Г.



ИНИЦИЈАЛ
СО ЛИКОТ
НА СВ. НАУМ
ОД ЗБОРНИКОТ
НА
ПЕЧАТНИЦАТА
ВО
МОСКОПОЛЕ,
1742 Г.



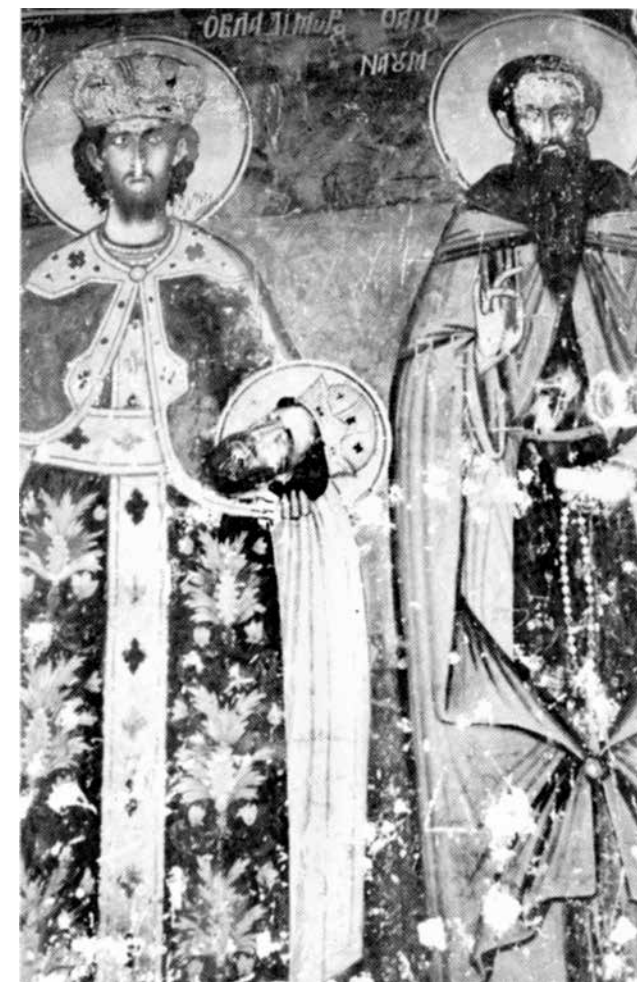
ставени се еден крај друг св. Наум со св. Кирик и св. Јулита, во цел раст, со добро познатите типолошки белези. Св. Наум со десната рака благословува, а во левата држи затворен свиток и бројници; има поголемо оштетување околу очите, врз усните, носот и по широчината на лицето.⁵ Вториот идентификуван лик на св. Наум во Москополе се наоѓа во тремот на црквата Св. Никола, каде што е поставен во цел раст, веднаш до Св. Јован Владимир,⁶ во живописот што овие мајстори го завршиле при крајот на август 1750 г.⁷ Општиот изглед на св. Наум во оваа црква не се разликува од неговата фигура во тремот од црквата Св. Атанасија, но постојат разлики во колористичкиот третман во облеката и на лицето со настојување да се фиксираат физиономските белези на св. Наум и св. Јован Владимир. Тоа би говорело за посебна ликовна постапка на зографите, браќата Константин и Атанас, чија ликовна морфологија сè уште не е раздвоена. Фигурите во Св. Никола имаат понагласен внатрешен израз, а и нивниот цртеж е попрецизен.

Значаен примерок на Наумовиот лик е зачуван во живописот на црквата Св. Апостоли, во параклисот на св. Кузман и Дамјан, во местото Виткуќи, близу Москополе од 1750 г.⁸ Еден крај друг, поставени се портретите на св. Наум и св. Никодим,⁹ за кого се смета дека потекнува од ова место, кое во XVIII век било голема и богата населба. Автори и на овој сликарски ансамбл биле Константин и Атанас Зограф.

Во овие храмови, лоцирани западно од манастирот Св. Наум, се спроведувало групирање на светителите според нивниот локален култ. Во овој случај, во Виткуќи, св. Наум и св. Никодим стојат еден крај друг, како најпочитувани светители во ова место, како што е тоа случај и со заедничкото сликање на св. Наум и св. Јован Владимир во москополската црква Св. Никола. Светителите-маченици св. Кирик и св. Јулита имаат пошироко значење, но нивните ликови стекнале свое место во оваа работилница врз основа на чувањето на дел од нивните мошти во црквата Св. Наум.

И покрај тоа што сè уште не се познати сите фактори што влијаеле за појавата и еволуцијата на заедничката слика на Седмочислениците, денес е сосем сигурно дека во животот на оваа композиција голема улога имале зографите Константин и Атанас. Зголемениот интерес за Седмочислениците како единствена светителска група нараснал уште при крајот на XVII век и се одвивал постојано низ целиот XVIII век. Покрај познатите примероци на оваа слика од Св. Наум и од Драча, кои имаат централна композициска замисла, наспроти фронталниот

СВ. НАУМ
И СВ. ЈОВАН ВЛАДИМИР,
ФРЕСКА ОД ЦРКВАТА
СВ. НИКОЛА ВО МОСКОПОЛЕ,
КОНСТАНТИН
И АТАНАС ЗОГРАФ,
1750 Г.





СВ. НАУМ, СВ. САВА ЕРУСАЛИМСКИ, ЦРКВА СВ. МАРЕНА (Л'НГА), КАЈ ПОДГРАДЕЦ, ЗОГРАФ КОНСТАНТИН ОД СПАТ, 1754 Г.

нивни поредок што го знаеме од Преспа (Сливница 1612 г.), денес ни се познати уште три слики на оваа тема од XVIII век, со голема културно-историска вредност. Со нив се заокружува нашата претстава за ликовното транспонирање на словенските првоучители во единствена слика. Сите три примероци потекнуваат од работилницата на зографите Константин и Атанас. И порано, историчарот на уметноста Теофан Попа пишуваше дека Седмочислениците се многу присутни во црквите од XVIII и XIX век во Музакија, околу Фиер, Валона и Берат и дека се постојано застапени во тематските програми на Константин, Атанас и мајсторите од Грабово, но не го приложува неопходниот илустративен материјал.¹⁰ Со оглед на ограничените истражувачки можности во Албанија, драгоцени се неодамна објавените репродукции за кои постојат и основни хронолошки податоци.¹¹ Најстара од нив е композицијата од манастирот Арденица од 1744 г., едно од најстарите познати дела на Константин и Атанас. Таа е речиси идентична со другите примероци од XVIII век: централна личност на сликата е св. Методиј со модел на храм, кој го допираат од страните св. Кирил и св. Климент. Св. Наум Охридски е поставен во горниот дел поради потребата од соодветно просторно групирање на фигурите.

Истиот принцип двајцата мајстори го повторуваат и во црквата Св. Петар и Павел во Виткуќи од 1764 г.¹² Композицијата не е зачувана во целост, но нејзината структура е јасна: во средината е св. Методиј со модел на црква, кој го придржуваат св. Кирил и св. Климент, чии места во однос на другите слики се обратно поставени. Зад св. Климент се св. Наум и св. Сава, додека зад св. Кирил биле св. Горазд и св. Ангелариј, чии фигури се оштетени.

Дека сликата на Седмочислениците не била сосем дефинирана, покажува примерокот од црквата Богородица-извор на животот од Корча, изработена во 1773 г. Во прашање е иконописно дело на Атанас Зограф за спомнатата црква, којашто денес е урната. Во средината на оваа слика е св. Наум а не св. Методиј, како што е тоа на другите познати слики од XVIII век. Лево од св. Наум е фигурата на св. Кирил, на десната страна е св. Методиј, додека св. Климент е меѓу ликовите на св. Наум и св. Кирил. Третманот што го добил св. Наум на оваа слика може да се објасни со барањето на непознатиот донатор, кој негувал посебен култ спрема овој светител, но и со неговата исклучителна популарност во охридската дијецеза и особено во градот Корча.

Познато е дека и во други композиции сврзани за Седмочислениците, пред сè, во Успението на св. Наум, се застапени сите нивни ликови. Меѓутоа, во оваа претстава на Наумовото успение се внесува и „осмиот седмочисленик“, според наше мислење, св. Лаврентиј, како млад ѓакон, со кадилница над Наумовото тело, во опелото на светецот.¹³ Во композицијата на Седмочислениците како групна слика на словенските првоучители, св. Лаврентиј никогаш не е внесен, независно од укажувањето на историските вести.

За историјата на уметноста на XVIII век во охридската дијецеза останува отворено прашањето кој нејзин мајстор прв ја вообличил центричната слика на Седмочислениците, која повеќе од едно столетие доминира во



СЕДМОЧИСЛЕНИЦИ,
ИКОНА,
МУЗЕЈ НА КОРЧА,
1773 Г.

живописот. Фактот дека во големиот ансамбл на зографот Давид од Селеница во москополската црква Св. Никола од 1726 г., според досегашните сознанија, не се насликани Седмочислениците, додека неговите следбеници тоа го чинат во Драча крај Крагуевац десетина години подоцна, и натаму ја сугерира потребата за нови истражувачки сознанија за топографијата и тематиката на спомениците меѓу Охрид, Костур и Музакија.

Две композиции со специфична тематика, откриени во Берат, излегуваат од рамките на познатата тематика за словенските просветители. Станува збор за иконите што го прикажуваат Успението на св. Горазд и св. Ангелариј, со сигнатура во која се одбележува нивното „заспивање во Берат“. Разбирливо е дека овие сцени денес предизвикуваат голем научен интерес. Во досегашните иследувања на овие краишта не се откриени други примероци, освен двете спомнати икони, кои се чуваат во катедралата во Берат. Постарата од нив, извонредно иконописно дело, насликана во 1812 г. е дело на зографот Јован Четири од Грабово. Таа била изработена за катедралната црква Успението на Богородица во Берат.¹⁴ Втората, со послаб квалитет, е сликана значително подоцна од зографот Адам Христо, најверојатно за црквата Св. Ѓорѓи во Берат.¹⁵

На постарата икона, во градските сидини на Берат се насликани телата на упокоените св. Горазд и св. Ангелариј во одежди на вели-

косхимници. На горната половина од сцената се фигурите на другите словенски учители. Во средиштето е св. Методиј, помеѓу св. Кирил и св. Климент. Меѓу св. Кирил и св. Методиј е св. Наум, а на другата страна е Св. Сава, и двајцата незначително повлечени наназад. Иконата спаѓа меѓу подобрите дела на живописот од ова време како дело на водечкиот зограф Јован Четири, кој ја почнал својата дејност кон крајот на XVIII век. Овој уметник потекнува од Грабово, близу Корча,¹⁶ но зографите од ова гратче што емигрирале во Подунавјето се претставувале како мајстори од охридскиот крај. Нивниот проучувач Т. Попа истакнува дека тие се преселиле во местото Опар, јужно од Преспа, поради османлиските репресалии. Тој смета дека грабовските зографи го изучувале сликарскиот занает кај Константин и Атанас, но се знае за еден друг постар сликар од ова семејство, со исто име, Јован Четири Грабован, кој порано работел во Славонија, така што нивните зографски почетоци не се јасни. Типолошките белези на словенските светители, насликани во Берат, не се сосем идентични со нивните ликови што ги работеле корчанските мајстори.

Со ова откритие на иконите во Берат повторно е актуелизирано прашањето за дејствувањето на св. Горазд во овој град или во Главеница, во исто време со св. Наум и св. Климент. Ова сложено прашање го отвори В. И. Григорович, кој по посетата на Македонија во 1845 г., во прилог на својата книга, објави и карта на која крај Берат е забележан манастирот на св. Горазд.¹⁷ По ова соопштение во славистичката и историската наука започна да се појавува мислењето дека Горазд, по смртта на Методиј, ја напуштил Велика Моравија и ја продолжил дејноста заедно со Климент и Наум меѓу словенското население во Албанија.¹⁸ Подоцна, белешката на В. Григорович беше дополнета и со соопштението на митрополи-тот А. Алексуди за постоење на мошти на св. Горазд во катедралата на Богородица во Берат.¹⁹

За овие мошти во Берат, во минатиот век, била изработена и метална кутија со што се проширувало мислењето за дејноста на овој словенски учител во местото Главеница, во близина на Берат, која ја спомнува Теофилакт во Климентовото житие. Но, и натаму останува целосното отсуство на историски и други извори што би говореле за дејноста на Горазд и Ангелариј во Берат. Напротив, Теофилакт соопштува за доаѓањето на Ангелариј во Борисовата престолнина, а потоа и за неговата смрт. За Горазд, наследникот на Методиј на архиепископската катедра во 886 г., протеран од Вихинг и Светополк, не поседуваме никакви вести. Од друга страна, усните преданија, кутијата со мошти и спомнатите ликовни претстави сè уште не даваат можност за едно подлабоко критичко преиспитување на култот на Горазд и Ангелариј во охридската дијецеза. Познавањето на тематиката на црквите околу Берат може да придонесе за откривањето на извориштето на оваа композиција и нејзините почетоци



УСПЕНИЕТО
НА Св. ГОРАЗД
И Св. АНГЕЛАРИЈ, БЕРАТ,
ЗОГРАФ ЈОВАН ЧЕТИРИ
ГРАБОВАН,
1812 Г.

во иконографијата. Ние и порано пишувавме дека меѓу некои иследувачи од XVIII век, поради недоволни критички сознанија, честопати биле заменувањани имињата на св. Горазд и св. Размо (Еразмо) како што се мисли, поради созвучноста на имињата. Таа појава се следи уште од престојот на В. Григорович во овие краишта, па сè до слободните искажувања во писмата на Јордан Константинов Џинот. Траги за нивната дејност не се забележани ниту во актите на Архиепископијата, ниту во москополските изданија, или во постарите извори.²⁰ Оваа композиција не е откриена во делата на мајсторите од охридско-москополскиот и корчанскиот круг ниту во живописот на мијачките мајстори. Сепак, поодредено мислење за ова сложено прашање ќе може да се има кога ќе ги познаваме сите зачувани претстави на св. Горазд и св. Ангелариј во постариот период на уметноста на Охридската архиепископија.

За широчината на пробивот на Наумовите ликови во XVIII век говорат и некои од примероците на иконописот и фрескоживописот во други места на охридската диоцеза. Така, на пр., во јужните краишта на Архиепископијата, во катедралната црква Св. Никола во Кожани, во 1730 г. се насликани св. Наум, св. Климент и св. Марена, што говори дека зографот ги познавал култовите од светилиштата крај Охридското Езеро. За една икона од Кожани, која има менолошки систем во сликањето на празниците, се мисли дека е од првата фаза на ликовното создавање на Христофор Жефарович, кога работел во традиционален стил, пред да прифати одредени елементи на барокната насока.²¹ На еден бакрорез, отпечатен во Виена, во 1755 г., од донатори по потекло од Кожани (дарителот се вика Наум), се наоѓа ликот на св. Наум, заедно со св. Јован Богослов и св. Атанасија Велики.²² На сосем спротивна страна, во Музакија, зографот Никола Гуга ја насликал репрезентативната икона на св. Наум во 1759 г., денес во музејот во Корча.²³ Во долниот дел на иконата се насликани двете најпопуларни чуда што ги извршил светителот – лекување на умоболните и впрегнување на мечката во јарем. Во заднината, зад сцената на лекувањето, е црквата со одделението за умоболните. Св. Наум на зографот Никола со сите карактеристични физиономски белези, со патерица и бројници во рацете, во великосхимничка одежда, спаѓа меѓу најрепрезентативните негови фигури во уметноста на XVIII век.

Во старата битолска катедрала Св. Димитрија, подигната на местото на урнатиот помал храм, се чува икона на св. Наум од поголем формат, со верување за нејзината чудотворност.²⁴ Меѓу најзначајните дела со Наумовиот лик, на преминот во XIX век, е и заедничката иконописна претстава со св. Јован Владимир во манастирската збирка на Св. Јован Бигорски. Во Охрид се izdelува голема икона на светителот со сцени од животот и чудата, како исклучително остварување од овој период.

Прегледот на делата тематски посветени на св. Наум, без настојување да бидат забележани сите зачувани претстави,²⁵ во диоцезата на Охридската архиепископија до нејзиното укинување и непосредно потоа, пред да настапи периодот на македонската преродба, недвосмислено покажува дека нивното множество и распространетост биле поголеми во однос на Наумовите ликови од постариот период.

СВЕТИ НАУМ ВО СПОМЕНИЦИТЕ НА СВЕТА ГОРА

Наумовите ликови во живописот од XVIII век на Света Гора Атонска претставуваат историско-уметничка и културна појава, условена од повеќе фактори. Тоа е време на интензивна градителска и ликовна дејност во манастирите Хиландар и Св. Ѓорѓија Зограф, чии монашки заедници инсистирале на претставувањето на словенските црковни и манастирски традиции од изминатите векови. Во овој период, ликот на св. Наум го застапувале зографите од охридската диоцеза, кои во втората половина на XVIII век добиле значителни порачки во светогорските манастири. Но, во тоа време се следи и големиот прилив на калуѓери од Македонија, особено во Зограф и Хиландар, а познати се и повеќе ктитори на поголеми архитектонско-зографски дела од македонските краишта.

Во спомениците од XVIII век до денес се идентификувани три претстави на св. Наум, во Зограф, Хиландар и Ксиропотам, но во следниот период, со откривањето на светогорската тематика од ова време, можна е идентификација на непознати Наумови претстави. Нивното присуство се очекува во ансамблиите на фрескоживописот, кои се изработувани од страна на мајсторите од населбите крај брегот на Охридското Езеро.

Св. Наум е претставен во нартексот на црквата Успение на Богородица, еден од најголемите храмови во комплексот на манастирот Зограф. Црквата е подигната во 1764 г., на местото од постаро светилиште, со најголем донаторски придонес на трговецот хаџи Волчо од Банско, Пиринска Македонија. Фреските се насликани во годините по зидањето на црквата на Успението.²⁶ Фигурата на Св. Наум е поставена по широчината на северната арка на нартексот, со Димитар Бесарабовски, додека нивни пандан, на јужната арка, се св. Давид Солунски и св. Гаврил Лесновски. Нивниот избор, сам по себе, покажува дека тука се групирани најистакнати монаси и пустиножителите, за што говорат и другите монашки фигури во овој простор со екуменско значење. Името на зографот на овој ансамбл не е познато, но тој сигурно бил еден од најдобрите мајстори што тогаш сликале во Света Гора. Во неговата ликовна постапка очигледна е тенденцијата кон монументалност со обликување на волуминозни фигури, со јадри и

цврсти облици. Драперијата на светителите е подложена на еден особен геометризам со „шрафирање“ и односи на светло-темно. Нивните коси и бради се изведени со широки линии и со графичистичко сегментирање на образите. Оваа ликовна насока е блиска на современите уметнички текови како во охридската дијецеза така и во светогорскиот круг. Наумовиот лик



СВ. КЛИМЕНТ И
СВ. ТЕОФИЛАКТ,
МОНАСТИР ХИЛАНДАР,
1779 Г.

со качулка и парамандија е типолошки сроден со охридските претстави на светителот, и покрај тоа што во неговата изведба не се препознава манирот на мајсторите од светианаумскиот крај.

Во 1779 г. е декориран параклисот на св. Сава во Хиландар, чиј главен ктитор бил поп Најдан и истакнати трговци од Видин. Во приратата на овој параклис е изведена голема галерија на јужнословенски светители од традицијата на Охридската архиепископија, како и на Српската и Бугарската патријаршија. Нивните ликови во најголема мера се пренесени во фрескоживописот според графиките на Жефарович и неговата Стематографија. Тоа е ликовна замисла постигната во договор меѓу зографите и порачувачите на параклисот. Интересно е дека св. Наум е насликан заедно со св. Никодим, како што се заеднички претставени и во Стематографијата. Се пренесуваат речиси сите детали познати од бакрорезите на Жефарович, кои станаа главен зографски изворник на мајсторите во Македонија, Србија, Бугарија и Света Гора. Во исто време се

СВ. НАУМ ОХРИДСКИ,
МОНАСТИР
СВ. ГОРГИЈА-ЗОГРАФ,
ПО 1764 Г.

забележува и тенденцијата св. Горгија Кратовски да добие монументален облик, како и другите светители, што не е случај со неговата минијатурна фигура во Стематографијата. Во оваа сликарска целина се внесува и претставата на св. Иван Рилски, чиј лик не е застапен во бакрорезниот зборник на Жефарович.²⁷ Другите светители во параклисот ја покажуваат зависноста од зографскиот прирачник, светогорската Ерминија, со која се служеле сите мајстори на XVIII век во балканските православни средини. Што се однесува до ликот на св. Никодим, кој се јавува заедно со св. Наум, ние веќе укажавме дека тој не е непознат светител, како што некои историчари на уметноста го третираат неговото присуство. Ние веќе истакнавме дека во прашање е трагично убиениот маченик, настрадан во Берат, Албанија 1722 г., инаку селанец од Виткуќи, јужно од охридскиот брег близу Москополе. Неговото мачеништво настапило по одбивањето повторно да се исламизира, откако се вратил од Света Гора, каде што примил монашка риза.²⁸ Ние и порано истакнавме дека зографите на овој параклис, како и мајсторите на параклисот на св. Ди-



митрија, имаат мошне сродна ликовна постапка со Константин и Атанас Зограф и дека секако му припаѓале на кругот на уметниците од охридската дијецеза.²⁹

Неодамнешната идентификација на св. Наум во нартексот на манастирската црква Ксиропотам (1783 г.) во Света Гора претставува значаен придонес во изучувањето на патиштата на пробивот на неговиот култ во уметноста. Овој лик е насликан во најдобрите традиции на охридскиот живопис, со извонредна прецизност на Наумовите типолошки белези. Во истиот простор е идентификуван и ликот на маченикот св. Никодим, како дело на зографите Константин, Атанас и Наум од Поткожани и Корча.³⁰ Со оглед на фактот што овие мајстори работеле и во други цркви на Света Гора, во следните истражувачки чекори е можно и проширувањето на примероците на Наумовите ликови од XVIII век.

КУЛТОТ И ЛИКОВИТЕ НА СВ. НАУМ ВО АВСТРИСКАТА МОНАРХИЈА

Од крајот на XVII до крајот на XVIII век, во основното јадро на охридската дијецеза се одвивале преселнички движења, по својата ширина и интензитет непознати во претходните векови. Тие ќе доведат до суштествени етнички промени и до формирање на нови населби од иселеници во повеќе краишта на Подунавјето. Со тој процес на поместување на верниците на Архиепископијата биле зафатени краиштата на западна Македонија од Гревена, Кожани и Костур до Москополе, Охрид и Дебар. Низ целиот период од Карпошовото востание и Карловачкиот мир, како и во текот на Австро-турските војни до 1739 г., кон север се поместуваат Македонци, Власи, Грци и православни Албанци, барајќи сигурни услови за егзистенција. Паствата на Охридската архиепископија, честопати заедно со Србите, формирала свои православни црковни општини и ги одржувала својата култура и духовност. Несигурноста на живеењето во турската држава придонесла преселниците, најчесто извонредни трговци и занаетчији, трајно да се населат во новата татковина. Современите извори говорат дури и за македонизирање на делови од Унгарија, која во XVIII век го менувала својот лик поради големата бројност на доселениците од Македонија.³¹

Заедно со иселените трговци и занаетчији во подунавските краишта на австриската монархија се движат и градители, зографи и мајстори на применетата уметност. Зографите биле поканувани да ги живописуваат новоподигнатите цркви со поствизантиско сликарство, на што инсистирале првите генерации на иселениците. И покрај отвореноста на црковната хиерархија во Карловци и во Будим спрема барокниот стил во доменот на архитектурата, живописците долго останале приврзаници на поствизантиските сфаќања на уметноста. До крајот на XVIII век, паралелно со барокните ликовни отворања ќе живее зографскиот манир на уметноста на нивната стара татковина, како потврда за приврзаноста кон старите огништа и верувањето за нивното враќање, по соборувањето на османлиската власт.

Иселениците од Охридската архиепископија, покрај традиционалните стилски белези, на своите слики ја бараат и тематиката на светители-

те од Македонија, верувајќи во нивното покровителство над семејствата и нивната исцелителна моќ. Така, всушност, во ликовните ансамбли што беа создавани во Подунавјето, покрај светителите со екуменско значење, свое место добиваа и личностите со нагласен култ во нивните стари огништа, пред сè, св. Наум, а потоа и св. Марена и св. Јован Владимир со чии манастирски комплекси и светилишта се гордеше Охридската архиепископија. Св. Јован Владимир, чии мошти се чуваа во неговиот манастир кај Неокастро (Елбасан), како владетел-маченик беше прифатен и во иконографијата на српските портретираните владетели уште во црквата во Боѓани (1737 г.).³² Св. Наум Охридски стана единствен светителски заштитник на сите православни иселеници во австриската монархија што потекнуваа од Македонија, Албанија и Епир. Во циклусот на неговите чуда беше инкорпорирана и епизодата со св. Марена што го убива демонот, поради култот на нејзиното светилиште близу светианаумската црква, над Подградец. Така започна животот на Наумовите портрети на широкиот простор на Подунавјето, што ќе му овозможи и најширок територијален пробив во однос на портретите на другите словенски првоучители.

Зографите што доаѓале во Подунавјето да ги сликаат црквите и иконите за иселениците немале потреба да се приспособуваат на желбите на иселеничката клиентела, како што за тоа често се пишува во поновите историско-уметнички истражувања. Имено, зографите што стигнале во Унгарија биле претставници на уметноста со поствизантиски стил негуван меѓу Охрид, Москополе и Корча. Независно од барокните влијанија на кои била изложена оваа уметност, таа ги зачувала основните постулати на старата православна паства и прародителската вера, со надеж дека ќе го задржи својот „внатрешен духовен свет“ во семејните огништа на просторот на Хабсбуршката монархија.

Најстарата ликовна претстава во Подунавјето, која го содржи ликот на св. Наум, се наоѓа на големата икона на Богородица со Христос со потпис на зографот Митрофан. Во прашање е репрезентативен примерок (90x122 cm) со резбарена рамка, вистинско ремек-дело на иконописот, во условно наречениот „левантиски барок“, во кој проникнуваат поствизантиски елементи со белези на венецијанскиот барок. Средишниот дел на оваа икона го зазема Богородица со малиот Христос пред себе на раскошно изрезбарен престол. Отстрана, архангелите ѝ полагаат круна на Богородица, а во аглите се четворицата евангелисти со свои симболи, сместени во скрипториите како автори на евангелијата. Иконата има четири полиња: во горниот дел се: св. Троица заедно со Богородица, Јован Крстител и ангелските сили отстрана; по надолжните страни се осум композиции од страдањата на Христос, по четири од секоја страна. Под левата страна на Камшикувањето на Христос се насликани, еден крај друг, во цел раст, св. Антонија и св. Наум, како пандани на св. Константин и св. Елена. По широчината на рамката, во долните агли се св. Ѓорѓија и св. Димитрија, а меѓу нив стоечки фигури на најпочитуваните светители во охридската дијецеза.³³

Оценките за оваа икона, како дело на значаен зограф, се мошне високи, независно дали иконата во Унгарија е донесена од Македонија, или пак ја сликал зограф што престојувал во Будимската епархија. Веќе е забележан и фактот дека до св. Наум е насликан св. Антонија од Бер (Верџа), локален светител од Македонија, со изразен култ во Охридската архиепископија.³⁴ Генезата на ова уметничко дело не треба да се поврзува со ликовните текови на Света Гора, туку со уметноста на јонско-епирската регија, чии силни пробиви стигнуваат и до Охрид. Ликовните разлики на оваа икона со делата на јеромонахот Константин Зограф од Св. Наум се видливи само во сликарската постапка. Всушност, Митрофан Зограф е современик на јеромонахот Константин од Св. Наум и тие ѝ припаѓаат на уметноста на „левантискиот барок“, кој во овој регион се искажуваше со значајни дела околу 1700 г.

Во времето кога се добија првите сознанија дека во црквата Св. Никола (Драча) крај Крагуевац постои композиција на Седмочислениците во зографскиот ансамбл од 1735 г., изработен во времето на австриската власт на дел од Србија, овој живопис наиде на различни одсиви во врска со неговото потекло. Најчесто е соопштувана едностраната оценка дека сликарството во Драча е традиционално дело на „патувачки цинцарски тајфи од југот“, оценка што и денес се провлекува во историјата на уметноста. Сигурно е дека таквиот приод не придонесува за вистинската оценка на овој толку драгоцен ликовен ансамбл во уметноста од XVIII век.

Композицијата на Седмочислениците е конципирана на тој начин што во нејзиното средиште е поставен св. Методиј, кој полага раце на покривот на моделот на црквата, која од двете страни ја придржуваат св. Кирил и св. Климент. Во горниот ред, лево е св. Ангелариј, а десно е св. Горазд; св. Сава е зад св. Климент, а св. Наум меѓу св. Кирил и св. Методиј. Иако ликовната постапка на мајсторот се разликува од манирот на Трпо Зограф, кој ја насликал истата композициска структура во црквата Св. Наум Охридски во 1806 г., распоредот на фигурите е речиси идентичен. Според сегашните сознанија, јасно е дека истиот распоред го има и сликата на Седмочислениците во Арденица од 1744 г., дело на Константин и Атанас Зограф. Уште во првиот наш осврт за ансамблот во Драча, истакнавме дека фреските од овој споменик имаат сродни облици со фреските од црквата Св. Никола во Москополе (1726 г.), дело на зографот Давид од Селеница. Во исто време го изнесовме и нашето сознание дека во Драча работеле мајстори од охридско-москополскиот ликовен круг, кои се огледувале на ранопалеологовските примери.³⁵ Приспособувајќи се кон порачувачите од српската средина, мајсторите на Драча, крај сликата на седумте словенски учители, ги истакнуваат нивните заслуги за српските книги, што зборува и за познавањата на мајсторите од охридскиот крај за основните личности на Словенската мисија и нивните заслуги за словенскиот свет во целост. Зографската екипа во Драча не ја поседува визионерската опсесивност на големиот мајстор Давид, понесен од величината на протопалеологовскиот живот, познат од фреските од



СЕДМОЧИСЛЕНИЦИ,
ДРАЧА
(ПОД АВСТРИСКА
ОКУПАЦИЈА),
1735 Г.

Св. Климент (Перивлепта) во Охрид и Протатон во Света Гора. Не треба посебно да се истакнува дека Давид од Селеница не бил копиист на сликарството од крајот на XIII век, туку визионер, кој барал нови патишта за излез од кризата на изморениот поствизантиски живопис. Во Драча ние се среќаваме со делата на некои од неговите следбеници што ја напуштиле силината на облиците, со воведување на колористички делови со топли тонови и угладеност, привлечни за конзервативните православни порачувачи. Сепак, зачувана е монументалноста на фигурите и широката композициска замисла, кои потекнуваат од творечкото дело на Давид. Впрочем, по тој пат оделе и другите следбеници на Давид, Константин и Атанас и веројатно и нивниот трет брат Наум.

Од ктиторскиот натпис во Св. Никола во Москополе дознаваме дека помошници на Давид биле Христо и Константин. Несомнено е дека главниот мајстор на Драча и неговите соработници потекнувале од тесниот круг на охридската дијецеза, а нивните други дела во Србија од овој период се идентификувани на источниот ѕид од припратата во Манасија,³⁶ на живописот во Воиловица и на лунетата на манастирскиот премин во Хиландар.³⁷ Фреските во преспанските цркви Св. Герман и Св. Богородица³⁸ се сродни, но не и со иста постапка со спомнатите ансамбли во Србија.

Веќе укажавме дека присуството на заедничката слика на Седмочислениците е очекувано во културната клима на охридската дијецеза, особено од крајот на XVII век, со појавата на печатените книги во Венеција и особено во Москополе, посветени на словенските просветители.³⁹ Исто така, истакнавме и дека сликата од Драча е досега најстара позната претстава на оваа тема, заедно со примерокот во Арденица во охридската дијецеза, низ кои се следи „центричниот“ тип на распоредувањето на фигурите, со св. Методиј во средината на сликата. Средишното место на св. Методиј, меѓу членовите на Моравската словенска мисија, пред сè неговото истакнување пред св. Кирил, би укажувало на зависноста на мајсторите од текстот на Теофилактово житие на Климента, каде што се говори за судбината на словенските проповедници, главно по Кириловата смрт во Рим во 869 г., кога водството го презел св. Методиј.⁴⁰ Ние веќе истакнавме дека во поновите истражувања е откриена слика на Седмочислениците во Корча, каде што средишното место во оваа композиција му е доделено на св. Наум Охридски.⁴¹

Кога, всушност е, првпат вообличена центричната слика на Седмочислениците? Претпоставуваме дека тоа било околу 1700 г., но за нас останува непознат мајсторот што прв го изменил распоредот на фигурите од постарата фронтална слика на храмот во Сливница, во Преспа. Печатењето на Службата на Седмочислениците во Венеција во тоа време, речиси половина век пред нејзиното москополско издание, сигурно дало значаен поттик во развојот на оваа тематско-ликовна целина на сите словенски првоучители. Нам не ни е познат целосниот зографски опус на Давид од Селеница, но укажавме и на фактот дека Седмочислениците, според досегашните сознанија, не се застапени во москополската црква Св. Никола, како негово основно дело.

ВЕДУТА
НА МАНАСТИРОТ СВЕТИ
НАУМ,
ДЕТАЉ ОД БАКРОРЕЗОТ
ЖИВОТОТ И ЧУДАТА НА
СВ. НАУМ





СВ. НАУМ И СВ. НИКОДИМ, СТЕМАТОГРАФИЈА, ВИЕНА 1741 Г.



ЖИВОТ И ЧУДАТА НА СВЕТИ НАУМ, БАКРОРЕЗ НА ХРИСТОФОР ЖЕФАРОВИЧ, ВИЕНА, 1743 Г.

Од друга страна, очигледно е и потпирањето на Константин и Атанас Зограф врз делата на Давид. Конечно, ние немаме идентификувани фрески и икони на Давидовите непосредни ученици Христо и Константин.

Особено внимание св. Наум привлекува во Стематографијата на Христофор Жефарович, која се појави во Виена во 1741 г. Според редоследот на светителите на ова капитално дело, св. Наум заедно со св. Никодим е гравирани на вториот лист. Св. Наум го зазема местото на прв претставник на светителите на охридската дијецеза. Нивниот третман е упростен, без финеси и типолошко диференцирање. Св. Наум држи игуменска патерица и има сигнатура „Св. Наум Чудотворец близ Охрида“, додека Св. Никодим има маченички атрибути, крст и гранки, со сигнатура „Св. Никодим мироточец сушт в Белграде Албаниј“.⁴²

Не е случајно што првото место го зазема св. Наум на самиот почеток на Стематографијата. Тоа е одраз на сфаќањата во охридската паства од XVIII век дека тој е најпопуларен светител во дијецезата, што ќе најде свој одраз и меѓу иселениците и мајсторите во Австрија. Интегрирањето на јужнословенските светители во книгата на истакнатиот мајстор од Дојран има подлабоко значење: од една страна, православните иселеници во Австрија настапуваат главно како хомогена групација пред дворската канцеларија на Хабсбурговците во барањето на привилегии поради професионалната разлика, додека во литургиската употреба на јазикот честопати вршат иста богослужба, на црковнословенски и грчки јазик, според меѓусебно постигнатиот договор на етничките групи. Српскиот поглавар Арсениј IV Јовановиќ Шакабента, настапувајќи како патријарх на „целиот Илирик“, со желба да ги прошири своите права и над охридската црква „Прва Јустинијана“, ќе ги застапува и правата на охридскиот архиепископ Јоасаф, кој не емигрира по Австро-турската војна во 1737-39 г. и останува да ја дели судбината на своите верници во дијецезата на Охрид.⁴³

Во научната мисла за Стематографијата речиси и да не е забележана личноста на св. Никодим од Виткуќи.⁴⁴ Но, неговите блиски роднокрајни мајстори Константин и Атанас, а потоа и Трпо Зограф, трајно го внесоа во својот ликовен репертоар. Ние веќе истакнавме дека во сите сликарски ансамбли близу Охрид и во Света Гора оваа зографска работилница ги слика ликовите на св. Наум и св. Никодим заедно, како што е тоа случај и со нивниот бакорез во книгата на Христофор Жефарович.

Преломен настан во животот на Наумовите ликови од средината на XVIII век претставува изведбата на бакорезот со фигурата на св. Наум и епизодите од неговиот живот и чуда. Овој бакорез ќе побуди голем интерес кај верниците и кај зографите со исклучително влијание врз уметноста на широк простор од јужна Македонија до северна Унгарија. Од ктиторскиот натпис испишан во рамка, под ведутата на манастирот Св. Наум дознаваме дека бакорезната икона е изведена во соработка со архимандритот Константин и со трошоците на г. Михаил Готуни, кој иконата ја дава како подарок на манастирот Св. Наум во спомен на свои-

те родители на 29 јуни 1743 г. Бакорезот е изведен под раководство на Христофор Зефар⁴⁵ кој работел заедно со Томас Месмер, гравер во Виена. Плочата на иконата се чува во православната црква што го носи името на св. Наум во градот Мишколц, Унгарија, каде што се наоѓа еден отпечаток од ова дело.⁴⁶

Во врска со личностите од ктиторскиот натпис на бакорезот би го спомнале фактот дека охридскиот јеромонах Константин Светинаумски е добро познат печатар и писател, кој го објавил Катихизисот, односно Раководство за православните од охридската дијецеза, преселени во Унгарија во 1746 г.⁴⁷, со портретите на св. Климент и св. Наум. Константин Светинаумски негувал блиски контакти со иселениците од охридската дијецеза во Мишколц и во соседните места, кои ја подигнале и црквата посветена на св. Наум во новата татковина. Фактот дека бакорезната плоча и денес се чува во Мишколц покажува дека граѓанинот Михаил Готуни од охридскиот крај бил таму постојано населен. Ликовните можности и познавањето на уметничките техники му донесле на мајсторот Жефарович (на овој примерок потпишан како Христофор Зефар) угледни клиенти, пред сè поради познавањето на традициите и култовите на Охридската архиепископија и на Света Гора, а нивната реализација во графиките ја постигнул во соработка со мајсторот Томас Месмер во Виена. Околу прашањето за потеклото на Жефарович (Жефар, Цефар, Зефар, како што, исто така, се потпишува) веќе постои пообемна литература.⁴⁸ Посмртните документи за мајсторот од Дојран, кои потекнуваат од руските московски власти, по повод неговата смрт во 1753 г., говорат за неговото македонско, словенско потекло. Неоспорни се неговите заслуги за српската ликовна и книжевна култура на XVIII век во прекусавските краишта на тогашната австриска монархија,⁴⁹ како и никогаш непрекинатите контакти со христијанските светилишта во Македонија и во Охридската архиепископија и неговото големо влијание врз уметноста на XIX век.⁵⁰

На оваа графика од Жефарович, св. Наум стои во средишното поле, со десната рака благословува, а со левата укажува на својата црква, која има изглед на современите барокни храмови што се подигнувале од страна на православните верници во Унгарија. На лицето на св. Наум се забележува напорот на Жефарович да ги фиксира неговите типолошки црти, што не беше случај со неговата претстава во Стематографијата. Тоа говори и за посебните подготовки и на Жефарович за изведбата на оваа порачка. Датумот на изработката на бакорезната плоча – 29 јуни укажува дека отпечатувањето на примероците започнало непосредно по празникот свети Наум. Покрај шеснаесетте епизоди што се однесуваат на животот и чудата на светителот, во долниот дел е ведутата на манастирскиот комплекс, со црквата во неговото средиште. Црквата е со еден среден брод на две води, со купола и јасно искажана олтарска апсида; од северната страна има спуштени одделенија, кои давале изглед на северен кораб, а не ѝ давале на црквата трикорабен изглед. Во оваа ведута крај брегот на езерото се означени: градот Охрид, селата Елшани, Пештани, Трпејца и црквата Заум. Селото Љубаниште е подигнато во височината,

над патот до манастирот, како и Епископи. Од десната страна се: црквата Св. Пантелејмон над с. Тушемиште, Старова и Подградец. Во височините, на десниот агол е схематизираната ведута на Москополе со манастирот Св. Јован Продром, каде што порано била москополската печатница. Дали според аутопсијата на Жефарович или според укажувањата на јеромонахот Константин Светинаумски, на бакрорезот точно е одреден текот на водите на Црн Дрим на влезот во езерото, со кајчиња во крајбрежните води. Исто така, точно се обележани православните и исламските делови на спомнатите градови и села.⁵¹

Бакрорезот со житијата и чудата на св. Наум е поставен во барокна рамка со стилизирана растителна вегетација и барокни мали фигури. Графичките решенија содржат традиционални елементи, но и решенија што го покажуваат стремежот кон иновации. Еве го нивниот редослед со тематиката на епизодите:

1. Судието пред царот,
2. (Св. Наум) го водат во затвор,
3. (Св. Наум) ја крштава царевата ќерка,
4. Исцеление на бесните,
5. Ведрото на каменот остава отпечаток,
6. (Св. Наум) гонет од богомилите,
7. Ја впрегнува мечката во јарем,
8. Успението на Св. Наум,
9. Св. Марена,
10. На крадците на казанот куката им пропаѓа,
11. Крадецот на коњот зората го затекнала пред врати,
12. Крадецот на пехарот се срушил со коњот,
13. Крадецот на грозјето се изложил на животна опасност,
14. На оној што го излагал светителот му загинал коњот,
15. На крадецот на мачката (сите му умреле) само таа му останала,
16. Тие што се обиделе да го украдат телото на светецот побеснеле.

Бакрорезот на св. Наум е изведен една година по изработката на бакрорезот на св. Јован Владимир, за истоимениот манастир во Неокастро (Елбасан). За разлика од нагласената барокна концепција на иконата на св. Јован Владимир, на светинаумската икона очигледно е враќањето на традиционални композициски форми во сцените, можеби во договор со порачувачите.

Во бакрорезот на Жефарович од 1743 г., четири од шеснаесетте епизоди спаѓале во вообичаената тематика од иконографијата на св. Наум. Имено, трите сцени од циклусот – Впрегнувањето на мечката во јарем, Лекувањето на умоболните и Успението на св. Наум веќе ги забележавме на престолната икона од светинаумскиот иконостас од 1711 г.

На истиот иконостас е и фигурата на св. Марена што го убива демонот. Овие четири композиции Жефарович, во договор со јеромонахот Константин, ги пренесол на својот бакрорез.⁵³

На овој циклус посветен на животот и чудата на св. Наум, четири композиции имаат делумно историско значење. Тоа се: Судието пред царот, Водењето на св. Наум во затвор, Крштавањето на царската ќерка и Гонењето на св. Наум од богомилите. Анахроното верување дека св. Наум бил поборник против богомилите можело да се формира врз основа на житието на св. Јован Владимир, во кое овој владетел се третира како современик на словенските учители, а сите тие заедно водат борба против богомилите и масилијаните.⁵⁴ Службата на св. Јован Владимир му била добро позната на Жефарович, бидејќи тој според неа го вообличил бакрорезот од 1742 г. Во судието и водењето на св. Наум во затвор не

се спомнува името на владетелот, но подоцна тоа ќе биде одредено во циклусот на Трпо Зограф, кој ја сликал истата тематика. Затворањето на св. Наум и на другите првоучители се спомнува во грчкото житие на св. Наум во описот на нивниот пат кон запад, на самиот почеток, пред христијанизирањето на бугарската држава.⁵⁵ Ние сега можеме само да претпоставиме дека Жефарович, во времето на ликовното оформување на циклусот, мислел дека Наум и неговите соборци го извршувале христијанизирањето на Бугарија, за што нема историска основа. Со кои извори се служел Жефарович во обликувањето на овие сцени, не може со сигурност да се одговори. Во врска со сцената на Крштавањето на ќерката на царот, во историските вести за св. Наум нема податоци за тој чин. Меѓутоа, во народното верување, во повеќе варијанти, најмногу е раширена легендата за лекувањето на ќерката на



СВ. НАУМ И СВ. ПАРАСКЕВА, ДЕТАЉ ОД ИКОНАТА КРУНИСУВАЊЕТО НА БОГОРОДИЦА, СЕНТ АНДРЕЈА, УНГАРИЈА, ОКОЛУ 1770 Г.

благородна личност или владетел што ја исцелил св. Наум. Другите осум сцени со сижеа од манастирскиот живот и верувањата за светителската моќ на Наум којшто ги казнува крадците, секако, се соопштени од јеромонахот Константин. Тие можеле да имаат поучно дејство врз верниците, но нивните сижеа оставаат впечаток на банални анегдоти.

Популарноста на бакрорезот на Жефарович-Месмер и интересот кон него биле големи. Наскоро се нашла во оптек уште една варијанта на овој бакрорез, која сè уште не е репродуцирана по нејзиното откривање во Унгарија.⁵⁷ Отпечатувањето на нови серии на светианаумскиот бакрорез

се одвивало во соработка меѓу неговото охридско светилиште и парохијалната црква на св. Наум во Мишколц. Влијанието на Жефарович врз уметноста во Охрид кон крајот на XVIII век и почетокот на XIX век не се искажува само во зависноста на Трпо Зограф од неговите решенија при сликањето на параклисот на Св. Наум, туку и во репрезентативната икона од голем формат што денес се чува во црквата Св. Никола Геракомија. Низа решенија на оваа икона се идентични со композициите од бакрорезот, што зборува за нејзината зависност од бакрорезниот примерок.⁵⁸ Познато е дека според ова дело на Жефарович од 1743 г. е изработена и нова варијанта со животот и чудата на св. Наум во 1849 г., според порачката на еден донатор од Битолско, за што подоцна ќе стане збор.⁵⁹ За жал, не е пронајдена плочата на овој нов бакрорез, која веројатно се чувала во манастирот Св. Наум.⁶⁰ На овој примерок од Македонија се извршени само незначителни корекции во конципирањето на патиштата што водат кон манастирот.⁶¹ На крајот да ја спомнеме и копијата на бакрорезот од Жефа-

рович, изведена уште во втората половина на XVIII век на една икона, веројатно работена од руски мајстори, која денес се чува во белградскиот Народен музеј. Врз неа е извршено целосно копирање на фигурата на св. Наум заедно со сите придружни сцени за кои веќе стана збор.⁶²

Во пробивот на култот на св. Наум во австриската монархија, особена улога има мајсторот Теодор Симеонов од Москополе, ангажиран во зографирањето на манастирската црква Успението на Богородица на островот Чепел крај Будимпешта, во Српски Ковин. Изведбата на живописот во основниот дел на црквата била извршена во 1765 г., според поканата и склучениот договор на овој зограф со претставниците на православната општина. Повеќето од нив биле иселеници од охридската дијецеза, а настапувале заедно со други православни иселеници, претежно од Србија, во Будимската епархија. Неодамна е објавен и договорот на зографот Теодор Симеонов за украсување на храмот и двата параклиса (Св. Јован Претеча и Св. Врачи), со што се разјаснети повеќе прашања од неговата дејност.⁶³ Уште со првото објавување на живописот на црквата на островот Чепел беше откриен ликот на св. Наум, како и на други светители со посебна популарност во охридско-москополскиот културен круг.⁶⁴ Овој мајстор ги негувал традициите на живописот на Охридската архиепископија, истапувајќи со живопис сроден на неговите современици Константин и Атанас Зограф и со фреските на Трпо Зограф. Тоа е сликарство изведено со манир на привидна монументалност и традиционализам, што значело натамошно маниризирање на делото на Давид Зограф од Селеница.

Од истото време се и двете репрезентативни икони на св. Наум со житието и чудата, едната датирана во 1773 г., од црквата Раѓањето на Јован Крстител, а другата од црквата Раѓањето на Богородица од Ходмезер-вашархеј, која датира од околу 1770 г.⁶⁵ Како што е порано забележано, тие покажуваат непосредна зависност од графиката на Жефарович. И на двете икони, кои денес се чуваат во Сент Андреја во Унгарија, главно се повторуваат шеснаесетте епизоди од животот и чудата на св. Наум. Сосем е јасно дека нив ги нарачале иселеници-верници, Македонци и Власи од Охридско-москополскиот крај и другите места помеѓу Корча и Струга со православно македонско, влашко и албанско население. И покрај тоа што композициската е шема преземена од Жефарович, во сликарската постапка мајсторот ги застапува сфаќањата на поствизантиската естетика, која во поранешната охридска дијецеза, до околу 1800 г., имаше свои традиционални упоришта. Само чистите колористички плохи, црвени, зелени, жолти, сини, честопати „презвучни“ за овој манир, им даваат необичен изглед на овие традиционални дела.

На Теодор Симеонов (порано погрешно нарекуван Грунтович) со сигурност му се припишува иконописното дело на Христовото слегување во пеколот од црквата Успение на Богородица на Чепел кај Будимпешта. Таа навистина ги поседува сите особености на овој мајстор, кој во иконописот постигнува уште позабележителни ликовни решенија. св. Наум е насликан во долната низа на светителите, во цел раст, пред св. Димитрија,

ЖИВОТОТ И ЧУДАТА
НА СВ. НАУМ, ИКОНА,
ЗОГРАФ
ТЕОДОР СИМЕОНОВ,
СЕНТ АНДРЕЈА,
1773 Г.



св. Ѓорѓија, св. Никола и св. Атанасија Велики. Сцената на Слегувањето во пеколот е средишна композиција, а на иконата се насликани уште 16 сцени од циклусот на Големите празници и Христовите страдања. Сите композиции и поединечни фигури имаат грчки натписи, а посебен впечаток остава физиономијата на св. Наум со сите типолошки белези, видливи и на другите негови ликови во Будимската епархија.⁶⁶

Другата икона со фигурата на св. Наум ја има основната тема на Крунисувањето на Богородица, а потекнува од црквата на Христовото преображение во Сент Андреја. Тоа е голема икона (100, 5x142 cm) со многу фигури, но во средишниот дел стои Богородица над која поставени се Светата Троица, опкружена со ангелски сили и со евангелистите во аглите. Крај рамките на иконата течат низите на Големите празници, Христовите страдања и на допојасја на пророци, архијереи, монаси, маченици и др. Во долниот дел еден крај друг се св. Наум и св. Параскева со отсечена глава во левата рака.⁶⁷

По откривањето на сликарските договори на Теодор Симеонов, кои денес се чуваат во Сент Андреја, исказано е мислењето дека иконата на Крунисувањето на Богородица, како и иконата на св. Наум во Вашархеј припаѓаат на првата фаза од неговото творење, пред да ја добие порачката во манастирската црква „Успение“ крај Будим.⁶⁸ Нивниот истражувач Д. Давидов бездруго е во право кога истакнува дека тие се работени за клиентела што го негувала Наумовиот култ,⁶⁹ т.е. за доселениците од Охридската архиепископија. Ликот на св. Наум, на иконата на Крунисувањето, спаѓа меѓу највпечатливите негови претстави со прецизен цртеж и колористичка умешност во уметноста на XVIII век.

Со овие до денес објавени икони на св. Наум од Будимската епархија, суштествено е збогатен нашиот увид во овој продолжен тек на уметноста на Охридската архиепископија на XVIII век во австриската монархија, врз поствизантиските основи формирани во времето на архиепископот Јоасаф и неговите современици. Тие во исто време се и едно особено сведоштво за допирите со ликовната култура на другите средини во австриската монархија, каде што допирале влијанијата на украинскиот и виенскиот барок.

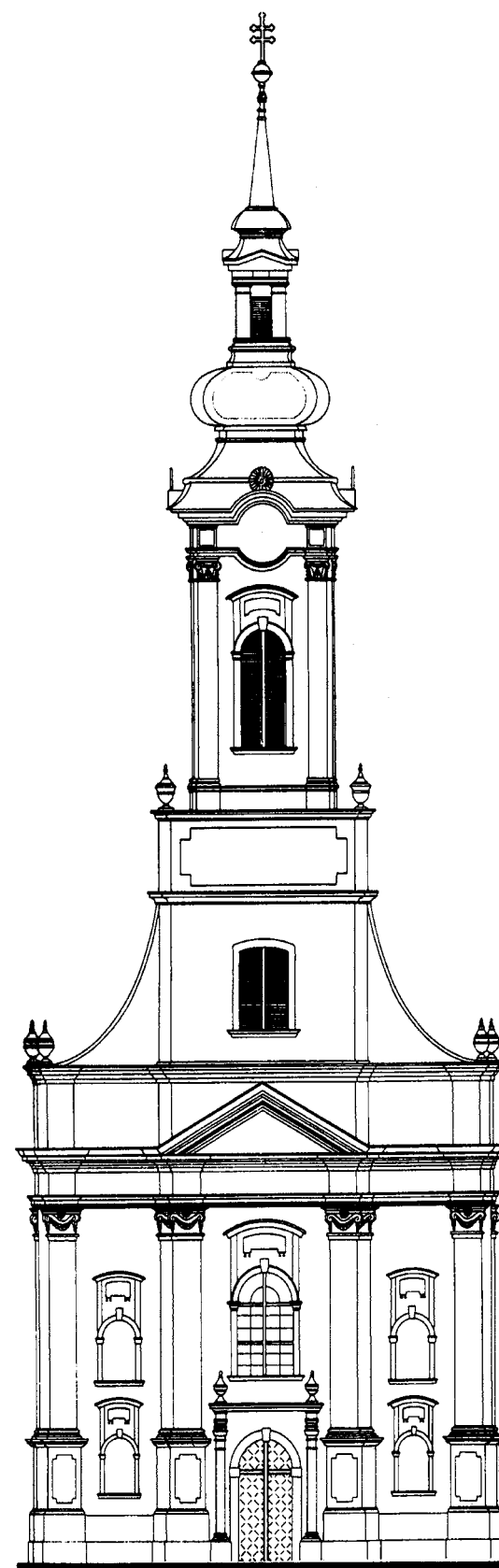
Единствена појава меѓу верниците од западна Македонија и од охридскиот крај во Подунавјето е подигнувањето на параклис, а потоа на поголема црква, посветена на св. Наум, во градот Мишколц, денес во североисточна Унгарија. Во почетокот на XVIII век незначителна колонија од Власи и Македонци, дојдени од населбите меѓу Св. Наум и Москополе, му посветила параклис на својот светител-патрон за литургиските потреби на православните. Нивниот број подоцна нараснал со нови доселеници, така што се наметнала потребата за изградба на поголема црква.⁷⁰ Познатиот донатор Михаил Готуни, исто така населен во Мишколц, бил еден од сподвижниците на оваа црковна општина.

Во рамките на Карловачката митрополија, граѓаните на Мишколц, преку своите црковни прелати и со лични интервенции, долго време

настојувале да добијат дозвола за изградба на поголема црква посветена на св. Наум. Таа конечно била изградена во 1785 г. во нејзиниот основен дел. Потоа, се досидувале и другите делови на храмот заедно со применетата уметност. Светинаумската црква во Мишколц е еднокорабен храм со пет травеа, широка 17, долга 38 метри, со камени портали за западната и јужната страна, со венец и тимпанон, според тогашниот начин на зидање на угледни цркви во Унгарија.⁷¹ Интересно е дека ѕидната декорација била завршена подоцна, во 1806 г., од Кухлмајстер, што значи дека нејзиното дефинирање се одвивало во исто време со завршувањето на зографските работи на Трпо Зограф во охридската црква Св. Наум.

На иконостасот на храмот во Мишколц, меѓу престолните икони се наоѓа и иконата на св. Наум, како црковен патрон, изработена во почетокот на XIX век. Подоцна се насликани уште две икони со ликот на св. Наум за истиот храм. Познат е и податокот дека околу 1770 г. Теодор Симеонов изработил поголема икона на св. Наум без епизодите од неговиот живот, но била задржана сцената Впрегнувањето на мечката во јарем. Во текот на XIX век православно население во Мишколц било унгаризирано, паралелно со неговото воведување во католичка конфесија.

Повикувањето на зографи од родниот крај во поду-



ЦРКВАТА
СВ. НАУМ ОХРИДСКИ,
МИШКОЛЦ,
УНГАРИЈА,
1785 Г.

навските краишта на австриската монархија во текот на целиот XVIII век не е само ликовно и стилско прашање, туку манифестирање на постојаноста на иселениците од охридската дијецеза во нивната приврзаност кон традициите на првата татковина. Меѓу историчарите на уметноста најчесто се заборава дека иселениците од Македонија, Албанија и Епир ѝ припаѓале на институцијата со највисок углед, на Охридската архиепископија.⁷² Се заборава и фактот дека заедно со Власите меѓу иселениците мошне бројни биле Македонците, а исто така и православните Албанци, како и Грците од Епир,⁷³ а св. Наум е светител што сите ги обединувал во нивната православна духовност. Со тоа верување, тие се здружувале и со преселниците од Србија што стигнале во Подунавјето, и се нашле во заеднички црковни општини. Затоа се чини излишно мислењето дека се вршела грцизација на св. Наум во уметноста на XVIII век. Сè до времето на конфронтацијата со фанариотските кругови на Цариградската патријаршија при крајот на XVIII и почетокот на XIX век, а особено до појавата на македонската преродба, во охридската дијецеза и во нејзината паства не постоеле етнички спротивности. Во XVIII век, грчкиот јазик имал репутација на литературен јазик за сите етнички групи до брегот на Јонското и Јадранското Море, но не бил оспоруван или потискуван црковнословенскиот јазик.

СВЕТИ НАУМ ОХРИДСКИ ВО ЖИВОПИСОТ НА ПЕРИОДАТА ВО МАКЕДОНИЈА

Перодбенското движење, со јасно искажаните барања за еманципација од Цариградската патријаршија и нејзината фанариотска политика, за обновување на Охридската архиепископија, за воведување на народниот јазик во училиштата и црковнословенскиот во богослужбата, настапило во четириесеттите и педесеттите години на XIX век. Во борбата за народен јазик во основните институции што ги создале Македонците (црковно-училишните општини), словенските просветители – Седмочислениците се доживувале во духот на новата перодбенска епоха. Светителското одбележување на деновите на св. Климент и св. Наум, на Седмочислениците како единствена група и празниците на св. Кирил и св. Методиј, во перодбата се прогласуваат за сенародни празници на основоположниците на словенската писменост. Св. Климент се слави и како втемелувач на Охридската архиепископија, чие обновување го бараа македонските општини. Затоа нивните ликови во перодбата не се само дел од црковната тематика на храмовите, туку тие влегуваат во училишните простории, во народните општини и во домовите на поединци.

Времето на перодбата во Македонија се совпаѓа со големиот подем на науката за словенските првоучители, со откривањето и објавувањето на нови непознати дела за нивната дејност. Така, нивните личности од литургиско-богослужбен помен влегоа во општествената мисла на словенскиот свет, како втемелувачи на словенската култура, а и со придонес во општите текови на европската мисла. Во ова перодбенско движење на македонското граѓанство, позначајна улога имаше втората генерација перодбеници од кругот на Браќата Миладиновци и некои странски истражувачи на македонските и светогорските манастирски светилишта.

Перодбенската уметност во Македонија беше проникната со идеите на романтизмот и со евокација на културната, архитектонската и живописната традиција на средниот век. Значаен придонес во нејзиниот



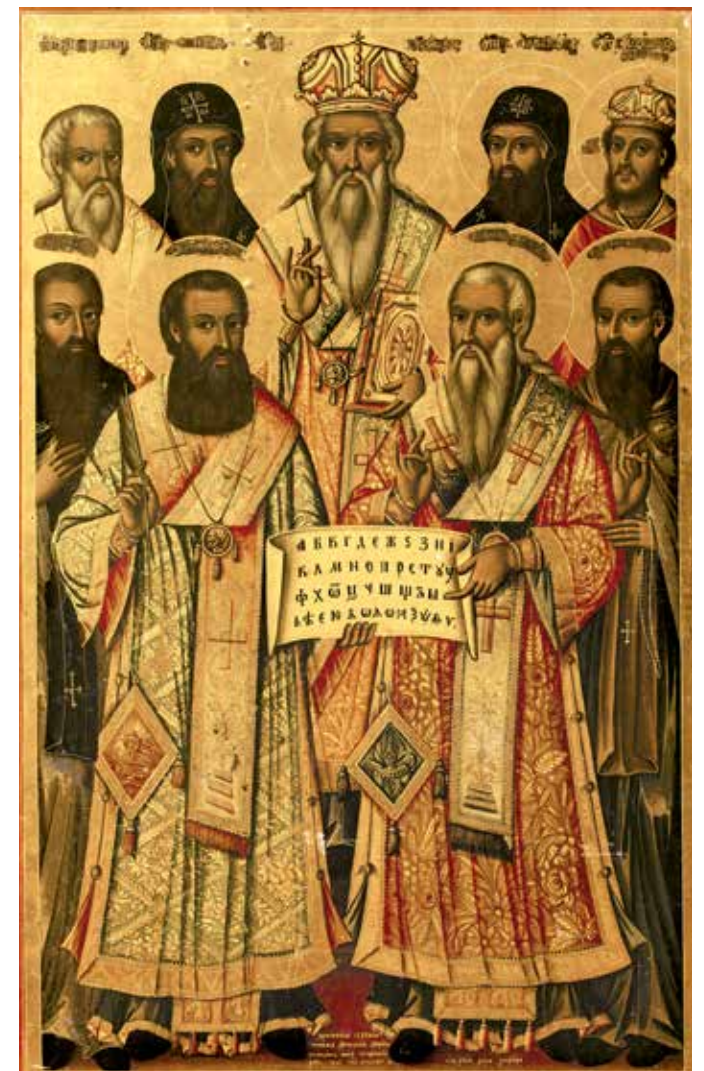
СВ. ЈОВАН ВЛАДИМИР, СВ. НАУМ И СВ. КЛИМЕНТ, ИКОНА ОД МАНАСТИРОТ СВ. ЈОВАН БИГОРСКИ, ОКОЛУ 1800 Г.

подем имаше и новата политика на османлиската држава, која во одреден степен го либерализира подигнувањето на цркви со поголеми димензии. Паралелно со тој процес започна издигнувањето на Мијачката школа и зајакнувањето на зографските јадра во Крушево, особено по доселувањето на Михаил Зограф од Самарина.

Наумовите портрети се предмет на исклучително интензивно сликање, паралелно со ликовите на сите словенски учители. Нова појава претставува широчината на застапеноста на св. Кирил и св. Методиј во уметноста од втората половина на XIX век, сè до поделбата на Македонија во 1913 г. Поединечно претставување на св. Горазд, св. Сава и св. Ангелариј или посебно групирање на овие светители во македонскиот живопис не е забележано.

Композициски и ликовно, најголемо внимание во преродбата предизвикуваат заедничките слики на Седмочислениците, кои навлегуваат во повеќе региони во Македонија. Во уметноста на преродбата се создава и посебен вид на оваа композиција, различна од нејзините претходни фази. Со нејзиниот нов, преродбенски изглед, оваа слика првпат е изведена од Дичо Зограф во 1862 г., по порачка на Фотијана Робева од Охрид. Специфичниот изглед на Седмочислениците е искажан на тој начин што во средиштето на сликата, во преден план, се поставени Кирил и Методиј со текстот на азбуката на свиток, кои меѓу себе го држат Солунските браќа. Зад нив се издигнува фронталната фигура на св. Климент Охридски со митра, во положба на благослов. Околу нив се распоредени ликовите на другите словенски учители, меѓу кои е св. Наум со вообичаен изглед на монах и со физиономија подложена на одреден реалистички начин на сликање, кој го применуваат поистакнатите мајстори. Во оваа преродбена редакција на Седмочислениците, која доминира во уметноста на XIX век, кон словенските учители се додаваат св. Еразмо Лихнидски и св. Јован

СЕДМОЧИСЛЕНИЦИТЕ,
ДИЧО ЗОГРАФ,
ОХРИД,
1862 Г.





ДЕТАЛИ ОД ГРАФИКАТА ЖИВОТОТ И ЧУДАТА НА СВ. НАУМ ПО ОРИГИНАЛОТ НА Х. ЖЕФАРОВИЧ



ЖИВОТОТ И ЧУДАТА НА СВ. НАУМ, ГРАФИКА ПО ОРИГИНАЛОТ НА Х. ЖЕФАРОВИЧ, ПОРАЧКА ОД ХРИСТО ТАНЕ ОД С. ТРНОВО, БИТОЛСКО, 1849 Г.

Владимир, светители на локалниот култ. Тие се насликани на првата икона на Седмочислениците што нам ни е позната, а од која се настанати и други варијанти во Охрид, во кругот на работилницата на Дичо Зограф.⁷⁴

Промената што ја извршил Дичо Зограф, во однос на претходната охридско-москополска и корчанска варијанта на Седмочислениците, означува напуштање на средишниот дел на композицијата со св. Методиј, кој полага раце на моделот на храм, и воведување на свитокот со азбуката што ќе го придржуваат св. Кирил и св. Методиј. Дичо Зограф и порано ги сликал св. Кирил и св. Методиј еден крај друг во Скопје, а позната е и неговата охридска варијанта од 1863 г., каде што се групирани фигурите на Кирил, Методиј и Климент. Но, според наше мислење, тој претставувањето на Солунските браќа со свитокот на азбуката го прифатил од графички изведби, кои во претходните години биле отпечатени во неколку видови. Сметаме дека тој го прифатил графичкиот лист отпечатен во 1858 г. од Најден Иванов во Белград, иако е постар примерокот изработен во Москва во 1844 г., каде што Солунските браќа се свртени еден кон друг со текстот на азбуката.⁷⁵ Дичо Зограф ги вкомпонирал ликовите на св. Кирил и св. Методиј во претходната „центрична слика“ на уметноста на Охридската архиепископија и го поставил св. Климент меѓу нив, како црковен поглавар. Тој радикален чин во обликувањето на оваа слика можел да го изведе зограф со искуство, знаење и надареност, кои ги поседувал истакнатиот мајстор од Тресонче. Интересен е фактот што оваа пресвртница се случила во Охрид, во времето спроти големата прослава на јубилејот на Моравската словенска мисија и дека донаторката потекнувала од угледното семејство на Робевци, чиј личен пријател бил рускиот славист В. И. Григорович.

Заедничката претстава на Седмочислениците што ја вообличил Дичо Зограф наиде на широк одзив во живописот на следните децении. Сите композиции со оваа тема сè уште не се објавени, но основните насоки на нејзиниот развој се јасни. Повеќето од овие дела ги среќаваме во живописот на Охрид, Струга, Дебар и Кичево, не само во градските енориски цркви, туку и во старите угледни манастирски центри и во обичните енориски храмови, на пр., во Вевчани, Ложани, Драслајца, Враништа и др.⁷⁶ Меѓу зографските групи што ги сликале Седмочислениците, по Дичо Зограф, настапува син му Аврам, а потоа и други мијачки мајстори, како што се браќата Макариеви, Спасеви и др.

Поставени пред дилемата за личностите што ја сочинуваат групата на Седмочислениците, зографите и ктиторите се колебале околу изборот на фигурите. Постојано се застапени: св. Кирил и св. Методиј, св. Климент и св. Наум, првите тројца како архијереи, а св. Наум како монах. Застапен е секогаш и св. Горазд, со колебање околу неговиот изглед и епархијата на чие чело се наоѓал. Но, во некои примероци (с. Вевчани, с. Ложани и

др.), наместо св. Ангелариј и св. Сава, се сликаат св. Еразмо и св. Јован Владимир, или се заменува еден од нив, за да се задржи бројот на седум светители, со можност да се испише сигнатурата Седмочисленици. Наместо нив се поставуваат фигурите на св. Еразмо и св. Јован Владимир.

Во досегашните истражувања на Седмочислениците, во живописот од втората половина на XIX век, нивните заеднички претстави во Македонија, оддалечени од Охрид, како што се иконите во с. Градец и с. Зрновци (Кочанско), ги следат општите текови на композицијата на мијачките мајстори, со очигледни мали отстапувања, како што е прикажувањето на св. Наум со качулка над главата и со воопштени физиономски белези.

Во втората половина на XIX век, во претходната на бугарското граѓанско општество, каде што исто така се одвивала конфронтација со фанариотските кругови на Цариградската патријаршија, се зголемува интересот за претставување на некои од словенските учители. Меѓутоа, во Бугарија се сликаат фигурите на св. Кирил и св. Методиј, додека нивните ученици ретко се појавуваат. Од времето на бугарската преродба, освен во Зограф на Атос, не се познати посебни портрети на св. Климент и св. Наум до ослободувањето на оваа земја, освен во композицијата на Седмочислениците, од која се зачувани два примерока. Се претпоставува дека овие слики на Седмочислениците се дела на мијачките мајстори, но нивната оддалеченост од матицата на иконографијата се манифестира со поинаква композициска структура. Така, на пр., св. Наум се слика како архијереј и без неговите типолошки белези,⁷⁷ појава што досега не е забележана меѓу идентификуваните Наумови фигури од овој период. Со иста концепција, различна од охридската редакција на Седмочислениците, е изведена и нивната литографија, отпечатена во Москва, во типографијата на Морозов во почетокот на 1869 г., со одобрение на Духовната цензура. Графиката е порачана по повод одбележувањето на 1000-годишнината од смртта на св. Кирил и очигледно е наменета за црковните и училишните институции што го славеа празникот на Солунските браќа. Во средиштето на сликата е поставен св. Климент со титула „патријарх охридски“, и тој истапува пред фигурата на св. Кирил и св. Методиј. И на оваа литографија, издана во колор и во црно-бела техника, св. Наум има архијерејска одежда и нема типолошки сродности со неговиот традиционално познат изглед. Впрочем, и другите словенски учители на литографијата се без индивидуални белези, со анахронизми што говорат за неупатеноста на нивниот изведувач. Порачувачот не е познат, но заслужува внимание фактот дека под светителите е испишан Тропарот на Седмочислениците, глас 1 од нивната служба, која е печатена во Москополе во 1742 г., во словенски превод. Затоа и претпоставуваме дека првата скица на оваа литографија, која се ширела и во Македонија, била изведена во Цариград, веројатно од дебарски мајстори. На такво мислење упатува и фактот што Климент

Охридски е поставен и сигниран како основоположник на Охридската црква, чие обновување тогаш од Високата порта го барале македонските црковно-училишни општини.

Нашиот приод во одбележувањето на Наумовиот лик нема за цел да ги презентира сите дела со оваа тематика. Според една делумно објавена статистика, во Македонија има над 70 претстави на св. Наум, насликани од крајот на XVII до крајот на XIX век.⁷⁸ Проверките, меѓутоа, покажуваат дека таа бројка е значително поголема. Според нашиот систематски преглед на селските цркви во делови на југозападна Македонија, како и на енориските цркви во градовите, застапеноста на св. Наум е поголема и во однос на св. Климент.⁷⁹ Личноста на св. Наум е особено популарна поради неговата исцелителна моќ, култот на неговата гробница, а во XIX век и поради истакнувањето на неговите заслуги во рамките на Словенската мисија. Но, верувањето за моќта на св. Наум во заштитата на луѓето било толку силно, што тој се слика и во најмалите храмови, со многу скромен простор, како единствен претставник на Седмочислениците. Според увидот што го извршивме во повеќе селски цркви во Дебарца (Сошани, Издеглавје, Оздолени, Слатино и др.) од ликовите на Седмочислениците ја сретнавме единствено фигурата на св. Наум. Заслужува внимание и констатацијата дека св. Наум бил постојано присутен и застапуван во храмовите и регионите на Македонија што останале под грчката јурisdикција на Цариградската патријаршија, најчесто во населбите со влашко население, побегнати во југозападна Македонија по пустошењата на нивното матично, етничко корито меѓу Москополе и Кожани при крајот на XVIII век.

Пристапувајќи селективно во прегледот на ликовните дела со фигурите на св. Наум, од особено значење за познавањето на уметничките текови, иконографијата и култот на овој светител, ќе укажеме само на неколку карактеристични појави што го објаснуваат неговиот живот во уметноста и културата на XIX век.

1. Мијачките зографи, со желба да ја одржуваат иконографијата на св. Наум, на своите икони изведувале копии на графиката на Жефарович со животот и чудата на св. Наум од 1743 г., проследувајќи ја исклучиво со словенски натписи.⁸⁰

2. Поради големиот интерес за бакрорезот од 1743 г., но и поради невозможноста да се добијат нови отпечатоци во Македонија, донаторот Тома Христо Тане од с. Трново, Битолско, во 1849 г. порачал копија на оваа графичка икона кај мајсторот Јован Корона, на што укажавме и во првиот дел на ова поглавје.⁸¹

3. Во прилепската црква Преображение Христово, меѓу иконите со ликот на св. Наум, насликани се три композиции со чудата на овој светител во втората половина на XIX век, со што се потврдува интересот



ЖИВОТОТ И ЧУДАТА НА СВ. НАУМ, НЕПОЗНАТ МИЈАЧКИ МАЈСТОР, ВТОРА ПОЛОВИНА НА XIX В., ГАЛЕРИЈА НА ИКОНИ „НЕВСКИ“, СОФИЈА

за Наумовиот циклус, изработен од еден претставник на крушевскиот зографски круг.⁸²

4. Меѓу ликовно највредните дела со фигурата на св. Наум ја истакнуваме монументалната икона, која се чува во битолската црква Св. Димитрија под посебен режим, како чудотворен лик на „искажани и исполнети желби“. Поради затвореноста на иконата и режимот на нејзиното одржување, за жал, таа е сè уште недостапна за проучување.⁸³

5. Во охридската црква Св. Никола Геракомија, која во XIX век одржувала најтесни врски со Св. Наум, покрај репрезентативната икона на животот и чудата на светителот,⁸⁴ се чуваат и неколку икони со тематика посветена на чудотворните исцеленија на светителот на умоболни, изведени во XIX век врз основа на ико-нографијата на претходното столетие.

Неколку претстави на св. Наум од XIX век, насликани надвор од Македонија, претставуваат значаен одблесок на уметноста на XVIII век, во значително променети услови во обликувањето на овие ликови во уметноста на Балканот.

На самиот премин од XVIII во XIX век, во унгарските краишта на австриската монархија е зачуван ликовен пример со фигурите на св. Наум и св. Марена во цел раст, врз еден правен документ на занаетчиите иселени од охридската дијецеза, кои воспоставиле норми за свое дејствување и прием на нови ученици што потекнуваат од старата татковина на иселениците. Илуминацијата е дело на многу вешт минијатурист, кој веќе ги напуштил поствизантиските норми на сликање, усвојувајќи барокно-рококо елементи од виенските ликовни текови. Ниту во едно дело со свети-наумска тематика во Австрија до толкава мера не се спроведени стилските иновации како во овој примерок на книжната илустрација. Времето околу 1800 г. е обележано со тивкото гаснење на ентитетот на преселениците од охридската дијецеза и нивната подготвеност да ги прифатат западните уметнички форми.⁸⁵

На сосем друга страна, во Света Гора, уште еднаш се искажуваат традициите сврзани за прикажувањето на св. Наум. Имено, во католиконот на зографскиот манастир Св. Ѓорѓија во 1816 и 1817 г. од зографите Никифор и Митрофан, насликана е вистинска галерија на светители од јужнословенската црковна и историска традиција. Меѓу претставените личности се и легендарните основоположници на Зограф, кои потекнувале од Охрид (Јован, Мојсеј и Арон), како и словенските учители, светите Кирил, Методиј и Климент. Интересно е дека св. Наум е насликан заедно со царевите Михаил, Давид и Теоктист, што несомнено го открива ползувањето на зографот Митрофан со Стематографијата на Жефарович, како и тематскиот материјал што е содржан во Паисиевата словено-бугарска историја.⁸⁶

Во албанските градови на поранешната охридска дијецеза, во Берат,



СЕДМОЧИСЛЕНИЦИТЕ СО СВ. ЕРАЗМО И СВ. ЈОВАН ВЛАДИМИР, ШКОЛА НА ДИЧО ЗОГРАФ, КРАЈОТ НА XIX В.

била насликана иконата со Успението на св. Горазд и св. Ангелариј од зографот Адам Христо од Самарина.⁸⁷ Оваа тематика, како што истакнавме и порано, е застапена и кај зографот Јован Четири од Грабово во почетокот на XIX век, но нови примероци до денес не се откриени. Ова го одбележуваме и поради ангажманот на зографот Адам Христо во сликањето на македонските цркви во битолскиот крај.

Портретите на св. Наум во уметноста на XIX век се создаваат под суштествено изменети услови, особено во однос на претходното столетие. Поголемите потреси што се случија уште кон крајот на XVIII век, по укинувањето на Охридската архиепископија, инспирирано од патријаршиските кругови во Цариград, настапи и пустошењето на повеќе православни места во западниот дел на охридската дијецеза, по одметнувањето на локалните господари и нивните меѓусебни пресметки. Затоа духовниот, културниот и стопанскиот придонес на овие, некогаш развиени делови на дијецезата кон манастирот Св. Наум ги загубија поранешното влијание и сила.

Во почетокот на XIX век се приведува кон крај и процесот на асимилација на иселениците во австриската монархија, особено во северните делови на Унгарија и во Будимската епархија. Низ неколку генерации, во текот на едно столетие, тие се интегрираат во новата римокатоличка заедница, чувајќи го само семејниот спомен за своите корени. Тоа значело и замирање на порачките за изведба на живопис во нови храмови, а со тоа и на култниот лик на св. Наум Охридски.

Изведбата на големите храмови во Македонија, во времето на преродбата, внесе нови содржини во светинаумовата иконографија. Новите истражувања потврдуваат дека ликот на св. Наум во југозападна Македонија остана најбараната светителска претстава меѓу сите словенски учители.

КУЛТУРНО-ИСТОРИСКИ И АНТРОПОЛОШКИ ИМПЛИКАЦИИ НА ПОРТРЕТИТЕ НА СВ. НАУМ ОХРИДСКИ

Со следењето на Наумовите портрети во текот на повеќе векови, се забележува исклучителната бројност од крајот на XVII до крајот на XIX век, во однос на целиот претходен период, од почетокот на неговото ликовно претставување. Останува неоспорна констатацијата и за поголемата застапеност на неговите ликови во XVIII и XIX век во споредба со ликовите на св. Климент, во истиот период. Охридскиот заштитник ќе го зачува својот третман во охридското јадро, во сидините на градот, во архиепископскиот врв и во црковно-училишната општина.

Општиот поглед врз Наумовите средновековни портрети говори за нивното интензивно обликување во XIV век, кое се засновува врз дефинираната иконографија и развиениот култ во претходниот период. Создавањето на Службата на св. Наум, со утврденото авторство на двата нејзини канони од архиепископот Константин Кавасила, недвосмислено покажува дека во средината на XIII век во охридскиот круг постоеле икони и фрески со претставата на св. Наум кои не се зачувани.⁸⁸ За жал, остануваат непознати животот на манастирската црква на св. Наум и нејзината декорација во средновековниот период како изворник за обликување на неговите портрети во старата уметност во Македонија.

Подоцнежните сведоштва говорат дека првата храмова посвета на Наумовата манастирска црква на архангел Михаил и на бестелесните сили долго имале свое место во живописот. Спомнавме дека врз иконата на св. Наум од XIV век е насликана и фигурата на архангел Михаил; на манастирскиот иконостас од 1711 г. значајно место на престолната икона има Соборот на архангелите. Во живописот на Трпо Зограф во Св. Наум посебен циклус му е посветен на архангел Михаил во средишниот дел на црквата. Овие ликови го сугерираат мислењето дека Наумовиот храм подолго го носел името на архангел Михаил, а подоцна паралелно живееле и се прославувале обете дедикации.⁸⁹ Во манастирот на св. Наум, денот на смртта на светителот постојано се празнувал на 23 декември,

но во исто време неговото име се прославувало и низ празниците на св. Климент и другите словенски учители.

Сознанијата изнесени на претходните страници покажуваат дека пресвртница во животот на манастирот и во третманот на св. Наумовите портрети настапила во втората половина на XVII век, од кога се следи и подемот на манастирот, сè до почетокот на нашиот век. Во тој период Св. Наум станува најугледно православно светилиште во југозападните делови на Балканот, а Наумовите портрети во XVIII и XIX век во дијецезата на Охридската архиепископија го остваруваат своето најголемо ликовно присуство во споредба со претставите на другите словенски учители. И по укинувањето на Архиепископијата, овие ликови го задржуваат своето место во црквите на старата охридска дијецеза. Таквиот исклучителен третман на св. Наумовите претстави се засновува врз подлабоки антрополошки импликации, поради пробивот на неговиот култ во повеќе области на човековата егзистенција. Во следењето на култот на св. Наум се забележуваат и факторите што придонесле во неговото градење и проширување во сите сфери на животот. Тоа е, пред сè, верувањето во исцелителната сила на Наумовиот гроб и улогата на светецот во заштитата и лекувањето на луѓето во повеќе делови на Балканот. Паралелно со тоа, летниот празник на св. Наум и печатењето на повеќе изданија на неговата Служба придонесоа неговиот манастир и гробница да станат место за поклонење на верниците од повеќе земји на Балканот. Поради верувањето во исцелувачката моќ на светителот, во манастирот е подигната и болница за нервно заболени. Верувањата во св. Наум се проширија и на неговата моќ во обезбедување пород на семејствата и во зачувувањето на семејната среќа. Во исто време се проширува и верувањето за неговата заштита на добитокот, на земјоделството и стопанскиот подем на занаетчиите и трговците. Легендите за св. Наум, според досегашните проучувања, се поразновидни од оние за св. Климент. Во пастирското послание на архиепископот Јоасаф се истакнува дека „чудата и благодатите на св. Наум биле побројни од ѕвездите на небото“. Меѓу поклониците на св. Наум има и голем број муслимани, кои спаѓаат меѓу најсердните дарители на манастирската црква.⁹⁰

Во одржувањето и ширењето на легендите и верувањето во чудата на св. Наум, голем придонес има и местоположбата на манастирот, кој поврзува повеќе региони, но и амбиентот крај езерскиот брег, изворите на Црн Дрим, флората и неколкуте мали цркви – параклиси во комплексот на манастирот, каде што поклониците, во празнични денови, оставале свои молитвени прилози.

Силно дејство во ширењето на култот на св. Наум имаше одлуката за неговото летно празнување на 20 јуни (3 јули – н.с.) за да можат да дојдат повеќе поклоници од соседните и подалечните места.⁹¹ Одржувањето на панаѓурот во текот на неколку денови, со поклоници од повеќе места, му донесуваше на манастирот голема материјална добивка. Во исто време на овој голем собир се вршеше и интегрирање меѓу верниците од овој дел на Балканот.

Мислењето дека 20 јуни е празник на св. Наум се засновува врз постара традиција, а дека тој бил одбележуван исто како и 23 декември уште во XIII век, денес се утврдува и со компаративна анализа на сите варијанти на Наумовите служби. Затоа, одлуката на архиепископот Јоасаф да ја обнови традицијата на летното празнување се чини сосем очекувана и разбирлива.

Третата компонента во прославувањето на св. Наум се однесува на печатењето на неговата Служба со житието на светителот. Таа е првпат објавена во Венеција во 1695 г., а потоа во XVIII век доживеа три нови изданија, две во Москополе и во Лајпциг.⁹² Подоцна, во XIX век, продолжува издавањето на Службата во Виена и во Смирна, паралелно со обидите за нејзино преведување на словенски јазик. Култот на св. Наум се шири и со издавањето на житијата и службите на св. Климент и на Седмочислениците. Намената на овие изданија е, пред сè, во задоволувањето на богослужбените потреби и за потребите на пообразованите слоеви на паствата. Но, во XIX век, научното проучување на словенските учители имаше свое дејство и врз македонските преродбеници и во нивното влијание врз иконографијата на зографите од Мијачката школа.

Литургиската употреба на грчкиот византиски јазик во Охридската архиепископија и издавачката активност во Москополе понекогаш се толкуваат без познавање на традициите на оваа црковна институција. Делата на охридските архиепископи од XI до XIV век, посветени на словенските првоучители, пишувани на грчки византиски јазик, се објавувани поради потребата за откривање на старите корени во христијанизацијата на словенскиот свет. На тој начин се истакнуваше и високиот углед на Охридската црква во епохата на ширењето на христијанското учење. Воспевањето на мисионерскиот апостолски подвиг на учениците на Кирил и Методиј беше еден од начините да се придобие словенската паства од византиските црковни институции по падот на Самоиловата држава.

Во Охридската архиепископија во XVIII век не се познати појави на антисловенска политика ниту курс на големогрчки идеи, кој би бил спроведуван од Архиепископијата. Напротив, во архиепископскиот врв се изградувале идеите на „дијецезалниот патриотизам“. Паствата на Охридската архиепископија во XVIII век била составена од Македонци, православни Албанци, Власи и во помал дел од епирски Грци. Во вршењето на литургиските потреби, Власите и православните Албанци се служеле со грчкиот византиски јазик, како, впрочем, и македонските Словени во некои региони, на кои инаку грчкиот говорен јазик им бил непознат. Паралелно богослужбата се изведувала и на словенски јазик, а охридските архиепископи често на својата паства ѝ се обраќале со пишувани текстови на словенски и грчки јазик, во исто време.⁹³ Поради потребата од словенски богослужбени книги во Архиепископијата, охридскиот поглавар Дионисиј во 1752 г. побарал од Русија да му се испратат книги на словенски јазик.⁹⁴ Богословскиот грчки јазик пред укинувањето на Охридската архиепископија бил третиран како јазик на старата христијанска култура. Но, со спроведувањето елинизаторска

политика од страна на Цариградската патријаршија кај Македонците, со настојување да се асимилираат, веќе при крајот на XVIII и почетокот на XIX век, овој однос радикално се променил и настапила појава на масовно отфрлање на грчкиот јазик.

Што се однесува до натписите на ликовните дела, би го истакнале фактот дека Жефарович во исто време се служел и со словенскиот и со грчкиот јазик. На пр., бакорезот на св. Јован Владимир има паралелни текстови на двата јазика, како што има и повеќе дела исклучиво со словенски сигнатури, според барањето на порачувачите и интересот на купувачите. Ние веќе укажавме дека во конципирањето на бакорезот на св. Наум, Жефарович постапувал според книжевно-историските извори објавени до 1743 г. и вешто ги користел во конципирањето на сцените и нивниот редослед. Подоцна, кога Трпо Зограф и неговите донатори имале нови сознанија за времето на дејноста на св. Наум и неговите современици, во декорирањето на Наумовата црква, тој извршил и очигледни културно-историски дополнувања во натписите над композициите.

Кога станува збор за објавувањето на Службата со житието на св. Наум на грчки јазик, треба да се укаже и на постоењето на словенски ракописи на Службата од XVIII и XIX век. Откривањето на словенската Служба на св. Наум од XVIII век во Македонија (во Народната библиотека во Белград) потврдува дека во охридската дијецеза постоел интерес за ова дело на охридските архиепископи на XIII век, во круговите што вршеле словенска богослужба.⁹⁵ На словенски јазик е преведена и Службата на св. Климент Охридски уште во средниот век.⁹⁶ Истата појава ја следиме и во XIX век кога станува поизразита паралелата во ликовното и книжевното прославување на св. Наум. Познато е дека Наумовата Служба со житието, според московското издание, на словенски јазик ја превел стружанецот Калистрат Зографски (Крстан Санџаковски), истакнат светогорски музиколог, кој ги познавал и другите словенски и грчки ракописи на охридската книжевна традиција посветена на словенските учители.⁹⁷ Тој ги превел и службите на Седмочислениците и на св. Климент, но според досегашните проучувања, тој имал тешкотии во настојувањето за нивното печатење.⁹⁸

Делумен превод на Службата на Седмочислениците на словенски јазик откривме и на литографијата со нивните ликови од 1869 г. каде што е испишан Тропарот (глас 1) од овој состав.⁹⁹ Московската литографија потврдува дека во тогашните црковни кругови што го одбележувале јубилејот на Моравската мисија, а потоа и смртта на св. Кирил, биле подготвувани словенски текстови за богослужбена и училишна употреба. Пред Калистрат Зографски, истакната личност со богословска и лингвистичка култура во Македонија, бил и владиката Партенија Зографски, кој го превел Теофилактово житие на св. Климент.¹⁰⁰ Познато е и неговото интересирање за Стематографијата на Жефарович, која му ја подарил на истакнатиот мијачки зограф Васил Гиноски.¹⁰¹

Пробивот на Наумовите ликови надвор од кругот на охридската дијецеза меѓу иселениците во австриската монархија, покрај истори-

ско-уметничкиот интерес, задира и во суштествените проблеми на опстојувањето и животот на верниците што ги напуштиле родните огништа. Нивниот број во Подунавјето кон средината на XVIII век бил мошне голем, а населбите што ги создавале на монотоната панонска рамнина станувале компактни урбани целини, кои му давале посебен печат на етничкиот состав на прекусавските краишта. Барајќи засолништа, лична сигурност и правна држава, преселниците од охридската дијецеза ја очекувале и австриската победа над османлиската држава и создавање на своја автономна дијецеза во рамките на австриската монархија, за што преговори со виенскиот двор воделе охридските поглавари Зосима и Јоасаф. Меѓу основните прашања во новата државна заедница се наметнало и одржувањето на православјето заедно со отпорот кон унијатската политика. Иселениците граделе православни храмови, посветени на светителите од родниот крај и ја организирале својата црковна и општинска муниципалност врз основа на привилегиите од Хабсбуршкиот двор.

Поствизантискиот живопис за иселениците од Македонија, Албанија и Епир, кои ѝ припаѓале на охридската дијецеза, како и за иселениците од Србија, од пеќската дијецеза, бил многу повеќе од зографско изведување на декорација со христијанска тематика. За овие иселеници црковната уметност била потврда на преданоста кон традициите на стариот крај, а ликот на св. Наум имал најугледно место. Тој е застапник на нивните молитви и желби, симбол на старата татковина и покровител на семејните огништа. Барајќи државна заштита, иселениците настојувале да ги заштитат и своите културни и конфесионални традиции. Затоа долго време живеела врската меѓу манастирот Св. Наум во Охрид и црквата Св. Наум во Мишколц, Унгарија, додека нивни заеднички потфат претставува издавањето на графиката на св. Наум од Жефарович, чии плочи останале во Подунавјето. Ктиторот на оваа графика, Михаил Готуни, истакнува дека својот прилог го дава во спомен на родителите, кои потекнувале или живееле во некои од населбите крај Охридското Езеро. Јеромонахот



СВ. НАУМ И СВ. ЈОВАН ВЛАДИМИР, СВ. ЈОВАН БИГОРСКИ, XIX В.



ЧУДОТО НА СВ. НАУМ, ИКОНА, ПРИЛЕП, КРУШЕВСКИ МАЈСТОРИ

Константин Светинаумски, посредник во изработката на овој бакорез, напишал и богословски прирачник за верниците од охридската дијецеза во Подунавјето, отпечатен во 1746 г., под негово раководство, со заштитниот амблем на св. Наум.

Во Будимската епархија највисок зографски третман имал Теодор Симеонов, мајстор повикан од Москополе, кој ги исполнувал порачките на ктиторите од нивниот роден крај. Дури и руските зографи што работеле за православната клиентела морале да го сликаат житието на св. Наум според предлошката на Жефарович. Опстојувањето на традиционалните норми со ликот на св. Наум полека ја губи својата престижна моќ во првата половина на XIX век, поради интегрирањето меѓу побројните етнички целини, католички и православни во Унгарија и Австрија, меѓу Германците, Унгарците и Србите. Упорни и жилави трговци, занаетчи и поседници на земја, Македонците и Власите од охридската дијецеза, ќе се искачат до општествените културни врвови на новата татковина. Сознанијата за корените на своите родови љубоморно ќе ги чуваат во семејните заедници низ повеќе генерации, од времето на првите иселеници. Една од последните јавни пројави е објавувањето на еснафскиот правен документ од 1799 г., со монументалните ликови на св. Наум и св. Марена, со стилски елементи на западен третман на новиот стил на рококо врз традиционалниот изглед на нивните ликови.

Следењето на Наумовите претстави во уметноста на XIX век го донесува и ненадејното сознание дека и во овој период св. Наум бил најмногу сликан светител во поранешната охридска дијецеза. Св. Климент заедно со Солунските браќа го задржал средишното место во заедничките слики на Седмочислениците, но со поединечните претстави на св. Наум во сликарските ансамбли и на иконите се покажува дека е почесто сликан од другите словенски учители, дури и во зафрлените селски цркви на Западна Македонија.

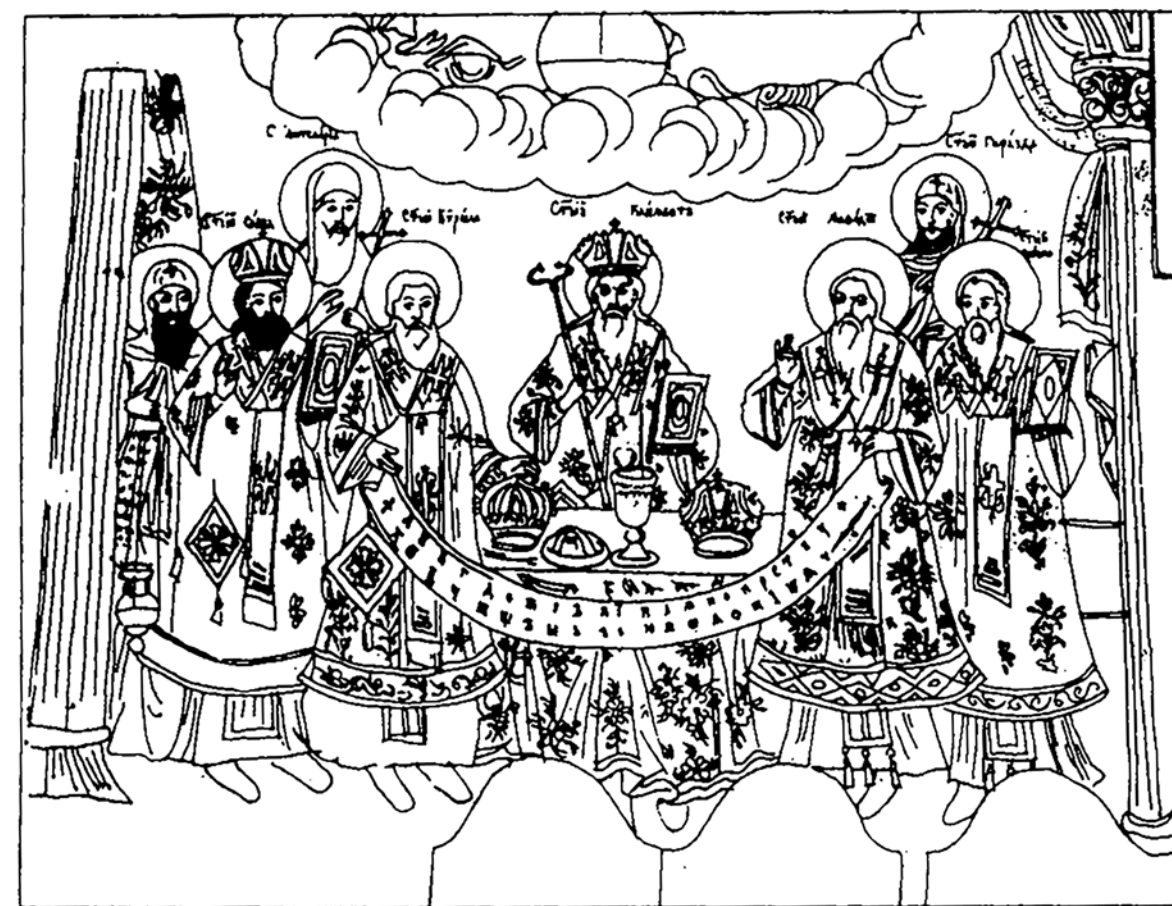
Стилот на Наумовите портрети од XIV век до крајот на македонската преродба се манифестира низ облиците на палеологовскиот класицизам, низ сите насоки на поствизантиската уметност и во XVIII век се проникнува со ликовната морфологија на западните барокни мајстори. Нивното сликање во одредени периоди е поврзано со водечките зографи и работилници на Охридската ликовна школа. Но, во времето на широкиот пробив и големата популарност на Наумовиот лик, него го обликуваат повеќе мајстори со различни творечки можности. Затоа е и разбирливо што во втората половина на XVIII век и во периодот на македонската преродба среќаваме и примероци изведени со особини на наивна народна занаетчиска дејност, која излегува од уметничките текови што се подложуваат на естетско вреднување.

Оцртувањето на границите на пробивот на Наумовите ликови се совпаѓа со балканските региони, чии верници доаѓале на поклонение во манастирот на големиот летен празник. Разретчувањето на овие ликови во Источна Македонија е очигледно: брегалничкиот и овчеполскиот регион остануваат трајно приврзани кон своите пустиножителски светилишта на

св. Гаврил Лесновски, св. Јоаким Осоговски и св. Прохор Пчињски, во Жеглиговскиот (Кумановски) крај.

Еден особен етно-социолошки феномен во чествувањето на Св. Наум и во обликувањето на неговите ликови го привлекува вниманието на истражувачите на уметноста од овој период. Станува збор за исклучителниот однос кон култот на св. Наум кај Власите во сите нивни населби од Грамос и Кожани до Москополе со околните населби, кои кон крајот на XVIII и почетокот на XIX век трајно се населиле во Македонија, Крушево, Битола и нејзините потпелистерски села, во некои струшки села, како и во австриската монархија. Иселениците од Албанија, Епир и југозападните делови на Егејска Македонија го зачувале својот однос спрема св. Наум и неговото светилиште. Тие ја зачувале и изворната иконографија на Св. Наум во текот на XIX век, со низа нови порачки кај зографот Михаил од Самарина и неговите наследници, како и со графичките порачки со копирањето на стариот Жефаровичев бакорез. Бројните претстави на св. Наум во прилепската црква „Преображение“ го потврдуваат односот на оваа православна популација во Македонија, но славењето не се разликува со неговата ликовна застапеност во прилепската црква Благовештение. Всушност, поделбата што започнала во средината на XIX век во Македонија, со масовното напуштање на Македонците на црковните институции

СЕДМОЧИСЛЕНИЦИТЕ,
ПРЕЧИСТА КИЧЕВСКА,
XIX В.



на Цариградската патријаршија, не го изменила односот на паствата спрема Св. Наумовите портрети и начинот на нивното претставување.

Со создавањето на Наумовите портрети живееја и се пренесуваа идеалите на повеќе генерации низ голем простор на Јужна и Средна Европа, од гаснењето на средновековните христијански држави, низ периодот на туркократијата заедно со поместувањето кон север во широките преселнички бранови, па сè до епохата на преродбата. Во историјата на уметноста на јужнословенскиот и балканскиот простор никогаш ликот на еден светец – учител и монах не оставил толку силни траги во свеста, верувањето и надежта во човековото опстојување и траење, како ликот на св. Наум Охридски.



СВ. ВАСИЛИЈ ВЕЛИКИ И
СВ. НИКОЛА – ИКОНА ОД
ОХРИД, ПРВА ПОЛОВИНА
НА XI В.



БЕЛЕШКИ

¹ Ц. Грозданов, Портрети на светителите од Македонија од IX-XVIII век, Скопје 1983, 199-249; Id., Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990, 159-202; Id., C. Grozdanov, Les représentations des sept saint slaves dans l'art des pays balkaniques, Sixième Congrès international des études du Sud-Est Européen (Sofia 1989), Skopje 1991, 167-173.

² И. Снџгаровъ, История на Охридската архиепископија 2, Софија 1932, 248-250. M. Peufuss, Die Druckerei von Moschopolis 1731-1769, Wien 1989, passim.

³ Ц. Грозданов, Портрети на светителите, 223-224.

⁴ Th. Pora, Piktoreët mesjetarë Shqiptarë, Tiranë 1961, 83.

⁵ Од личниот теренски бележник.

⁶ Од личниот теренски бележник.

⁷ Th. Pora, o.c., 83.

⁸ Ibid., 83. M. Peufuss, o.c., 168-169.

⁹ M. Peufuss, o.c., 169.

¹⁰ Th. Pora, in Studia Albanica 2, Tirana 1964, 124; Id., Piktoreët, 83-119.

¹¹ M. Peufuss, o.c., 175, 177, 179.

¹² Ibid., 169.

¹³ Ц. Грозданов, Портрети, 225-226.

¹⁴ Th. Pora, in Studia Albanica, 125-126; S. Kissas, In Cyrillomethodianum, XI Thessalonique 1987, 249-251.

¹⁵ Д. Калев, Св. Горазд славјански просветител, Софија 1970, 61, прв ја објави иконата од 1873 г.; S. Kissas, o.c., 250.

¹⁶ Th. Pora, Piktoreët, 105-107.

¹⁷ В. Григоровичъ, Очеркъ путешествия по европейской Турции, Казань 1848, приложена карта.

¹⁸ Д. Калев, o.c., 43, цитира повеќе автори, слависти и историчари коишто врз основа на картата на В. Григорович помислуваат дека св. Горазд е погребан во Берат (Белград), т.е. дека и тој ја напуштил Моравија заедно со другите ученици на Кирил и Методиј.

¹⁹ За моштите на св. Горазд во Берат сп. Д. Калев, o.c., 43-46. Сп. уште Ц. Грозданов, Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990, 195, заб. 17.

²⁰ Сп. Ц. Грозданов, Студии, 195, заб. 20.

²¹ S. Kissas, Icons of a Kozani Menologion, Balkan Studies, Volume 17, 1, Thessaloniki 1978, 201.

²² Ibid., 112.

²³ Th. Pora, *Ivônes et miniatures du Moyen âge en Albanie*, Tiranë 1974, 89.

²⁴ Од личниот теренски бележник.

²⁵ К. Балабанов, Климент Охридски и св. Наум во делата на зографите од периодот од XVIII до крајот на XIX век во Македонија, Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развитокот на словенската просвета, Скопје, 1989, 215-218, соопштува статистички податоци за застапеноста на св. Климент и св. Наум, но не ги спомнува имињата на ктиторите и авторите на иконите.

²⁶ А. Бошков – А. Василиев, *Художественото наследство на манастира Зограф*, София 1981, 101-102, бр. 63. Ц. Грозданов, *Портрети*, 246-247.

²⁷ Д. Медаковиќ, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, Хиландарски зборник 3, Београд 1974, 56-57.

²⁸ Ц. Грозданов, *Портрети*, 233-234.

²⁹ За тоа прашање сп. моето укажување во *Историја*, XVI, 2, Скопје 1980, 234-239 (Приказ на монографијата „Хиландар“, Београд 1978).

³⁰ S. Kissas, in *Cyrrilomethodianum*, 250, p1.1, 2.

³¹ На прашањето за преселувањето на паствата од дијецезата на Охридската архиепископија што беше под османлиска власт во австриската монархија се осврнавме во книгата *Портрети*, 228-239. За иселувањето од Македонија в. Хр. Андонов-Полјански, *Македонија и Војводина*, Одбрани дела 3, Скопје 1981, 462-468.

³² Д. Медаковиќ, *Путеви српског барока*, Београд 1971, 116-117. Ц. Грозданов, *Студии за охридскиот живопис*, 171-176.

³³ Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*, Нови Сад 1973, 28, 149-150, т. 3, 4; од истиот автор в. *Култ св. Наума у Будимској епархији*, *Balkanica XI*, Београд 1980, 95-96; *Споменици Будимске епархије*, Београд 1990, Т. VI.

³⁴ С. Кисас, *Бакрорези XVIII века као сведочанство грчко-српских културних веза*, *Српска графика XVIII века*, Београд 1986, 108.

³⁵ Ц. Грозданов, *Композицијата на Седмочислениците во живописот од XVII-XVIII век*, *Годишен зборник на Филозофскиот факултет*, 5-6 (31-32) Скопје 1979/80, 161-171. Истиот текст е објавен во кн. *Портрети*, 113-124.

³⁶ Л. Шелмиќ, *Српско зидно сликарство XVIII века*, Нови Сад 1987, 35.

³⁷ С. Раичевиќ, *Живопис у линети изнад улаза у манастир Хиландар*, *Саопштења XVIII*, Београд 1986, 259; од истиот автор в. *О зидном сликарству манастира Воиловице из 30-тих година XVIII века*, *Саопштења*, XXIV, Београд 1992, 263-273.

³⁸ S. Pelekanidis, *Byzantina kai metabyzantina mnimeia tis Prespas*, Thessaloniki 1960, Т. III-XI, XXX-XXXVI.

³⁹ M. Peufuss, *Die Druckerei von Moschopolis 1731-1759*, Wien 1988, 128-132.

⁴⁰ Б. Конески, *Кирило-Методијевите традиции меѓу Јужните Словени во XVIII-XIX век*, VIII семинар за македонски јазик, литература и култура, Скопје 1978, 12-15. В. уште Ц. Грозданов, XXV меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура, Скопје 1993.

⁴¹ M. Peufuss, o.c., 179, pl. 25.

⁴² *Стематографија*, *Изображение оружј илиричесних*, изрезали у бакру Христофор Жефарович и Тома Месмер 1741 (приредио Д. Давидов), Нови Сад 1972, Б-2.

⁴³ Ц. Грозданов, *Портрети*, 199-203.

⁴⁴ И. Снџгаров, *История на Охридската архиепископија*, II, 360.

⁴⁵ Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 262; С. Кисас, o.c., 107.

⁴⁶ Д. Давидов, *Споменици Будимске епархије*, 170, 334.

⁴⁷ И. Снџгаров, *История на Охридската архиепископија II*, 348, 360; M. Peufuss, o.c., 141-142.

⁴⁸ P. Kolendić, D'efarović i njegovi bakrorezi, *Glasnik istoriskog društva IV*, Novi Sad 1931, 37.

Преглед на литературата дава Д. Давидов, *Српска графика*, 120-123.

⁴⁹ Н. Петровски, *Serbica III*, Къ биографии Жефаровича, *Известия отд. рускаго языка и словесности Имп. Акад. наук XV*, СПб 1910, кн. 3, 267-313, каде што се објавува белешката за смртта на Жефарович во Москва според белешката на Министерството за внатрешни работи, во која се истакнува дека Х. Жефарович е од Дојран, а заведен е како Бугарин. Во оваа публикација е објавен и тестаментот на Жефарович.

⁵⁰ Ц. Грозданов, *Утицај Христофора Жефаровича на стварање македонских мајстора XIX века*, *Западно-европски барок и византијски свет*, изд. САНУ, *Оделење историских наука*, кн. 18, Београд 1991, 217-223.

⁵¹ Ц. Грозданов, *Портрети*, 242-243.

⁵² Според нашите сознанија, натписите над композициите од Наумовиот живот и чуда на оваа икона прв ги објавил И. Гошев, *Старите печати на манастира Св. Наум в Македонија*, *Сборник вь память на проф. П. Ников*, София 1940, 96, заб. 1. Иконата денес се чува во софиската галерија „Невски“. В. исто така и E. Keep in *Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines*, Ohrid-Beograd, III, 1964, 169-173.

Натписот во бакрорезот на Жефарович-Месмер го објавува Д. Давидов, *Култ св. Наума*, 98-99. Истиот автор ги објавува и натписите од двете икони со житието и чудата на св. Наум, кои денес се чуваат во црковно-уметничката збирка на српската православна Будимска епархија во Сент Андреја, сп. Д. Давидов, *Иконе српских цркава*, 205-206, 223-224. Во натписите се јавуваат и одредени разлики во легендите на сцените. Врз првата сцена од циклусот во гробниот параклис на црквата Св. Наум во Охрид првпат е запишано името на владетелот Михаил. Во понатамошното проучување на овој циклус ќе биде корисно споредбено да се објават сите натписи од циклусите на св. Наум со воочување на нивните разлики.

⁵³ За овие сцени в. поглавјето за иконостасот на црквата Св. Наум Охридски.

⁵⁴ Ц. Грозданов, *Студии за охридскиот живопис*, 171; Д. Драгојловиќ, *Жефаровићев бакрорез Св. Јована Владимира и негова житија*, *Српска графика XVIII века*, Београд 1986, 223-227.

⁵⁵ П. А. Лавров, *Материалы по истории возникновения древнейшей славянской письменности*, *Труды славянской комиссии Акад. наук СССР*, Ленинград 1930, 184-187 (Reprint, Paris 1966).

⁵⁶ В. библиографија во поглавјето за живописот на Трпо Зограф во гробниот параклис.

⁵⁷ Овој значаен податок му го соопштил Стојан Вујачиќ, писател од Будимпешта, на Д. Давидов, *Култ Св. Наума*, 101, заб. 37.

⁵⁸ Ц. Грозданов, *Студии за охридскиот живопис*, 188-190.

⁵⁹ Ibid., 188-190.

⁶⁰ Id., *Утицај Христофора Жефаровича на стварање македонских мајстора*, 217-218.

⁶¹ В. заб. 28 и 30.

⁶² Ц. Грозданов, Утицај Христофора Жефаровича, 221-222.

⁶³ Д. Давидов, Споменици Будимске епархије, 183-188.

⁶⁴ С. Петковић, Живопис цркве Успења у Српском Ковину, Зборник за друштвене науке, 23, Матица српска, Нови Сад 1959, 67; Ц. Грозданов, Портрети, 241.

⁶⁵ Д. Давидов, Иконе српских цркава у Мађарској, 205-206, 223-224, како и во книгата Споменици Будимске епархије, 274-275, 278-279.

⁶⁶ Id., Култ св. Наума, 100, заб. 35.

⁶⁷ Ibid., 102.

⁶⁸ Id., Споменици Будимске епархије, 178-181.

⁶⁹ Одредницата Егејска Македонија од каде што би потекнувале иселениците во текстовите на Д. Давидов не ѝ одговара на фактичката состојба. Иселениците од Егејска Македонија навистина биле мошне бројни, но оваа регија мора да се прошири и на други подрачја од југозападна Македонија, како и од корчанско-москополското подрачје, од каде што имало иселување на цели градови и села во австриската монархија. Затоа во нашава студија го применуваме називот дека тоа се иселеници од дијецезата на Охридската архиепископија, бидејќи таа ја имала црковната власт над сите спомнати места.

⁷⁰ Д. Давидов, Споменици Будимске епархије, 334-335.

⁷¹ Исто.

⁷² Ц. Грозданов, Студии за охридскиот живопис, 187, заб. 27.

⁷³ Хр. Андонов-Полјански, о.с., 162-168. Првото издание на овој текст е на српскохрватски јазик во Зборник за друштвене науке Матице српске, 23, Нови Сад 1959, 5-14.

⁷⁴ Ц. Грозданов, Студии за охридскиот живопис, 191-199.

⁷⁵ А. Василиев, Образи на Кирил и Методиј в Бугарија, София 1970, сл.15.

⁷⁶ Од личниот теренски бележник.

⁷⁷ Д. Уста Генчов, Св. Климент и Св. Седмочисленици во домашната ни иконографија, Македонски преглед, год. III, кн. 1, София 1927, 100-104; Ц. Грозданов, Студии за охридскиот живопис, 191-199.

⁷⁸ К. Балабанов, о.с., 215-218.

⁷⁹ Од личниот теренски бележник.

⁸⁰ Ц. Грозданов, Утицај Христофора Жефаровича, 217-223.

⁸¹ Ibid., 218.

⁸² Од личниот теренски бележник.

⁸³ Од личниот теренски бележник.

⁸⁴ Од личниот теренски бележник.

⁸⁵ Л. Стефовска-Ковачевић, Непозната минијатура св. Наума и св. Марене из XVIII века, светите Климент и Наум Охридски и придонесот на охридскиот духовен и книжевен центар кон словенската просвета и култура, Меѓународен симпозиум во организација на МАНУ, 12-16 септември 1993 (во печат).

⁸⁶ А. Бошков – А. Василиев, Художественото наследство, 108.

⁸⁷ Д. Калев, Св. Горазд, 60-61; Ц. Грозданов, Ликовите на св. Кирил и св. Методиј во живописот на Македонија и соседните краишта, Пристапни предавања на нови членови на МАНУ, Скопје 1993, 18-19.

S. Kisas, in Cyrillomethodianum XI, 249-251.

⁸⁸ Ц. Грозданов, Портрети на светителите, 205-207.

⁸⁹ И. Снегаров, Манастирът Свети Наум при Охридското Езеро, София 1972, 12, заб. 2; сп. и во И. Снџгаров, История на Охридската архиепископија, II, 201, заб. 9.

⁹⁰ Систематизација на легендите и преданијата на св. Наум донесува С. Ристески, Легенди и преданија за свети Наум, Скопје 1990. Во оваа книга се ползувани и постарите трудови што содржат легенди и преданија, и тоа: Епископ охридски Николај, Патерик манастира светого Наума, Скопје 1925; В. Стојчевска-Антиќ, Климент и Наум Охридски во народната традиција, Скопје 1982; Н. Целакоски, Преданијата и старите печати на манастирот „Св. Наум“, Лихнид 5, Охрид 1983; Д. Стефанија, Викторија Поп Стефанија, Охрид 1987. В. уште К. Шапкарев, Избрани дела, кн. 5, Скопје 1975; Ц. Романска, Климент и Наум во народните преданија, Сборник во чест на Кирил и Методиј, София 1963; М. Матичетов, Приказната за Наумовата мечка, Македонски фолклор, Скопје 1975; Т. Саздов, Народни преданија за Наум Охридски, Наум Охридски, Охрид 1985.

⁹¹ И. Снегаров, Манастирът Свети Наум, 12-13; С. Николова, о.с., 31-57, утврдува дека летниот празник на св. Наум се засновува врз традиција од XIII век.

⁹² M. Peufuss, о.с., passim.

⁹³ И. Снџгаров, История на Охридската архиепископија, II, 293, заб. 2.

⁹⁴ Ibid., 288-289.

⁹⁵ П. А. Лавров, Материалы по истории возникновения древнейшей славянской письменности, 182-192.

⁹⁶ Г. Баласчев, Климент епископ словенски, София 1898, каде што Службата на св. Климент се издава паралелно на грчки и словенски јазик.

⁹⁷ С. Голабовски – В. Николовски, Струга и Струшко, Струга 1970, 351-352.

⁹⁸ М. Георгиевски, Службата, Акатистот и Молитвата на св. Наум Охридски во новооткриените словенски ракописи во Македонија, светите Климент и Наум Охридски и придонесот на охридскиот духовен и книжевен центар кон словенската просвета и култура, Меѓународен симпозиум одржан во Охрид на 12-15 септември 1993 (во печат).

⁹⁹ Ц. Грозданов, Студии за охридскиот живопис, 200-202.

¹⁰⁰ Грџките житија на Климент Охридски (увод, текст и превод А. Милев), София 1966, 13-14, заб. 3, 24-26, каде што се соопштуваат податоци за преводот на Опширното житие на Св. Климент од Партенија Зографски, објавен во 1858 во Бугарски книжици во Цариград.

¹⁰¹ Студии за охридскиот живопис, 190.



ВПРЕГНУВАЊЕ НА МЕЧКАТА, РЕЛЈЕФ ВО МАНАСТИРСКИОТ ДВОР, XIX В.

ЛЕТОПИС НА НАСТАНИТЕ ВО МАНАСТИРОТ СВЕТИ НАУМ ВО XIX И XX ВЕК

Со завршувањето на живописот во манастирската црква во 1806 г. се исцрпува и историско-уметничката проблематика на овој споменик. Уметничките дела од постариот период и коначите од XIX век биле уништени во големиот пожар што го зафатил манастирот во 1875 г. и нив денес не ги познаваме. Значењето на ова светилиште, без помен на основните податоци за животот на манастирот по 1806 г., во текот на XIX и XX век, би останало недооценето. Затоа ја изнесуваме и оваа хроника на настаните, составена според повеќе пишувани извори, вести и сеќавања.¹

По апсењето на манастирскиот старешина во 1809 г., игуменската должност ја презел Дионисиј, кој бил 24 години на чело на манастирот. За време на неговото игуменување се направени следниве коначи (чардаци):

1810 г. – изградени се горните одаи на корчани;

1813 г. – изградени се чардаците на охриѓани;

1815 г. – изградени се чардаците на москополци и л’нгтанци; (од Л’нга кај Подградец);

1818 г. – изградена е кујната; ископан е бунарот со средства на Смаил-бег;

1819 г. – изграден е новиот чардак на охриѓани; тогаш е изградена и големата фурна;

1820 г. – изградена е Одајата на хаџи Симо. Тогаш е изграден и киоск на Целадин-бег, господарот на Охрид;

1828 г. – изграден е камениот мост по иницијатива на игуменот Дионисиј, кој постои и денес. Го изградил мајсторот Димитар Булмаш.²

Во коначите на Св. Наум работело манастирско училиште со манастирски средства. Почетоците на ова училиште, во хронолошки поглед, не се познати. Во училиштето во 1830 г. бил ученик Димитар Миладинов.³

Во времето на игуменот Дионисиј, најверојатно во 1833 г. бил купен земјишниот посед Љубаништа, кој порано бил сопственост на Целадин-бег. По бегството на охридскиот господар во 1830 г., овој голем земјиштен посед го наследил неговиот внук Рагиб-бег. Со помош на по-

богатите охридани, игуменот Дионисиј го купил овој имот за 35.000 гроша. Тој изнесувал 200 кг семе, триесетина куќи и лозја што ги работеле селаните од Љубаништа како наполичари.

Во времето на игуменот Дионисиј, купен е чифликот во с. Стење, Ресенско, со земја од 60 kg семе, ливада и куќа од охридскиот бег Јашар. Тогаш бил продаден манастирскиот имот кај Геракомија во Охрид на семејството Танчевци.

Во Појани, во Албанија, купена е половина од тамошниот имот со земја од 90 kg семе, куќи и гумно. Бесплатно, како подарок, биле добиени метосите во Битола и Костур. Жителите од Корча на манастирот му подариле земјиште и дуќан.

Во времето на игуменот Серафим од с. Велгошти, по 1835 г., изградени се амбарот и конакот на Ресен и Јанкоец. Во тоа време се сидани и чардакот на Струга и чардакот на Белица.⁵

Игуменот Серафим сакал да ја урне црквата Св. Наум и на нејзино место да изгради нова голема црква во 1846 г. За таа своја иницијатива

МАНАСТИРОТ СВ. НАУМ
СО КАМБАНАРИЈАТА



обезбедил и ферман од Цариград. Во исто време било собрано големо количество градежен материјал.

Не се утврдени причините зошто игуменот Серафим се откажал од оваа замисла. Камениот материјал бил пренаменет за изградба на црквата Св. Врачи во Охрид. Со парите собрани за изградба на нова светињаумска црква, во износ од 300.000 гроша, бил купен чифликот во Пентавина. Земјата изнесувала 150 kg семе.

Игуменот Серафим починал во март 1847 г.

Во истата година игуменската должност ја презел Серафим, јеромонах и протосингел кој дошол од Синај.⁶ Нему му се припишува заслугата за уредувањето на игуменската одаја, трпезаријата и манастирската кафеана. За прием на угледни гости изградил посебни простории што се нарекувале Архонтарион.

Во 1856-57 г. бил изграден чардакот на Крушево.

Со средства на Стефан Попов од Охрид биле поплочени гробниот параклис на св. Наум и нартексот на црквата. Со убави камени плочи бил заокружен и покриен гробот на св. Наум.⁷

МАНАСТИРСКИОТ
КОМПЛЕКС
СВ. НАУМ



Во времето на истиот игумен и на настојникот Андроник Зарче, со средства на манастирот, до киоскот на Целадин-бег, била изградена кула. Над чардакот на поклонниците од Л'нга, поклонниците од Вевчани изградиле две одаи. Започнала изградбата на манастирски ќелии.

Серафим од Синај во 1856 г. за 46.000 гроша го купил другиот дел од чифликот во Појани. Земјиштето на Св. Наум во Појани сега изнесувало 90 кг семе. Во истата година изгорел манастирскиот дуќан во Корча. Подоцна овој дуќан во корчанската чаршија повторно бил целосно изграден.

Во времето на вжештените борби на охриѓани против фанариотската власт и Патријаршијата, во 1869 г. црковно-училишната општина во Охрид го ставила манастирот Св. Наум под свој надзор.⁸ Меѓу настојниците на манастирот во 1870 и 1871 г. се среќава и името на Григор Прличев. До 1874 г. охридските граѓани ја одржувале власта над манастирот.

Настојувањето на охриѓани сосем да ја преземат власта над манастирот во 1874 година, на денот на манастирскиот празник, завршило со неуспех. Нивната акција ја спречил фанариотскиот владика Мелетија, кој ја повикал турската полиција од Охрид. Во манастирот, исто така, стигнала и коњичка единица од Битола. Празникот бил посебно одбележан со литургија на црковнословенски и грчки јазик. Потоа настапила борбата за одземање на клучевите на црквата, кога интервенирале турските полициски органи на чело со охридскиот кајмакам, кои ја заклучиле црквата. До балканските војни манастирот останал под власта на Цариградската патријаршија.

Најголемиот пожар што го опустошил речиси целиот манастир, освен манастирската црква и мал дел од конаците, избил во февруари 1875 г. Големата стихија и нејзината разурнувачка моќ се опишани од манастирскиот летописец Димитрија Петру-Масин. Неговиот текст го донесуваме во целост, според редакцијата на проф. Наум Целаќоски:⁹

„Заврши 1874 година, дојдовме до 1875! Оваа, пак, леле, се покажа како носител на неповторливата катастрофа, каква со векови не претрпел овој свет манастир. Како да не беа доволни дотогашните неволји и штети, заеднички и поединечни. Злото да биде поголемо, избувна потполн пожар, така да нема зборови со кои може тоа да се опише. И така тоа беше: идниот февруари, ноќта меѓу 2 и 3 часот, еден Отоман Али-бег, син на Кијафазезија, кајмак-бег, тогашен сопственик на Трпејца, дојде во манастирот со двајца-тројца други Отомани, пријателски да ја мине вечерта (оваа фатална ноќ), како што си имаше обичај. Беше гостопримливо дочекан и сместен во одајата наречена ‚Љубеница‘, една од соградените за престој на корчаните. Оваа одаја имаше оцак. Убаво се најадоа и се напија. Заради студот и северецот што снажно дуваше, запалија голем оган фрлајќи кочанки од пченка, за да се призапази поголем оган. Потоа заспаа цврсто како и другите во манастирот, во делот наменет за спиење. Заради ветерот кој лудо дуваше, во едно доба на ноќта, високиот пламен што се расири, го зафати дрвениот таван и пренесувајќи се и преминувајќи го покривот, навлезе во соседните одаи и згради и се пренесе на сите страни.

Малубројните луѓе што се наоѓаа во манастирот, штом ја видоа големата опасност, истрчаа да ја локализираат огнената стихија. Но напусто, зашто и водата за гаснење беше далеку. Гостите Отомани се пробудија, и гледајќи што се случи, вчудовидени си отидоа. А огнот, засилен, продолжи со своето беснило и сè претвори во пепел.

По извесно време, жителите од околните села, оддалеку гледајќи го пожарот, дотрчаа пред манастирот. Огнот веќе ја имаше зафатено и големата надворешна врата, и поради купиштата запалени јаглења и изнапаѓан материјал, тие не можеа да влезат во манастирот. Влегоа низ малата врата, онаа под кулата. Но, со празни раце не можеа да придонесат, бидејќи не носеа со себе ништо за гаснење на пожарот. Сепак спомогнаа од запалените конаци да изнесат и да спасат од пожарот некои работи. Ја испразнија црквата, вадејќи ги иконите од неа и сè што беше од дрво, бидејќи постоеше опасност, низ вратите, да се прошири огнот и во храмот. Но благодарение на Господа, црквата остана незапаљена, зашто ветерот дуваше спроти огнот.

Од распламениот пожар, прво изгореа одаите и целата зграда на корчаните, сè до камбанаријата, каде што неоштетени останаа двете камбани, од таа страна. Од другата страна, одаите на л'нкаштаните и двете одаи над нивните, исто така настрадаа. Изгоре и цел низ поврзани простории покрај големата порта, сосидани со дарови од разни места за престој на нивните жители, за време на одржувањето на панаѓурот. Во оваа несреќа страдаа раскошните одаи на крушевчаните, убавиот игуменов дворец – архонтарион и целата, пред две години, тукушто сосидана пространа и светла зграда што ја сочинуваа толку одаи (за кои претходно зборувавме). На двата спрата пламнаа и одаите наречени ‚Мајмука‘ и други одаи. Стигна стихијата до Охридскиот чардак, кој беше склон на паѓање. Се сврти да дува ветерот од спротивната страна на огнот, та така се спаси Охридскиот чардак, а со него и чардакот од Москополе и под него Одајата Хаџи Симо во соседство со старата кафеана и засводената централна кујна. Во двата пожари (и во овој сега, за некое чудо, иако беше во опасност, остана неоштетена и таканаречената ‚болница‘ (ѓавѓири), бидејќи беше градена од камен и со кубе. Додека ќелиите, во истиот ред, под новоизградената зграда, иако беа засводени и цврсто градени, изгореа до темел, како и да не постоеле, пропаднаа и се претворија во урнатини. Изгоре и ќелијата што служеше како скевофилакион. Алкохолот што се чуваше во една од подземните ќелии, зафатен од огнот, експлодира и го сруши целиот ѕид на новоподигнатата зграда кај амбарот. Бидејќи пламна ќелијата што служеше како скевофилакион, во неа изгореа стари книги вредни за спомен, кои се наоѓаа во еден голем сандак. Со храброста на луѓето што таму се затекнале, спасен беше еден сандак, во кој се наоѓаше сребрена опрема и свештенички одежди. Сребрениот шандан со пет свеќи, кој служеше за причесна, што не беше во овој сандак, изгоре во пожарот заедно со другите работи.

Визбата ја доживеа истата судбина заедно со разните бакарни и дрвени реликвии кои со векови ги поседуваше манастирот. Спасени беа само некои бронзени садови.

Покрај тоа изгоре и поголемо количество жито и грав, кои не се наоѓаа во општиот магацин, што не се запали, иако му се заканил огнот. Поголем дел од мебелот и покривачите исто така пропаднаа. Голема ли неволја, неизмерна ли катастрофа! Но што се стори, се стори.

Додека не се изгаснаа сосем опожарените згради, луѓето од манастирот се преселија во другата страна, во зградата со бочвите. Потоа се стеснаа да живеат во зачуваната голема Хаџи Симинова одаја и во соседната кафеана.

Кога се расчу за пожарот, дојде инспекција од Охрид, и од други места и констатира што се случило. Толку за оваа страшна несреќа достојна за голема жалост“.

По големиот пожар, во манастирот дошол игуменот Никифор во март 1876 г., со намера да ги санира конаците и другите делови на манастирот. Во негово време биле изградени љубанишките одаи и почнала изградбата на новиот струшки конак.

Предворјето на манастирската црква било завршено во 1877 г. и на 28 мај била поставена гипсена плоча со следниов текст: „Овој свети пронаос (во овој случај предворје – м.б.) е подигнат и украсен како што се гледа, за време на игуменот архимандрит испратен од Великата црква г. Никифор од Аграф во Тесалија, прилог на достојната госпоѓа Параскева Д. Кота од Корица, за спомен нејзин и на останатите“.

По игуменството на Никифор, привремен управник на „Св. Наум“ и во исто време свештеник и секретар на настојништвото, од 1877 во 1887 г. бил Димитрија Петру-Масин, кој го сочинил и летописот на манастирот. Од 1887 г. како игумен уште се спомнува г. Кесариј, архимандрит, кој останал само неколку месеци. По него игумен бил Сотир од Дарда, кој останал повеќе години, со убав спомен за своите обноски и управување со манастирот.

Во времето на секретарството на Димитрија Петру-Масин во почетокот на 1882 г. бил потпишан договор за размена на целиот чифлик во Појани за селото Трпејца, или како што стои во текстот, „целото земјиште трпејчко, во границите на четирите страни со сè што се најдува во него: куќи со инвентарот, разни други градби, нивје, ливади, пасишта, шуми, камења и во целост сиот неподвижен имот“. Селото Трпејца било сопственост на кајмакот Кафазес-бег. Бидејќи се сметало дека Појани претставува поголем посед, бегот побарал и добил надомест од уште 25.000 гроша. Меѓутоа, во управата на манастирот Св. Наум мислењата за оваа размена биле поделени и двајца претставници на управата одбиле да се потпишат. Се чини дека поседот во Појани бил поплоден. Подоцна, обработливото земјиште во Трпејца управата на манастирот Св. Наум им го отстапила на селаните-наполичари со заемни обврски. Размената на

чифликот во Појани и исплатениот надомест меѓу охридските првенци не биле добро примени.

Од 1849 г., за време на игуменот Серафим (II) и митрополитот Дионисиј (1847-1858 г.), во „Св. Наум“ се водела сметководствена книга од која можат да се следат приходите и расходите сè до 1872 г. Податоците од оваа книга даваат увид во движењето на финансиските прилики во манастирот. Најголем приход „Свети Наум“ постигнал по 1868 г., со воспоставувањето на власта на црковно-училишната општина во Охрид. Во претходниот период, приходите стагнирале за време на власта на охридскиот фанариотски владика Мелетија.

Манастирот бил раководен од игумен, но во него во XIX век немало монаси. Игуменот бил под непосредна власт на владиката во Охрид. Манастирот од своите приходи околу 14.000 гроша им давал на владиката и на кајмакот во Охрид. Најголемиот дел од манастирските приходи се собирал од земјишниот посед, од прилозите за време на манастирскиот празник и од прилозите во кутијата на гробот на св. Наум.

Во настојништвото на манастирот, покрај игуменот, сметката со свои потписи ја заверувале претседател и четворица членови на комисијата. Во 1870 г. на завршната сметка се потпишале претседателот Андроник Зарче и членовите: Глигор Паунче, Петар Огнен, Насте Настасиу и Јаким Сапунџи. Подоцна, меѓу епитропите се потпишува и Григор С. Прличев, кој заедно со Илија Чобанов го ставил својот потпис со кирилични букви. Освен Насте Настасиу, сите членови на настојништвото (епископија) потекнувале од познати охридски семејства. Го донесуваме прегледот на приходите, според манастирската книга, која, по битката со фанариотите во овој манастир, била пренесена во Цариград.¹⁰

1853 г. околу 51 975 гр.

1855 г. до 65 383 “

1856 г. 113 044 “ и 30 п.

1857 г. 104 986 “ и 35 “

во општа рамносметка 107 338 “ и 30 п.

1858 г. 166 825 1/4 гр.

1859 г. 91 719 гр.

1860 г. 76 354 “

1861 г. 65 728 “

1862 г. 79 257 “

1863 г. 97 697 “

1864 г. 88 956 “

1865 г. 74 472 “

1866 г. 79 748 “1/2 гр.

1867 г. 61 460 “

1868/69 г. 93 211 “ и 10 гр.

1869/70 г. 116 959 “ 10 гр.

1870/71 г. 121 366 “ 10 гр.

1871/72 г. 188 478 “ 5 гр.

Од манастирот Свети Наум повеќепати биле испраќани делегирани претставници-таксидиоти, за собирање парична и друга помош во Русија, Австрија, Романија и во други земји. Најчесто била барана помош од иселениците што потекнувале од охридската диоцеза, но и од државните и црковните поглавари во Русија. Последен познат случај на делегат-таксидиот е забележан во 1889 г., со испраќањето на поп Сотир Близнаковски за собирање помош во Подунавјето за да се подобри положбата на манастирот по големиот пожар. Писмото што го носел со себе поп Сотир, составено според предлошките од постариот период, го донесуваме интегрално, според летописот на Димитрија Петру-Масин:

„Благословени, сакани и пречесни господа прото-мајстори, калфи и ученици на разни дружини (компани), на еснафот сидари и вие кои живејќи далеку од нашите краишта на Албанија, Македонија и Епир, работите во подунавските градови, гратчиња, земји и села, внатре и надвор од Романија, со ова добронамерно општо писмо, Ви се става на знаење: 1. Од името на заштитникот Светителот на светиот манастир, на овој свет отец наш Наум чудотворец, од сета душа и срце даваме молитви и благослови; најпријателски, за секој од Вас, молејќи годишни молитви за Вашето здравје, нека Ви помогне Господ во Вашата срдечна и заедничка желба, во иднина да имате големо здравје и среќа, за да би се зарадувале, и на нас да мислите и на Вашите семејства. Притоа знајте, господа, дека овој свет и на народот корисен Манастир, спрема кој Вие го одгледувате Вашето почитување и верност, па и самите неверници достоино го почитуваат и сакаат, како што на сите Ви е познато, уверени во благонаклоноста на оваа надеж, во согласност со нашата духовна влада, одлучивме да Ви го испратиме кај Вас, како носител на ова општо писмо, својот свештеник и нашиот колега, препочитуваниот кир Сотир, по потекло од Љубаништа. Значи, тој што дојде благодарение на Божјата милост и благонаклоност на св. Наум, стигна среќно, сака и бара помош и Ваша благородна поддршка. А кои причини и потреби нè поттикнаа нас, со полна надеж да Ви го пратиме наведениот свештеник, подетално писмено е тешко и непотребно да образложиме и објасниме; некои, веројатно поблиску се известени за ова, а другите, сигурно знаете, по глас и слушање. Заради тоа, бидејќи сегашните услови не се наклонети за набавувањето, на особено неопходни работи, за достоино одржување на образованието како средиште за учење на Светото писмо во Манастирот, покрај многуте човекољубиви дела, постојат тешкотии; заради тоа, иако се преземени не така мали градби и поправки, во овој период, во поголема или помала мера, и колку дозволуваше економската состојба на Манастирот да ги обновува, за жал, порано изгорените згради, постојат и други потреби за градење, од не така мали размери, кои бараат доста трошоци, додека со Божјата помош не се поврати во својот првобитен изглед и убавина, ова свето средиште и богато собиралиште, и додека не бидат избришани остатоците и трагите од некогашниот катастрофален пожар и конечно додека достоино не биде обновен. Заради тоа, со таква цел, бидејќи ова писмо е напишано со општа согласност и веќе ја подава

својата молежлива рака кон сите Вас, добротинители и добронамерници и топло Ве моли да се покажете подготвени и да бидете наречени нови ктитори. Значи, не постои никакво сомневање, овој наш свештеник на Манастирот, попот Сотир, за кого станува збор, да го примите со љубезни погледи и благонаклоно расположение, според онаа изрека, Милостив е во веселба оној што дава. Вложете ја непоколебливо Вашата помош и поддршка, запишувајќи се истовремено за ова, во пописот (катастих) за кој да било износ на пари. Вашите чесни имиња вечно ќе се спомнуваат при секојдневните обреди и молитви до Господа, за Вашиот долг живот и за вечен спомен на дарителите, оние што го помогнале и што го помагаат со зборови и дела ова богоугодно дело. Според тоа, поддржете го ова дело и кај другите, за нас непознати, давајќи им ги потребните известувања, заради договорот и корисното завршување на ова дело. Самиот Бог што ги сака побожните и кој богато ја наградува добрата одлука на секој со посредство и залагање на заштитникот на овој свет украс на светиот христијански и богоносен отец, нашиот Наум чудотворец, општиот заштитник ќе Ви ја испрати од неисцрпните ризници својата богата милост и ќе биде помошник во делата на Вашите раце и секогаш чувар на Вашиот живот од секако зло и несреќен случај и на крајот ќе ги удостои сите царства кон своето небесно царство“.

22 јули 1889 година во Свети Наум¹¹

Во подготовките за вооружено востание против османлиската власт при крајот на XIX и почетокот на XX век, спроти Илинден, манастирот Св. Наум заедно со соседните села припаѓал на езерскиот реон во Охридско. Пред почетокот на Илинденското востание, од турските воени органи во Св. Наум бил убиен попот Сотир Близнаковски од с. Љубаништа. И покрај тоа што селаните околу манастирот биле патријаршисти, тие во Илинденското востание дале бројна комитска чета.¹²

Во балканските војни, по поразот на Турција, во Охрид влегле српските единици. На 27. XI 1912 г. операциите во охридскиот регион биле завршени. Манастирот Св. Наум од 21. XI 1913 г. административно се наоѓал во Охридската околина, која била во состав на Битолскиот округ.¹³ Прецизно повлекување на меѓудржавната српско-албанска граница не било извршено. Врз основа на одлуката на Конференцијата на амбасадорите во Лондон од 8-11. VIII 1913 г., формирана е комисија за разграничување меѓу Србија и Албанија и тогаш е отворено и прашањето околу разграничувањето кај Св. Наум. Австроунгарските претставници предлагале потегот од Лин до Св. Наум да ѝ се предаде на Албанија. Но, демаркацијата од Грамос до Охридското Езеро не била извршена на теренот. Протоколот на Комисијата за разграничување не бил ратификуван. Кралството Србија го држело манастирот Св. Наум до ноември 1915 г. кога во охридскиот крај, по поразот на Србија, влегле бугарски воени единици.

За време на Првата светска војна, Св. Наум се наоѓал на самиот фронт меѓу двете завојувани страни. Манастирската црква во прво време



СВ. НАУМ ГИ ЛЕКУВА НЕРВНО ЗАБОЛЕНИТЕ



ГРОБОТ НА СВ. НАУМ СО ЖИВОПИСОТ

ја држеле единиците на централните сили, а потоа во овој дел на фронтот настапиле француски единици.

Бидејќи разграничувањето со Албанија, при крајот на 1913 г., на потегот кај Св. Наум не било дефинитивно разрешено, спорот продолжил и по завршувањето на Првата светска војна меѓу Кралството на СХС и Албанија; манастирот во оваа етапа бил третиран како дел на Охридската околина во секој поглед.

Конференцијата на амбасадорите (В. Британија, Франција, Италија, Јапонија), одржана во Париз на 9. XI 1921 г., ги утврдила основните принципи за натамошна работа во разграничувањето со Албанија на потегот кај Св. Наум. Притоа е истакнато дека „има место да се потврди границата со Албанија, каква што била утврдена во 1913 г.“. Со тоа е реактивиран Лондонскиот протокол од 8. VIII 1913 г. Од август 1922 г. Комисијата работела на разграничувањето кај Св. Наум кога е повторно актуелизирано толкувањето на текстот од 1913 г. „од Лин до св. Наум“ – дали тоа го вклучува манастирот во корист на Албанија. На 6 декември 1922 г. Конференцијата на амбасадорите донесла одлука манастирот да ѝ се додели на Албанија, врз основа на мислењата, оценките и предлозите на Комисијата за разграничување.¹⁴

По оваа одлука започнала дипломатска акција на Кралството на СХС за промена на одлуките за Св. Наум со преиспитување на сите аргументи. Особено е отворено прашањето за значењето на манастирот за најстарата словенска култура; во исто време е дадено ново правно толкување на одлуките од 1913 г. Во европските дипломатски центри почнува да се прифаќа мислењето дека Св. Наум не треба да ѝ припадне на Албанија. На 23. IV 1924 г. Француската влада е известена од Кралството на СХС дека границата со Албанија ја смета за дефинитивна и дека таа не подлежи на промени. Тоа им е пренесено и на другите европски држави.

Поради настанатите компликации околу Свети Наум, на 5. XI 1924 г. претседателот на Конференцијата на амбасадорите, Р. Поенкаре, се обратил со барање до генералниот секретар на Друштвото на народите на идната седница на Советот да се разгледа спорот околу Манастирот. Советот на Друштвото на народите усвоил Резолуција со која бара Постојаниот суд на меѓународната правда во Хаг да даде свое мислење. Одлуките на Хашкиот суд, како и на Советот на Друштвото на народите, не биле категорични. Тие „не сакаат да бидат прогласени за надлежни за решавање на спорот околу Свети Наум“. Потоа, Конференцијата на амбасадорите предложила прашањата околу Св. Наум да се решаваат на заемни преговори меѓу двете земји. Во меѓувреме настапиле политички промени во Албанија и дошло до приближување во односите меѓу двете земји.

Конференцијата на амбасадорите на 6. VIII 1925 г. заклучила Св. Наум да му се отстапи на Кралството на СХС, а селото Пискупија на Албанија. На 14. XI 1925 г. Народното собрание на Албанија ја прифатило граничната линија кај Свети Наум, што значело и окончување на спорот со соседната земја околу ова прашање.¹⁵

Веројатно додека траел спорот околу „Свети Наум“, но во време кога се намирала позитивната одлука, била втемелена камбанаријата со параклис посветен на Св. Јован Владимир во дворот на манастирот. Според врежаните години на камбанаријата 1015-1925, таа се подигнува по повод 1010-годишнината од смртта на зетскиот владетел и Самоилов зет и вазал Св. Јован Владимир.¹⁶

Проектант на камбанаријата бил архитектот Момир Коруновиќ (1883-1969), претставник на романтичарската архитектонска насока во Белград меѓу двете светски војни.¹⁷ Во проектирањето тој се служел со елементи на средновековната архитектура и со фолклорната архитектура. Светинаумската кула – камбанарија е проектирана во форма сродна на пирговите на средновековните манастири. Таа била моделирана со полукружни лази, конзоли и испуштени стреи, но градена е со современ материјал.

Со пресуда на Вишиот аграрен суд во Скопје на 8. X 1937 г., земјата на манастирот Св. Наум, од љубанишкото поле до реката Черави, им е дадена во трајно владеење на наполичарите од с. Љубаништа.¹⁸

Во Втората светска војна, по разграничувањето на Италија и Бугарија во 1941 година, манастирот и селата од Љубаништа до Горица ѝ беа доделени на Италија и се наоѓаа под контрола на италијанско-албанската власт до капитулацијата на Италија на 8 септември 1943 година. Селото Љубаништа даде повеќе борци во единиците на Народноослободителната војска на Македонија.

По ослободувањето, целиот имот на манастирот Св. Наум, од двете страни на р. Черави, власта им го додели на селаните за да формираат земјоделска работна задруга во с. Љубаништа.

Со одлука на Собранието на НР Македонија, манастирот Св. Наум беше изземен од црковната власт и како споменик со посебна историска вредност беше ставен под државна заштита.

Во текот на 1954 и 1955 г. беше урната камбанаријата со параклисот на Св. Јован Владимир. Уривањето беше извршено по налог на сојузните фактори, со формално објаснување дека камбанаријата стилски не се вклопува во историскиот амбиент на манастирскиот комплекс. Фактот дека камбанаријата е подигната од кралскиот дом секако имал битно влијание во нејзиното уривање.¹⁹

Во 1955 г. проф. Димче Коцо ги започна археолошките ископувања на црквата Св. Наум и ги откри остатоците од најстарата триконхална црква, која ја втемелил св. Наум Охридски.²⁰

Во почетокот на февруари 1985 г., од црквата се украдени сите икони од низата на Главните празници, веројатно 13 на број, како и фигурите на Богородица и апостол Јован од Распетието на иконостасот, дела на јеромонахот Константин и на негов соработник од 1711 г.

На 20. III 1991 г. претставниците на Македонската православна црква го примија манастирот Св. Наум од Заводот за заштита на спомениците на културата и Музејот во Охрид, врз основа на претходна одлука на

Владата на Република Македонија за враќање на црковните споменици на нивните поранешни иматели. Манастирот денес е под старешинство на игумен што има звање архимандрит, во Дебарско-кичевска епархија со седиште во Охрид.

На 3. VI 1993 г., денот на Св. Наум, одбележани се 1100-годишнината од хиротонијата на Св. Климент за епископ и доаѓањето на св. Наум во Охрид. Тогаш во манастирот се одржа Меѓународен научен симпозиум посветен на овие јубилеи во организација на МПЦ. Овие настани ги одбележа и Македонската академија на науките и уметностите со одржување на меѓународен симпозиум од 12 во 15 септември во Охрид и во манастирот Св. Наум.



БЕЛЕШКИ

¹ Според податоците што ги соопштува летописецот Димитрија Петру-Масин од Охрид, кој како свештеник и секретар бил ангажиран во Св. Наум во 1855 г., Летописот го составил според пишувани извори што ги затекнал во манастирот и според преданијата на луѓето од манастирскиот круг. Во поголемиот дел од настаните, во втората половина од XIX век, Димитрија Петру-Масин бил непосреден учесник. За светинаумскиот летопис в. Ф. Масин, Историја, Скопје 1977, 251-252, исто така и Р. Кирјазовски, Историја, Скопје 1969, 181-182.

Летописот на манастирот Св. Наум се чува во Архивот на град Охрид и сè уште не е интегрално објавен. Делови од летописот со свои коментари објави Н. Целакоски, Летописот на манастирот Св. Наум, Наум Охридски, Охрид 1985, 25-26. Фрагменти од Летописот во оваа монографија се објавуваат според цитираниот труд на д-р Н. Целакоски. За апсењето на игуменот Стефан од турската власт в. стр. 48; мотивите за апсењето не се соопштени.

² Целакоски, о.с., 31-32, 55. Со одредени отстапувања, дел од овие податоци се соопштуваат и во ракописната белешка на охриѓанецот Александар Робе, кои се чуваат во Народниот музеј во Охрид. За овие белешки в. Ц. Грозданов, Извори за познавање на старата градска архитектура во Охрид, Стара градска архитектура и урбанизација на градовите, Охрид 1964, 42-43.

³ К. А. Шапкаревъ, Материјали за животописанието на братя Миладинови, Пловдивъ, 1884, 8; М. Арнаудов, Братя Миладинови, София 1969, 37.

⁴ Н. Целакоски, о.с., 48.

⁵ Ibid., 49.

⁶ Ibid., 32.

⁷ Ibid., 33.

⁸ И. Снегаров, Манастирът Свети Наум при Охридското езеро, София 1972, 24.

⁹ Н. Целакоски, о.с., 34-35.

¹⁰ И. Снегаров, о.с., 34-39.

¹¹ Н. Целакоски, о.с., 57-58.

¹² Д. Смилески – Н. Ристески, Љубаништа, Охрид 1985, 28.

¹³ Монографија Охрид, кн. 2, Скопје 1978 (текст д-р П. Стојанов) 282.

¹⁴ М. Балевски, Балканските политички прилики и дипломатската борба за манастирот Св. Наум, Скопје 1984, го разгледува целиот спор околу Свети Наум во меѓудржавните односи, сè до неговото разрешување.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ М. Шуфлај, Срби и Арбанаси, Београд 1925, 98.

¹⁷ Податоци за арх. М. Коруновиќ ги добив од Лабин Томовски, дипл. историчар на уметноста, за што му изразувам благодарност.

¹⁸ Д. Смилески. – Н. Ристески, о.с., 14.

¹⁹ Податоците се добиени од одговорни државни функционери за време на уривањето на камбанаријата.

²⁰ Димчо Коцо, Прошување и археолошки испитувања на црквата на манастирот Свети Наум, Зборник на Археолошкиот музеј II, 1958, 56-80.

ПАРАКЛИС НА СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ, МАНАСТИР СВ. НАУМ



ЖИВОПИС ВО ПАРКЛИСОТ НА СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ

ST. NAHUM OF OHRID

Part I NAHUM OF OHRID BUILDS THE CHURCH OF THE HOLY ARCHANGELS

The church built by St. Nahum, one of the direct disciples of the Slav Teachers, St. Cyril and St. Methodius, was dedicated to the Holy Archangels. Later, the people gave this monastery church the name of its founder, St. Nahum, whose tomb became a place of worship. In one phase of its history, this church had two dedications — to the Holy Archangels and to St. Nahum.

Saint Nahum came to Western Macedonia, to the shores of Lake Ohrid, in 893. His first Slav Life tells us that the church was erected in 900, while according to the second Slav Life it was built in 905. Bearing in mind that the first Slav Life was written before the middle of the 10th century, and is of exceptional historical value, the scientific world is more inclined to accept the year 900 as the year when the church was completed. The line of events in the older of the Lives suggests that the church was erected in 893, and that by 900 it had already been completed. The area where this monastery church was built was known in the Middle Ages as the Devol region. It was part of the Devol bishopric, established during the time of Clement and Nahum. The town of Devol was located close to the south shores of Lake Prespa, near the village of Dzvezda (Albania). Non-existent today, the town of Devol was once a great Slav centre.

In the dedication of the monastery church, in addition to the general name of the Archangels, we find a dedication mentioning first the Archangel Michael, followed by “all the heavenly powers”. In the later iconography of the church, from the beginning of the 18th to the beginning of the 19th century, the theme

of the Archangels is very much present, although the majority of the scenes are related to the Archangel Michael. Even in the early Middle Ages, the Archangel Michael was celebrated as a warrior and healer. Shrines dedicated to him were erected close to waters which were believed to have healing powers, as is the case with the waters near the monastery of St. Nahum.

The dedication to St. Michael of this church close to Ohrid is linked with the name of the Byzantine Emperor Michael III, who had sent Cyril and Methodius as envoys to Moravia. According to him, a Christian name was adopted by Duke Boris as well, who accepted Christianity during the reign of the Byzantine Emperor Michael III. In the works of Clement of Ohrid, one of great popularity is his Panegyric to the Bodiless Michael and Gabriel, found in hundreds of transcripts in a number of countries. It is supposed that Clement delivered the Panegyric at the time of the founding of St. Nahum's church dedicated to the Holy Archangels. The first identified literary work of St. Nahum, dedicated to the Apostle Andrew, is found in menologue 88 from the monastery of Zographou (Mount Athos). The same menologue also contains a canon to the Archangel Michael. This manuscript from Mount Athos is linked with the orthographic traditions of the Ohrid Literary School.

St. Nahum of Ohrid, as one learns from the two Slav Lives, went on the Mission to Moravia together with St. Cyril and St. Methodius. It is believed that he became involved in their activities very early on, and that during their stay in Rome he acquired the rank of presbyter. In 885, following the death of St. Methodius, and the ousting of the Slav missionaries from Pannonia, Nahum, together with Clement and Angelarius, went via Belgrade to the Bulgarian state, which had accepted Christianity two decades earlier. Nahum remained for seven years in the capital Pliska, and in 893 he came to Ohrid and the neighbouring regions. There he succeeded Clement in his work as a teacher in Kutmičevica, a region encompassing part of south-western Macedonia and Albania. The Lives do not give a very clear account of St. Nahum taking the cloth. There is agreement on the idea that he was a celibate presbyter, but it is not entirely clear whether he had become a monk prior to or at the time when he became the head of the monastery. It is believed that prior to his death, he accepted the "great monastic vows", as did St. Cyril in Rome, before his death in 869. All the sources point out that St. Nahum had, the title of "Teacher", the same as his teachers Cyril and Methodius, and Clement. We have already mentioned that his monastery was located in the Devol region, an extensive area reaching from the source of the River Devol in the Kastoria region all the way to Berat. We believe that the church of St. Nahum belonged to the Devol bishopric, which in turn was a part of the larger diocese headed by Bishop Clement. This belief is also founded on the fact that the first Slav Life states that "Nahum is a presbyter of Bishop Clement", which in fact means that he, in his work, was subordinated to Clement. At the same time Clement, as a Slav Bishop, had authority over other shrines where services were conducted in the

Slav language, such as his church of St. Panteleimon in Ohrid, as well as the church on the Bregalnica of around 900 AD, where parts of the relics of the Martyrs of Tiveriopolis were transferred from Strumica.

In view of St. Nahum's engagement within the Devol bishopric, the question of the location of the cathedral church of this bishopric arises. Close to the place where the town of Devol is thought to have been located, in southern Prespa, there is a church dedicated to St. Achilles located on an island of the same name. Bearing in mind that the Ohrid Archbishop Theophylact mentions in one of his letters the church of St. Achilles as one of the cathedral churches, the possibility of the cathedral function of this church in the Devol bishopric must be taken into serious consideration. Later, during the reign of Tsar Samuel, it is possible that this church was enlarged and that new parts were added, and what is known with certainty is that at this time, it received its dedication to St. Achilles of Larissa, whose relics were brought to Prespa in 986.

In view of the fact that Nahum took over Clement's position of teacher, it can be assumed that services in the Slav language were increasing and expanding, especially following the year 983. In this regard, it can also be assumed that Clement did not take over the overall bishopric in the Slav language; in fact, this was done gradually, in phases. However, there is no doubt as to the fact that the Devol bishopric was under the church authority of Clement. What has not as of yet been determined with certainty is the precise location of the place from which Clement exercised his authority.

The second Slav Life of Nahum mentions that he originates from Myssia, a term used for Macedonia, i.e. the Slavs in Macedonia, during the Byzantine period. He received the name of the Old Testament prophet Nahum at the time of his baptism, or when he became a monk. The Greek Life, in all transcriptions and variants, does not give more precise accounts pertaining to the beginnings of Nahum's life and his early work. Still, according to the Slav Lives, it becomes clear that he first worked under the leadership of Methodius. It is not certain, however, whether Nahum was also part of the Mission preceding the one in Moravia, namely the Khazar Mission (961).

Deeming his two Slav Lives to be of particular significance for the first period of Nahum's activity and for the period of the building of his church, we have included their integral texts as supplements to the basic text. We are also including the translation of the Panegyric to the Bodiless Michael and Gabriel.

THE TRICONCHAL CHURCH OF SAINT NAHUM OF OHRID

Underneath the present-day church of St. Nahum, archaeological excavations have brought to light the foundations of the oldest shrine dedicated to the

Archangels, in the form of a triconchus (trefoil). The foundation of this church of St. Nahum is almost identical to the oldest church built by St. Clement, dedicated to St. Panteleimon. The discovery of the foundations of the oldest shrine of St. Nahum, erected after the year 893, underneath the existing church, has settled certain dilemmas regarding the time of the construction of the present monastery church.

During the archaeological excavations led by Prof. Dimče Koco, it was established that the north and south conches of the church were spherical on the interior, and blended into the walls on the exterior, at right angles to the facade. The area of the primary church is almost the same as that of the present church. It is emphasized that Nahum's church, like Clement's, was covered by a cupola.

The excavations also showed the original location of the tomb of St. Nahum of Ohrid. It was located in an extension to the south wall of the triconchal church, covered by stone slabs and bricks, and with an arcosolium on the side where the head of the deceased rested. The relics of St. Nahum were later transferred to a monumental tomb, in a special burial chapel, where the relics were kept and where people came to pay reverence. Osteological analysis determined the extreme age of the bones found in this tomb, in comparison with those found in other tombs discovered in the church. This is yet another affirmation of the belief that these are indeed the remains of the founder of the church, i.e. of St. Nahum of Ohrid.

The fact that St. Nahum built his church in a triconchal form, has opened up the possibilities for comparisons with St. Clement's church. This fact has raised the question as to when the triconchal form was introduced in this part of Macedonia, in the period preceding and during the work of Clement and Nahum.

The second phase of the archaeological excavations of St. Clement's church dedicated to St. Panteleimon, in Ohrid, determined that this triconchal church was in fact placed upon an even earlier triconchal church. At the same time it was determined that Clement's triconchal church was positioned on top of a larger and older triconchal church, dating from the Early Christian period. Clement built his triconchal church around 893, or at a somewhat earlier time. Clement's church of St. Panteleimon was the model for Nahum's church, and perhaps for the churches of other contemporaries or followers. However, it must be pointed out that the most prestigious church from the period preceding the Slavs that has so far been discovered in Ohrid (Lychnidos) was in the form of a tetraconch. It is located in the immediate vicinity of Clement's church. This tetraconchal church has its own baptisterium with a triconchal base, similar to the baptisterium in Stobi. Also of interest is a triconchal church from the Early Christian period, the foundations of which have been discovered in the region of Lin, in present day Albania, on the shores of Lake Ohrid, close to St. Nahum's. The mosaic decoration of the church in Lin is very similar to that of the tetraconchal church in Ohrid. These facts clearly show of the existence of

an older tradition in the Ohrid region of building churches with similar bases and shapes.

A number of other triconchal churches from a later period were also discovered, chronologically closer to the churches of Clement and Nahum. Such are the churches in Gorica, near Ohrid, in the village of Izdeglavje (Debarca region), and especially the church of Precista, with well-preserved foundations, in the village of Zlesti, in the vicinity of Ohrid. The churches in the village of Vineni (Pili) in Prespa (dedicated to St. Nicholas), as well as the church dedicated to The Virgin Kubelidiki in Kastoria should also be included within this group of monuments of similar architectural form.

In scholarly circles, the question of the relation between the churches in Ohrid and Mount Athos is still open, although it has been determined that the triconchal churches on Mount Athos are of a later date, after the 9th century. Some architectural historians believe that the very similar triconchal churches in Serbia and Montenegro, for example Zaton, on the river Lim, and the church in Drivost, may have been built by Christian missionaries among the Slavs who were in some way connected with Clement and Nahum. In that context, we mention the fact that the ruler of Zeta, John Vladimir, at the end of the 10th and beginning of the 11th century, could also, as Samuel's son-in-law and vassal, have influenced the introduction of these forms in Duklja and Zeta. In that respect, it is pointed out that Serbia and Montenegro were part of Tsar Samuel's empire.

As for the tomb of St. Nahum, it was indeed discovered on the right wing of the shrine, as it is stated in the second Slav Life of St. Nahum.

Burials in the south-western part of the church, as is the case in Clement's St. Panteleimon and Nahum's Holy Archangels, were common practice in Macedonia, Serbia and Bulgaria in the Middle Ages. We have also stated on earlier occasions that this choice is in accordance with the function of the church, i.e. that these parts do not obstruct the Small and Great Entrance of the procession which moves through the church during the liturgy.

It is also interesting to mention the legends, still alive today, which say that the churches of Clement and that of Nahum were built at the same time, with ropes stretched across the lake for sending signals and messages regarding the beginning and ending of the construction process.

* * *

There are two glagolitic-Cyrillic inscriptions on the north pillar of the tribilon. The first is both in glagolitic and Cyrillic, where the name Majanec or Malanec is mentioned (there is a variation in the reading: Janec), who is thought to have been involved in artistic activities, and might possibly have been a zoographer.

According to the analysis of Prof.F.B. Mareć, this inscription dates from between the year 1000 and the 12th century. The second inscription, on the north pillar, is in Cyrillic, where the first letters of a name — IV... are inscribed. The form of the letters dates this inscription at the end of the 10th century, which in turn means that the pillars which are now a part of the tribilon derive from the period of Nahum's church. These glagolitic-Cyrillic inscriptions are seen as proof that the tradition of Slav literacy in the monastery of St. Nahum was continued after the downfall of Samuel's empire. Hence the hypothesis that this monastery remained true to the literary traditions from the time of the Slav rulers, i.e. that St. Nahum was one of the monasteries on the "periphery", where the High Greek Clergy of the Ohrid Archbishopric could not induce the abandoning of the Slav literacy following the death of Archbishop John of Debar (+1037).

Finally, we mention the archaeological material — the two earrings and two bronze bracelets — discovered during the excavations along the south wall of the church. Although the form of the bracelets is well known, being in use since the 6th century, they remain virtually unchanged in form until the 10th century. Specific details date them to around the time of Nahum's first church, which speaks of the existence of a settlement and necropolis within the circle of the monastery.

THE OLDEST PORTRAITS OF SAINT NAHUM OF OHRID

There are many portraits of St. Cyril, St. Methodius and St. Clement preserved from the Ohrid art circle of the 11th and 12th centuries, which is not the case with St. Nahum. We do, however, have many representations of Nahum deriving from the fresco painting of the 16th century in Ohrid, which speaks in support of the existence of an older tradition of depicting Nahum. Around the middle of the 12th century, Archbishop Constantine Kabasilas composed a Service with the Lives of St. Nahum, which affirms the position that the cult of this saint was, at that time, very much practised among the high circles of the Archbishopric. This means that his portrait was probably present in some of the churches of that time, portraits which are not preserved today. The frescoes of his monastery church, where he might have been depicted as the founder, have not been preserved either. St. Nahum is not included in the artistic repertoire of the zoographers Michael and Euty chius.

The best known portrait of St. Nahum from the 14th century is the one depicted on the processional icon from the Church of the Virgin Peribleptos (St. Clement), with the portrait of St. Clement on the reverse. This icon is known as a miraculous icon and a healing icon. At the same time, it is one of the most beautiful and most distinctive icons of the Ohrid Collection, kept at the Gallery of Icons located in the courtyard of the church of St. Clement. Saint Nahum is depicted as a monk who has taken the Great monastic vows, with a gentle

expression and a noble physiognomy. It is a very successfully executed work of art in terms of the balance between the drawing and colouring. The linear stylization dates the icon as from the third quarter of the 14th century.

The Ohrid Collection of Icons has also another icon depicting St. Nahum, from the church of the Virgin of the Hospitals, dating from the second half of the 16th century. It is interesting to note that the Archangel Michael was later depicted on the back of this icon, which is linked with the first dedication of Nahum's church. There is another icon from a later period, (17th century), where St. Nahum is very skilfully portrayed. This icon was designed as a counterpart to a bust icon of St. Clement in the same format. The three icons depicting St. Nahum are kept in the Ohrid Gallery of Icons.

The oldest known fresco representation of St. Nahum is in the Church of The Virgin of Zahum, 1361, located near the monastery of St. Nahum. He is depicted in the first zone, in full size, next to St. Clement and St. Stephen the New, on the south wall of the church. The face of St. Nahum is rather damaged, but the general position and artistic procedure reveal the classical disposition of the zoographers. The dedicator of the frescoes was the Bishop of Devol, Gregory, and both churches — Ss. Nahum and Zahum — fell under the jurisdiction of his bishopric. Gregory of Devol was a very influential dignitary in the Ohrid Archbishopric and the town of Ohrid, and it is therefore believed that he supported the spreading of the cult of St. Nahum.

The bust of St. Nahum is incorporated in the row of saints depicted on the western side of Gregory's gallery in the church of St. Sofia in Ohrid. He is portrayed on the last pillar, in front of the north triforium, most probably next to St. Clement, whose bust is not preserved. This row of saints includes other holy healers, which implies that in the 16th century St. Nahum was revered as a healer. According to research into the frescoes in Gregory's gallery, all the frescoes from this part of Gregory's gallery are dated c. 1370, and are considered the work of an élite artistic workshop of the time.

In the cave church of the Holy Virgin near the village of Pestani, St. Nahum is depicted between St. Clement and the renowned monks St. Anthony and St. Ephytmus. Although his face is rather damaged, the general appearance reveals the style of the Ohrid workshops. Namely, in 1370 or perhaps later, one of the better urban zoographers was invited to execute the frescoes of this church. The representation of St. Nahum in the repertoire of this church is explained by the proximity of the monastery of the same name, and of the Devol Bishopric, whose borders extended to the village of Elšani.

The picturesque Church of Lesser St. Clement was built and decorated in 1378. It is located near the Lower Gates in Ohrid, in the hospital parish. The donor of the church was Father Stephen, a priest from Ohrid, who wished to see domestic, local saints on the walls of this small church. In Lesser St. Clement, St. Nahum

is depicted together with St. Nicholas and the patron of the shrine, in the first zone of the south wall. As at Zahum, St. Nahum is portrayed together with the local cult figures of the Ohrid repertoire, which also includes the holy healers. The representation of St. Nahum in this church is well preserved, revealing noble physiognomic characteristics and a very meticulous artistic approach.

It is interesting to note that from the 15th century we have no knowledge of even a single representation of St. Nahum, which can perhaps be related to the decline or even destruction of the monastery. We do not, however, know the real answer to this question. To a certain extent, the same situation prevails in the art of the 16th century. However, from the very beginning of the 17th century we have two fresco portraits, and one on the icon mentioned above. In the nar-thex of the monastery church of the Virgin in the village of Slivnica (Prespa region), there is a full standing figure of St. Nahum, presented as part of the collective portrait of the Seven Slav Teachers dating from 1612. We have already stated our opinion that the physiognomic characteristics of St. Nahum in this church are not akin to the ones from Ohrid, which indicates that the zoographer was not from Ohrid, and that he was not cognizant with the Ohrid art traditions.

In the church of St. George in the village of Vrbjani, (Ohrid region), 1606, St. Nahum is depicted with all the physiognomic characteristics of the Ohrid frescoes. He is, however, depicted in the garments of a bishop or archpriest, which has caused scholars certain doubts. Nevertheless, there are no doubts that what we have here is a case of the ignorance of the zoographer, who did not know that Nahum had never been a bishop. The assumption that St. Nahum was also depicted in bishop's garments in the early frescoes of Studenica (Serbia) are not argued, i.e. the identification of the saint has not been established. For these reasons, we will not enter into a discourse regarding the identification proposals for the frescoes dating from 1208/09.

The line of early artistic representations of St. Nahum ends with the representation of St. Nahum on the seal of the monastery, which is kept at the Synodal Museum in Sofia. This seal was undoubtedly executed in the 17th century, before the great revival of the iconography of St. Nahum and its penetration throughout the world. In addition to shedding light upon the themes of art in Ohrid at the time, the portraits of St. Nahum provide useful information pertaining to the existence of his cult and the veneration of this saint during the time when we have no information about his monastery.

THE ARCHITECTURE OF THE MONASTERY CHURCH AND EARLY FRESCOES

There are no historical or other facts which could confirm when the oldest church erected by St. Nahum of Ohrid was destroyed. This is why written documents

from the 17th century are of such importance. They, together with the artistic and architectural material, provide a picture of the life of this shrine in the first centuries of the Ottoman rule.

It is known from historical sources that in 1631 the Synod of the Archbishopric issued a document to the Ohrid Archbishop Abraham authorizing him to collect help from European states. In this document the monastery has already assumed the name of its founder — St. Nahum. There is a transcript of the Service with the Life of St. Nahum in Greek, dating from 1646, transcribed by a domestic called George. It is presumed that George was a citizen of Moscopolis, with the title of archont and with great influence over the life of the monastery. It is known that in 1662 the respectable citizens of Moscopolis reached a decision appointing Gabriel, the abbot of their monastery of John the Baptist, to take over the monastery of St. Nahum. The citizens of Moscopolis also gave the initiative to have the Service with the Life of St. Nahum translated in Venice in 1695.

In regard to the oldest frescoes discovered in the church so far, we take note of a large fragment of a fresco found underneath the ground floor during the archaeological excavations in 1955. Depicted on the fragment is the partial face of a figure which we believe belongs to 15th century frescoes. It is a figure of a younger person, stylized and artistically executed in a manner most closely resembling that of the frescoes of the 15th century.

The architecture of the monastery church in its present form was established in the period from the beginning of the 15th century to the beginning of the 20th century. In the course of four centuries, many changes, demolitions and constructions altered the appearance of the church.

It is believed that it was first the basic core of the church that was constructed over the old triconch of St. Nahum, in the form of an incised cross and a three-naved basilica, simultaneously. There was a portico with a fronton on the western side, the remains of which are still visible today. The main nave (i.e. the elongated portion of the cross) ends on the eastern side with a five-sided apse and is substantially higher than the transverse extensions (i.e. the transept of the church). The construction of the ceiling, together with the cupola, is supported by four massive columns constructed of sand and pebbles and covered by mortar. The prothesis and diaconicon are smaller, modest chambers. There are four domes at the four angles of the shrine at the four sides of the church. The western part of the nave also ends with a conchal, apsidal, semi-oval ray.

The two cupolas of the church are conceived in the “neo-Byzantine style”, and it is assumed that they were constructed in the 17th century or, at the latest, prior to the work of Trpo Zo-graph.

Studies of the church have shown sharp arches on the windows, especially on the western side of the nave, with construction elements characteristic of the

Ottoman period of Islamic architecture. This fact has eliminated all polemics pertaining to the time of construction of the present shrine in the Middle Ages. With the recent deciphering of the votive inscription in the burial chapel, it has been determined that it was also constructed in 1799, with means provided by Abbot Stephen. In the 19th century, the old portico and sick bay at the south side of the narthex were added, with an old church bell tower which was reached by wooden stairs. In 1925, the old church bell tower was torn down and a new one was constructed as a donation from the royal dynasty of the time. The chapel under the church bells was dedicated to the ruler of Zeta, St. John Vladimir. This belfry were designed by the architect M. Korunović, and the same was torn down in 1955, at the demand of the federal organs.

The older frescoes of St. Nahum were discovered on the western side of the old portico facade. Today, this area is isolated and can be observed only through the sick bay. Previously, these frescoes were located in the open portico, on the western side of the shrine. The basic theme of these frescoes is the representation of *The Prophets Announced You*, of which three well-preserved busts can be seen today. At the height of the fronton, going south to north, situated upon vines are the busts of the prophets Gideon, Solomon and David. The three prophets are looking upward, i.e. to the middle of this complex composition, where once, at the very top of the picture, there used to be a figure of the Virgin with the Infant Christ. There undoubtedly must have been three other prophets on the other, northern side, which are probably still covered under the roof of the church.

In their right hands, the prophets hold symbolic objects related to the Virgin, while in their left they hold scrolls of the texts of their prophecies. Gideon holds the fleece with a miniature illustration of the Virgin in the middle. The king and prophet David has before him the bed of Wisdom. The casket which he often carries in many similar scenes has not been preserved.

The name of the complex scene *The Prophets Have Announced You* is first encountered in the Athos Manual, or Hermeneia from the 18th century. It is a conditional name for this theme which fully corresponds to the contents symbolized by the scene. In most cases, the zoographers did not write the name of the composition. The author of the verses *The Prophets Have Announced You* is thought to have been Germanus of Constantinople, and the music is attributed to John Kukuzel. It was in liturgical use from the Middle Ages. From an art history point of view, the oldest example of this theme is considered to be the Sinai icon dating from the 11-12th centuries. Still, prefigurations of the Virgin with symbolic images are most strongly noted during the era of the Palaeologues. An illustration of this is the narthex in the Church of St. Clement (The Virgin Peribleptos) in Ohrid from 1295, where we have the largest gallery of prefigurations of the Virgin noted throughout the Palaeologue period. At the beginning of the 14th century, the theme *The Prophets Have Announced You* is seen in the church of the Virgin of Ljeviška,

and later in the church of the Peć Patriarchate. Prefigurations of the Virgin are depicted as a cycle in the monastery church Chora (Kariye Camii) in Istanbul, at Staro Nagoričane near Kumanovo, in Hilander (Mount Athos), Gračanica, the Church of the Holy Apostles in Thessaloniki, in Lesnovo, in Peribleptos in Mistra and other places. However, what is most striking is the fact that later on, in the second half of the 15th and the beginning of the 16th century, this theme is very rarely found.

The casket of the Shrine of Jerusalem in the hands of David is not preserved in our composition. However, the symbols held by Solomon and Gideon are of greatest interest. Next to Solomon, on the bed covered with a purple cloth, there is the seated figure of a youth, insufficiently defined, without a halo. It seems that this is a symbolic representation of the Holy Wisdom. This is a very rare scene in mediaeval art, becoming more frequent only after the 16th century. Its literary base is in the verses of the *Song of Songs* (3, 7-19). Hymnographically, the bed of Solomon represents a prefiguration of the Virgin upon which God (Holy Wisdom) is seated.

The fleece of Gideon (*Judges* 6, 36-37) refers to the plea of the prophet to God, for God to bedew the fleece which he had laid on the threshing floor. The following day, after his plea had been heard, Gideon gathered the dew in a cup. In St. Nahum's, Gideon is incorporated in the contents of the composition *The Prophets Have Announced You* in a dogmatic sense.

The modulation of the figures of the prophets in St. Nahum's is executed in a classical manner, with a delicate balance of colours. As can be seen from the portrait of Solomon, the zoographer uses the incarnate with a specific lyricism. There are many elements which speak in favor of the connections between the zoographer of St. Nahum and the work of Onuphrios, and especially the work of his son Nicholas. In that respect, in addition to the general expression, what strikes the eye is the gothic crown of Solomon, as is often seen on some of the figures portrayed by Nicholas. These masters in the diocese of the Ohrid Archbishopric in the middle and third quarter of the 16th century rank among the best zoographers in the Balkans at the time.

Part II THE ICONOSTASIS OF THE CHURCH ST. NAHUM: ICONS AND WOODCARVING

The process of cultural revival in the Ohrid Archbishopric began at the end of the 17th century, mainly in merchant, artisan and church circles. The basic aim of the movement was liberation from Ottoman rule. The growth of this movement was also influenced by intensive ties with the free European states and great trade centres. The Austro-Turkish wars brought hope of creating an

independent state with the autonomous status of the Orthodox devotees within the framework of the Austrian monarchy.

This period of growth of the Archbishopric is marked by the intensive publication of books dedicated to local saints, especially in Ohrid and the wealthy Vlach town of Moscopolis. First in Venice, then in Moscopolis, an increasing number of editions on Early Christian, mediaeval and more contemporary saints from the Ohrid diocese were being published. The first initiators of these editions were Cosmas, Abbot of the Monastery of St. John Vladimir near Elbasan, who was also a bishop, and John Papa who lived in Venice. Among the moving forces of this movement we find the Archbishop Zosimas, who entered into negotiations with the Austrian authorities for an uprising against the Ottomans in the Ohrid diocese. The greatest role, however, was played by Archbishop Joasaf. This Archbishop of Ohrid governed the Archbishopric with great skill until 1746, and achieved exceptional results in all spheres.

The creation of the iconostasis is connected with the donation of the Abbot Gabriel who engaged the monk Constantine Zoographer, one of the leading masters of his time. We presume the Abbot of St. Nahum to be Gabriel of Moscopolis, whom the citizens of Moscopolis dispatched to settle the situation in the monastery. It is probable that in 1711 he was of advanced age. Abbot Gabriel is credited with having erected the hospital, as well as the narthex in St. Nahum's.

The icon of St. Nahum that stands over the tomb of the saint was made prior to the engagement of Constantine Zoographer in 1703. This portrait of St. Nahum is expressive in drawing and colour, unlike other portraits of St. Nahum of the period. The same master, whose name is unknown, executed the icon of St. John the Baptist in the church of St. George in Ohrid. Future studies will show whether this master also worked on the frescoes of the Church of the Archangel Michael in Moscopolis in 1722.

The monk Constantine is only partial in his attempt to return to the proto-Palaeologue art. We sense in him an overwhelming affinity for details. The leading representative of the new tendencies within the Archbishopric is the master David from Selenica, who is included in the art trends in the end of the 18th century. This trend is present in the Ohrid icons of Archangel Michael and St. John the Baptist from 1713, made for the iconostasis of the church of St. Clement. This stylistic tendency is almost identical with the movement on Mount Athos in the first decades of the 18th century, headed by zoographer Dionysios of Furna.

The year of the creation of the iconostasis is indicated four times. These inscriptions tell us that the iconostasis was finished in full in 1711 and that the author of the iconostasis was the monk Constantine. Today, icons by the monk

Constantine have been discovered in Moscopolis, Vitkuki, Kastoria, and Veria. The carvings and icons in St. Nahum were executed simultaneously, in synchrony and agreement between Constantine and his colleagues — the woodcarvers.

In the first row of the iconostasis we have the following icons: Jesus Christ, the Virgin, John the Baptist, the assembly of the Angels, St. Marena and St. John Vladimir on the north side, on one icon, and the figures of St. Clement and St. Nahum at the south end.

Jesus Christ is depicted as the King of Kings, Lord of Lords and High Priest. Above his shoulders and by his feet, the symbols of the evangelists — the eagle, angel, ox and lion are depicted. St. Basil the Great, St. John Chrysostom and St. Gregory the Theologian are portrayed at his feet. The words inscribed on the open gospel held by Christ are those from the Liturgy of St. John Chrysostom: "Accept, eat..." in memory of the Last Supper. As in other icons by the monk Constantine, there are many details and miniature representations depicted with exceptional skill.

The Virgin with the Infant Christ is designated as Eleussa (the Merciful). This designation is associated with the suffering of Christ and the pleas of the Virgin to her son for the deliverance of man.

On the icon of St. John the Baptist, he is depicted in dialogue with Christ, who is depicted as a bust in the upper part of the icon. John the Baptist is portrayed in a landscape, with his severed head on a plate before his feet. St. John is depicted in movement, with a scroll in his left hand bearing the long text of his appeal to Christ, which begins: "You see, o Word of God" This type of John the Baptist — in dialogue with Christ — appears in the art of the 16th century. Another interesting fact about this figure of John the Baptist is that he is depicted as an angel with wings, on the basis of the poetry of Andreas of Crete, Germanus of Constantinople, and Theodore the Stoudite. The figure of John the Baptist represented as an angel with wings is found in a number of monuments of the Palaeologue period, although this iconographic image becomes increasingly popular in the art of the 16th century.

The Council of the Archangels is presented as the icon of the shrine, i.e. a theme related to the first dedication of the church. After the 11th century, the scheme of this composition did not undergo essential changes: the frontal figures of the bishops hold between them a medallion of Jesus Christ Emmanuel, and the Angel of the Great Council.

As is customary, the Annunciation is depicted in the upper part of the king's gates. The figure of the Virgin is baroquely delineated, on her carved throne. Behind her is the seated prophet and king, David, and the prophet Samuel is behind Archangel Gabriel. The figures of St. Basil the Great, St. Gregory the

Theologian, St. John Chrysostom and St. Nicholas are in the lower part of the king's gates.

The cult of St. Marena and St. John Vladimir confirms just how widespread the cult of these saints was on the shores of Lake Ohrid. St. Marena aims a spear to stay the devil. Her representation is linked with the large monastery dedicated to her above Podgradec, in the Vlach village of L'nga, in Albania. We know of another church in this region, in the village of Tuminec, (Prespa region), dedicated to St. Marena. We know that up to the First World War, part of the relics of St. Marena were kept in the monastery of St. Nahum.

The sources of the cult of St. John Vladimir lay in the church dedicated to him near the town of Elbasan (Neokastro). The memory of this martyr during the reign of Tsar John Vladislav in Prespa has been nurtured in the Ohrid Archbishopric. His Life was composed by Cosmas, on the basis of older sources. In the art of the Ohrid Archbishopric we follow his portraits in continuity, from the 16th century to the present one. The icon from St. Nahum is, however, one of his most beautiful representations.

At the south end of the iconostasis, St. Clement and St. Nahum are represented on one icon. St. Nahum is holding a model of his church, and his face is depicted with an incarnation very different from the mediaeval manner of painting. St. Clement of Ohrid is depicted in the garments of a contemporary bishop, wearing a *sakos* elaborated in detail. The title Patriarch of Ohrid is inscribed above him.

In the lower part, next to the figure of St. Nahum, there are three scenes related to the life and the miracles of St. Nahum. The scene of the Dormition of St. Nahum is the oldest known artistic example of this theme. Assembled around St. Nahum, who is on his deathbed, are eight figures. Six of these are the Slav teachers, among them St. Laurence portrayed as a deacon (taking the place of St. Sabba).

The second scene is *the Harnessing the Bear*. Chronologically, it belongs among the oldest depictions of this theme in art. Otherwise, this very popular miracle received exceptional treatment in the iconography of Nahum in the 17th century. It is presumed that the origin of this scene lies in a canon by Constantine Kabasilas, from the 14th century, dedicated to St. Nahum, which sings of Nahum harnessing the savage beasts to plough the field. The scene of Nahum healing the mentally ill is also depicted in this part of the icon, a scene which holds a permanent position in the 18th and 19th centuries in the cycles dedicated to St. Nahum.

Situated above the throne icons was the series of Feast icons, the majority of which were stolen in 1985. According to preserved photographs, the series consisted of the following icons: 1. *The Descent of the Holy Spirit*, 2. *The Presentation at the Temple*, 3. *The Dormition of the Virgin*, 4. *The Twelve Apostles*,

5. *The Resurrection of Lazarus*, 6. *The Ascension of Christ*, 7. *The Crucifixion*, 8. *The Disbelief of the Apostle Thomas*, 9. *The Descent of Christ into Hell*, 10. *Christ Entering Jerusalem*, 11. *The Birth of Christ*, 12. *The Birth of the Holy Virgin*. There are two other icons — of the Baptism and of the Introduction of the Virgin Mary in the Temple, which were not stolen due to the fact that at the time of the theft they were not on the iconostasis. The monk Constantine shared his work with an assistant, a zoographer of much lesser merit. The upper part of the iconostasis holds the expanded Deisis, with Jesus Christ on the throne. Approaching him in prayer are the Holy Virgin and John the Baptist. Behind John the Baptist is the Archangel Gabriel, while the Archangel Michael is behind the Virgin. The group of apostles situated behind Archangel Gabriel is as follows: Paul, Matthew, Mark, Simon, Bartholomew and Philip, and behind him the deacon Laurence. The group of apostles behind Archangel Michael are: Peter, John, Luke, Andrew, Jacob and Thomas; last is the arch-deacon Stephen as a counterpart to deacon Laurence.

The Crucifixion of Christ, at top of the iconostasis, is placed together with the symbols of the Evangelists. Unfortunately, the figures of the Holy Mother and the Apostle John which used to stand next to the Crucifixion were also stolen along with the other icons. These types of crosses of the crucified Christ, enframed with woodcarving, are known in the Balkan countries in the 16th century, and are considered by some scholars as a continuation of the Byzantine tradition. There are, however, opinions supported by strong arguments that these crosses found on Balkan iconostases are a reflection of gothic influence.

In terms of composition and the stylistic unity of all component elements, the woodcarving on the iconostasis at St. Nahum is listed among the most prestigious achievements of the 17th and 18th centuries. The woodcarvings in St. Nahum were executed by a local, domestic workshop of the Ohrid Archbishopric, where the conception we find on the St. Nahum iconostasis was well accepted in the 17th and first half of the 18th century. The altar parapet in Prothaton, Mount Athos, 1611, the work of the monk Neophytus, is regarded as the first such example of this type of iconostasis. It was later followed by other iconostases of this type created on Mount Athos in the 17th century. Here, the woodcarving has a new role, in that it covers the whole area and unifies the iconostasis as an integral work of art. The pure, open-work wood-carvings in St. Nahum are presented on a horizontal panel, above the throne icons. The basic motifs are grape vines, branches, leaves and grapes with birds plucking the grapes. In the upper part, the pillars end in capitals with "open shells" at the end — baroque elements embraced from western art.

The same workshop which completed the St. Nahum iconostasis carried out the iconostasis at the church of St. Demetrius in Bitola, in 1738. Today, parts of this iconostasis are assembled on the first floor of the church, on the two side capitals. However, there is no doubt that the woodcarvings in Bitola are

of much lesser quality than those of St. Nahum, which implies that the main master did not participate in their execution, but that the guidelines for the work were older drawings from the same workshop.

Today, other iconostases with similar woodcarving and almost identical compositional structure have been made known — from Epirus, Macedonia, Albania, but mainly in monuments in the Ohrid Archbishopric. We have noted corresponding works in Ohrid, the Bitola region, Demir Hisar, and especially in the churches of Moscopolis, which have not yet been made widely known.

THE FRESCOES OF TRPO ZOGRAPH

1. The formation of Trpo Zograph

The frescoes in the monastery church of St. Nahum were painted on two occasions — in 1800 and in 1806. What gives these frescoes their exceptional value is the fact that they preserve the traditions, above all those related to the cult of the Ohrid Archbishopric and the Slav Teachers. From an artistic point of view, the frescos of Trpo Zograph are a reflection of the post-Byzantine style, at the time of its fall and decline, without any clues revealing signs of a revival.

At the time when he painted the frescos in St. Nahum, Trpo Zograph enjoyed the reputation of being one of the leading masters in western Macedonia and southern Albania. His father, Constantine, and his uncle, Athanasius, both zographers, originated from the village of Podkožani, close to St. Nahum and Podgradec, in what is today Albania. Constantine and Athanasius moved to Korçë worked in the surrounding towns of Moscopolis, Muzakia and the areas around Ohrid, Bitola and Prespa. The whole family bears a surname indicating their profession — zoographs, or zoographers. Constantine and Athanasius also worked a great deal on Mount Athos. Chronologically, they are first seen in 1744, in the monastery of Ardenica, followed by the church of St. Athanasius and in the narthex of the church of St. Nicholas in Moscopolis. According to preserved donor inscriptions, the Mount Athos frescos they were most familiar with those from Xiropothamos and Philotheos. The first mention of Trpo, along with his father, is in the church of St. George in Ljubovs, in 1783. It is our belief that the style of this atelier situated in Korce, can be recognised in parts of the frescoes in Hilander and St. George – Zographou on Mount Athos from the 18th century. We presume that once the topography and themes of this family's opus is fully assembled, the conclusion will follow that from the middle of the 18th century, they were the most productive painters from Ohrid and Moscopolis all the way to Athos. It is known that, in 1791, Trpo Zograph worked independently in the church of St. John the Baptist in NeguS. He also worked in Berat, in Ljubonja near Korçë, in Permet and in the Bitola and Prespa regions. He fully adopted the characteristics of his father and uncle, as well

as the subjects they depicted. At the same time, it is known that he possessed the Painter's Manual, or Hermeneia, from Mount Athos, which is now in the possession of his descendants.

2. The frescoes of the burial chapel

According to the donor inscriptions, the frescoes in the burial chapel were painted in 1800. The inscriptions tell us that the chapel was erected by Abbot Stephen, that the frescoes were commissioned by Nahum Joanov from Moscopolis, during the time of the *epitropoi* Naum Stefos and Gabriel, both from Ohrid. The inscriptions state that the frescoes were executed by Trpo Zograph form Korçë. There are three thematic entities represented in the burial chapel: 1. figures of monks in the first zone, 2. the cycle of the life and miracles of St. Nahum and 3. the Holy Liturgy with Jesus Christ Pantocrator in the uppermost parts of the chapel.

On the east side, above the tomb of the saint, in the zone of standing figures, is St. Nahum, followed southwards by the Deisis with three angels, the monks St. Anthony, St. Euthymios, St. Cosmas the Poet and St. Stephen Savaaite. The donor – Abbot Stephen, is depicted right next to his patron of the same name – St. Stephen Savaaite. Next to Abbot Stephen, on the south and west side of the chapel, are the figures of St. Athanasius of Atoni, St. Symeon the Stylite, St. Dionysius, St. Theodosios, St. Symeon of Syria, and what are most probably the figures of St. Hilarion and St. Anastasius of Sinai. They are followed by the bust of the black saint Moses of Ethiopia, and lastly the figure of the prophet Elijah.

The only preserved frescoes of the cycle of the Life and Miracles of St. Nahum are those in the burial chapel. Here, in addition to the Dormition of St. Nahum depicted in the first zone, there are nine other scenes: the discourse between St. Nahum and Michael Boris on orthodoxy; the imprisonment of St. Nahum; St. Nahum baptizes the king's daughter; the stone imprint of the water bucket; the pursuit of St. Nahum by the Bogomils; St. Nahum harnesses the bear in place of the ox; the paralyzed monk who attempted to steal St. Nahum's body; the healing of the mentally ill; the horse thief at dawn before the monastery gates.

In the second zone, above the windows, there are two busts, one of which belongs to St-Kalavyt (behind the composition of the Baptism). The other has not been identified.

The dome of the burial chapel is dominated by the large bust of Jesus Christ Pantocrator, placed in a “colourful circle resembling a rainbow after rain”, as is stated in the Mount Athos manual. Unfolding around Christ is the Holy Liturgy, where Christ is depicted twice in the garments of a bishop. Taking part

in the Liturgy are twelve angels and other heavenly powers. The Holy Liturgy is depicted in full, according to the Painter's Manual from Mount Athos.

The frescos from the chapel, as well as those in the altar space, are among the best produced by Trpo Zograph, his father and uncle. Their comprehensive theological erudition is evident, as well as their knowledge of cultural history.

3. Frescoes in the altar space and naos

Six years after he painted the burial chapel, Trpo Zograph was invited to paint the frescoes in the remaining parts of the church. The interval of six years was probably necessary to complete the construction of these parts of the church as well as to prepare the walls for fresco-painting. From the donor inscription above the entrance to the naos, we learn that the donor of the frescoes was Abbot Stephen, and that the frescoes were executed during the time of Bishop Callinicos, his assistant Hadži Jakov and *epitrop* John Gabriel. The frescoes were completed by Trpo Zograph on September 6, 1806.

In the altar space, the Service of the Bishops is depicted in the first zone. The southern group of this composition consists of the Holy Father St. Basil the Great, St. Gregory the Theologian, St. Nicholas and St. Spyridon. The northern group comprises St. Jacob, Brother of God, St. John Chrysostom, St. Athanasius the Great and St. Cyril of Alexandria. Above the holy fathers of the church, stretching along the whole length of the apse, is the Holy Communion of the Apostles. The depiction of the dove, the symbol of the Holy Spirit denoting the act of epiclesis, is very unusual. Also interesting are the distortions of Judas, known earlier in art.

Depicted in the shell of the apse is The Virgin — Wider than the Heavens, with Christ in front of her; the Archangel Michael bows to her from the left, while the Archangel Gabriel is on her right.

The prothesis is decorated with Christ dead in his tomb with the instruments of torture alongside him. On both sides of the niche are the figures of Deacon Stephen and Romanos the Melode. Above the niche, in the dome of the prothesis, is the bust of Christ, Angel of the Great Council, surrounded by three archangels in kingly attire. Jonah in the mouth of the whale is in the lower section.

The vision of St. Peter of Alexandria covers almost the whole northern wall of the prothesis. Especially interesting is the figure of the blasphemous Arius in the throat of Hell. In the prothesis we have the figures of St. Joseph of Thessaloniki, St. Achilles of Larissa, an unidentified bishop from Jerusalem, St. Ambrose of Mediolana, an unidentified bishop and St. Polycarp of Smyrna.

The small dome of the diaconicon is decorated with the bust of Jesus Christ Emmanuel. Below his bust are those of St. Sylvester, St. Andreas of Crete, St.

Gregory of Palamas, St. Dionysius Aeropagite and St. Ignatius. Depicted in this part of the diaconicon are also the busts of Gregory of Neocaesarea and St. Gregory of Nyssa. St. Elephtherios is at the entrance of the diaconicon. On the northern side of the pillar is St. Germanus of Constantinople, while on the eastern side there is a representation of a saint whose insignia have been damaged. The bishops in the altar of St. Nahum are depicted entirely according to the list of the Painter's Manual from Mount Athos.

Outside the altar space, in the first zone on the north wall, starting from the iconostasis, are the figures of the holy warriors, the martyrs St. George and St. Demetrius, followed by a damaged area where St. Theodore Tyron and St. Theodore Stratilat must have stood, the damaged figure of St. Mercurios (or St. Jacob of Persia), St. Menas, two busts of St. Antipas and an unidentified saint in a passageway, and St. Eudocia and St. Maria facing each other, below them. Also depicted on the north wall of the naos are St. Christophe and St. Panteleimon; St. Constantine and St. Elena and St. Cosmas and St. Damian are depicted on the northern half of the west wall; on the semi-oval part of the west wall we have representations of St. Arsenics, St. Nicodemus and St. Ephrem, while at the very end, next to the entrance, is the figure of the Archangel Gabriel.

On the south side of the shrine, next to the iconostasis is a row of saints in the first zone, starting with St. Peter and St. Paul, who hold between them a model of a church. They are followed by the martyr St. Thalassius in the window, and St. Triphun as his counterpart. The south wall continues with St. Eustathios Placidus and St. Artemius. St. Orestius, St. Agapios and another saint with illegible insignia are in the arch of the south-east pillar. The last two figures have been completely destroyed. The apostles Andrew and Philip are frontally represented on the south side of the western wall, and next to them is St. Alypius the Stylite. The last of this line is St. Onuphrios. The four full-length figures of St. Barbara and St. Catherine, facing each other, the martyr Matrona and lastly the Archangel Michael are depicted on the south side of the church.

From the cycle of the Great Feasts, the scene of the Annunciation is depicted on the southern side of the altar space. The Birth of Christ is in the upper zone on the south wall. This cycle includes the scene of the Circumcision of Christ, depicted immediately following the Birth. The cycle continues with the scene of the Presentation in the Temple, followed by the Baptism of Christ, the Transfiguration, the Resurrection of Lazarus and the Entry into Jerusalem.

The Ascension of Christ, located on the northern side, is placed in the sequence representing the Suffering of Christ, next to the Mocking of Christ. In the arch on the northern side is the Crucifixion of Christ, with the Descent into Hell depicted as its counterpart.

The scene of the myrrh-bearers, in the sequence of the Suffering of Christ, is in the area of the altar space together with the Disbelief of Thomas. In the arch

on the northern side is the Ascension of Christ, with the Descent of the Holy Spirit as its counterpart on the south side.

The Dormition of the Virgin is on the west wall. Adjoining the scene of the Dormition are St. John of Damascus and St. Cosmas of Maiuma, as well as busts of two other saints.

The most elaborate cycle, that of the Suffering of Christ, is presented in 18 scenes. Since the zoo'grapher did not have at his disposal an adequate amount of space to position the scenes, he could not always follow their sequence. Due to space limitations, the cycle begins on the western side of the naos. The first scenes, those of the Last Supper and the Washing of the Feet, are on the south side of the vault, while their counterparts on the northern side are the scenes of the Gethsemane and the Betrayal of Judas. Below the Washing of the Feet are scenes depicting Judas returning the money and hanging himself.

In the uppermost zone of the west wall are scenes depicting the Trial of Christ before Annas and Caiaphas, and the Trial of Christ before Pontius Pilate. Below them are the scenes of the three denials of Apostle Peter and his repentance. Elaborated on the same wall is the scene of Christ being brought before Herod.

Underneath the vault, below the Gethsemane and the Betrayal of Judas, the following scenes are depicted: the Washing of the Hands and the Mocking of Christ. Two compositions belonging to the cycle of the Suffering of Christ are especially elaborated because of their impact upon the faithful — the Lowering of Christ from the Cross is illustrated on the wide area above the north-western column, while the Lamentation of Christ is presented as its counterpart on the opposite side.

Since the first dedication of the church is related to the Archangel Michael and to the Archangels in general, there is a separate cycle devoted to this theme. Depicted on the south-western pillar are: Daniel in his cave on the north side, St. Elijah being fed by the raven on the west, while represented on the east side of the pillar is St. Zacharius who is conducting a service with a censer and candle when he hears the news of the birth of St. John the Baptist. The three Jewish boys in the oven are represented on the south side of the north-western pillar, while on the eastern side we have the Virgin with an open gospel accepting the news from the Archangel Gabriel — in fact the Annunciation. These six scenes form the cycle of the Archangel Michael (four scenes) and the Archangel Gabriel (two scenes). The cycle is depicted in accordance with the recommendations of the Mount Athos Manual.

The cycle of the Childhood of the Virgin is presented in four scenes: the Birth of the Virgin and the Blessing of the Three Priests are depicted in the second

zone of the north wall and the Introduction of the Virgin into the Temple and Joseph accepting the Virgin occupy the same space on the south wall.

The themes depicted in St. Nahum include scenes from the Easter Triodion, mainly in the altar space. On the north side of the altar are the scenes of the myrrh-bearers and Thomas' Disbelief, i.e. the first two weeks of the Easter Triodion. On the south wall are the Healing of the Weak, and Christ Healing the Daughter of the Hanai Woman. The partition of the Feasts and the scene of Christ with the good Samaritan woman are located in the middle of the apse, while the Healing of the Man Blind from Birth and another scene pertaining to the appearances of Christ are depicted on the northern side.

The artistic themes of the cupola are in part customary, although they do have certain specific elements. The large figure of Jesus Christ Pantocrator at the crown of the cupola is surrounded by a spectrum of a rainbow held by angels. In the ribs of the cupola, there are eight figures of the prophets:

David, Solomon, Hosiah, Daniel, Jerome, Zacharius, Isaiah and Moses. At the bottom are the busts of eleven martyrs whose names can be traced in part from the preserved inscriptions. They include the group of ten martyrs from Crete, and an additional, eleventh martyr.

The Evangelists, together with their symbols are painted in the pendants. They are in their scriptoria writing the beginnings of their gospels. Underneath the pendants, along the width of the four arches, are the busts of the Forty Martyrs. They are grouped in tens, on each side. They are depicted among branches and leaves, according to the Painter's Manual of Bishop Porphyry.

4. The frescoes of the narthex and the eastern section

The frescoes of the narthex and its eastern section, representing a kind of pronaos, form a special entity. It seems that Trpo Zograph worked on these frescoes in cooperation with assistants. What is curious is that here we have images which are also depicted in the naos and the altar space, which suggests a certain chronological interval between them. Indeed, it is possible that this part of the church was painted after 1806, though this is still just a supposition.

Left of the entrance to the narthex, on the northern side, is the figure of *Knez (Duke) Michael*, with a cross in his right hand and a sceptre in his left. He wears a tunic and a cloak decorated with pearls. He has a crown made of precious stones, composed of three parts. He is not portrayed as a saint and has no halo. His physiognomic characteristics are not identical with those of the burial chapel. The fact that he is represented here is connected with the help he provided Nahum in the construction of the church. On the south side of

the entrance the remains of a figure can be detected, which suggest that of St. Nahum with a model of the shrine.

On the north side of the narthex, next to Michael is the figure of St. Achilles, Bishop of Larissa, to whom the cathedral in Prespa was dedicated. He has already been depicted once in the altar space. Further along the north walls are the figures of St. Haralampios, St. Paraskevy and St. Cyriarch facing each other, followed by the Seven Slav Teachers. Over the baptistery is the Baptism of Christ and the figure of St. Jacob, Brother of Christ, also depicted for the second time. St. Pachomios and the angel are depicted in the north angle, while the last figure of this section of the narthex is St. John Vladimir.

In the eastern section, depicted in the niche is Samuel from the Old Testament, while above the entrance to the burial chapel there are two angels. A sequence of monastic figures portrayed after the entrance to the burial chapel, on the south wall are as follows: St. Gregory Decapolitos, an indecipherable figure, St. David of Thessaloniki and St. Theodore. The lower zone of the south niche encloses St. Cyriarch, St. Anastasius, St. Peter of Latros, St. Pataphios and a damaged figure of St. Lazarus. On the west wall of the narthex, in the upper part of the niche, above the Seven Slav Teachers are the scenes of the Execution of St. Demetrius and that of St. Nestor slaying Lios. Juxtaposed on the south wall are the scenes of the Israelites crossing the Red Sea and the Drowning of the Egyptians.

The Ascent of St. Elijah is on the north-western pendentive. St. Elijah killing the prophets of Baal is depicted on the north-western pendentive; on the south-eastern pendentive is the Stoning of St. Stephen; on the south-western pendentive — the Forty Martyrs of Sebaste.

On the eastern side, below the bust of Jesus Christ giving his blessing, are the figures of St. Lupos and St. Celsius. To the north are St. Marcianos and St. Martirios, while Ss. Sergios and Bacchus are on the west. An unidentified martyr and St. Antritoros with barely legible insignia are depicted on the south side.

The dome of the eastern section is dominated by the bust of Jesus Christ, Angel of the Great Council, designated as Emmanuel, surrounded by angelic powers. Underneath the figures of Christ above the entrance to the naos, once again Christ is depicted as the Angel of the Great Council, in a medallion which the Archangels hold before them. Next to this composition, to the north, is the figure of the prophet Habakkuk, while the prophet Zechariah is placed on the south side.

Also in the eastern section, on the south side, above the entrance to the burial chapel, is the Martyrdom of St. Judith and St. Cyric; opposite them, on the north side, is the Martyrdom of St. Barbara.

The remaining parts of the eastern section are decorated with the figures of the martyrs St. Sinetos and St. Roman, followed by St. Agathonis, a young martyr and St. Basil on the eastern arch. St. Evaristus and St. Pompius are depicted near the entrance of this section (above St. John Vladimir).

In the lower part of the cupola there is a sequence of eleven busts of martyrs, encircled with vines. Their selection and sequence are executed in accordance with the recommendations of the Mount Athos Manual. The names of the martyrs are listed according to their position in the church: 1. Elpidiphoros, 2. Anempodistos, 3. Sebastian, 4. Andreas Stratilat, 5. Tirs, 6. John the New, 7. Julian, 8. Mamant, 9. Acyndin, 10. Pigasios, 11. Aphtonios.

In the ribs, there are eight full-length figures of the prophets. Underneath the bust of the Virgin are Aaron and Moses, placed one opposite the other. The three prophets behind Aaron are Jeremiah, Habakkuk and Ezekiel, while to the right of Moses are Gideon, Isaiah and Zechariah.

Underneath the row of bodiless angelic powers, entwined in circles of branches and vines, are the busts of 18 Old Testament righteous men from the line of Jesse: David, Solomon, Roboam, Abia, Asa, Josaphat, Joram, Hosea, Joatham, Achaz, Ezekiel, Manasses, Amon, Josias, Jechonias, Salathiel, Sorababel and Abiud. They are all clad in kingly garments and their characteristics are fully in accordance with the recommendations of the Mount Athos Manual. Over the dignitaries of the house of Jesse and David, in the ring, underneath the figure of the Virgin, there are nine groups of angelic powers.

The Virgin at the crown of the cupola is depicted with raised hands and Christ in a medallion on her bosom. Verses dedicated to her are inscribed in the circle surrounding the bust of the Virgin. It is in fact the ninth song of the second catavasio which is sung on the day of the Holy Trinity.

This book analyses the representation of the Seven Slav Teachers, as well as the place it holds in the art of the 17th, 18th and 19th centuries.

In the general assessment of the frescoes, it is pointed out that the quality of these frescoes is in correlation with the personal artistic capacities of Trpo Zograph and the general conditions prevalent at that time. The second half of the 18th century is marked by the attempts to block the intrusion of western elements into orthodox iconography, both in the family of Trpo Zograph and in the art of other masters of the Ohrid Archbishopric. Their work is characterized by fatigue and provincial limitations. However, the craftsmanship and theological erudition of these masters are indisputable. Trpo Zograph was cognizant of the Mount Athos traditions and of the artistic currents of the 19th century. He was also well informed on the local cults and iconographic traditions. In his

work he introduces folk elements, customs and attire. Some of the frescoes at St. Nahum — in the lower zone of the chapel, and the altar space, as well as in some of the frescoes from the cycle of the Suffering of Jesus Christ — demonstrate a high level of quality. However, the number of those which have been executed quickly, routinely and even naively is not inconsiderable. They are, nevertheless, an invaluable source for understanding the overall artistic culture of the 18th century.

SEALS FROM THE MONASTERY OF ST. NAHUM

There are six seals of exceptional artistic and historical significance preserved from the monastery of St. Nahum. Among them, the seal which arouses the greatest interest is the one which is today in the care of the Synodal Museum in Sofia. In the middle of the seal is an engraved full-length figure of St. Nahum, in the garments of a monk who has taken the Great monastic vows, executed in very skilful drawing. On the left side of the seal is a miniature model of the monastery church with a cupola, a central nave and two symmetrical side structures.

Special interest is also aroused by the figure of a person with a fez, kneeling in front of the model, with his head turned towards St. Nahum. On the opposite side, there is an engraved plough with a bear. In view of the fact that the sample has “patriarchal seal” written on it, it becomes evident that the seal could not have been made before 1557, the year when the Ohrid archbishops also started to call themselves patriarchs. The figure of Nahum and the other elements suggest that this invaluable sample is from the 17th century. According to our analysis, the figure kneeling before St. Nahum is not a Turkish officer, or a sick man seeking to be cured, as has been thought, but a peasant who ploughed the fields of St. Nahum, the one whom the Saint helped to harness the bear in place of the ox the bear devoured. The clothes the man is wearing are not a military uniform, as it has been claimed — they are the traditional clothes worn by peasants in the region of Epirus and western Macedonia, from Ioannina to Ohrid.

Engraved on the seal is the Miracle of the Harnessing of the Bear, the oldest known example of this subject in art. Scholars have been deliberating upon the source of this scene, although we deem highly acceptable the opinion that the source for this theme is to be found in a canon by Constantine Cabasilas, where it is written that St. Nahum harnessed “wild beasts” to work on the fields of the church. The symbolic meaning behind the “harnessing” of the pagan beasts to plough the Christian fields is evident. The seals from the monastery of St. Nahum were made in 1774, because the one previously mentioned could not have been used after the abolition of the Archbishopric in 1767. One of these seals, made of wood, is today being kept in Ohrid, while the second one is known from an imprint on a church document in the Synodal Museum in Sofia. The wooden seal from Ohrid has a very high level of graphic execution,

and manifests the artistic practices of the masters of the Ohrid-Moscopolis area. In addition to St. Nahum, the Harnessing of the Bear is also represented on this seal. The other sample, although similar in theme and layout, has very naive drawing and shaky composition.

In the first half of the 19th century, two seals were made — one oval, with no year, and a second one round, from 1848. The bust of St. Nahum, executed in a very precise metal technique, is represented on both seals. Unfortunately, we only know of them through their imprints on monastery documents from the 19th century.

The sixth and last seal from the monastery of St. Nahum dates from the period when the Ohrid Church and Educational Municipality had authority over the monastery, from 1869 to 1873. The seal was composed of three separate parts which were held by the Abbot, the representatives of the Municipality and the Bishop, i.e. *Epitropoi*. In 1869, Slav services were held in the monastery, as is shown by this seal. In 1873, however, the monastery was taken over by the Patriarchate in Constantinople. All attempts made by the citizens of Ohrid leading up to 1912, to take the monastery from the Patriarchs ended unsuccessfully.

Part III PORTRAITS OF ST. NAHUM OF OHRID IN THE ART OF THE BALKAN AND DANUBE COUNTRIES IN THE 18th AND 19th CEN- TURIES

There are many factors that influenced the 18th century expansion of the portraits of St. Nahum of Ohrid from its setting in the Ohrid region. By the end of the 17th century the economic position and reputation of the monastery was on the rise. At the same time, at the beginning of the 18th century, under the leadership of Joasaf, the Archbishopric was also undergoing a period of great growth. The revival of the monastery was in large measure due to the economic growth of Moscopolis, of Ohrid and other surrounding settlements and their connections with European centres. The printing house in Moscopolis, with editions dedicated to St. Nahum and other local saints, spread the glory of the healing powers of St. Nahum as a Miracleworker.

1. St. Nahum in the Art of the Ohrid Diocese

Portraits of St. Nahum from the 18th century are preserved in the church of his monastery, and on the already mentioned icons from 1703 and 1711. Among the oldest examples from the 18th century are the frescos with Nahum's portrait in the church of the Archangel Michael in Moscopolis, dated 1722, and later in the churches of St. Athanasius and St. Nicholas in the same town. A Collection of Saints of the Ohrid Archbishopric was published in 1742, which in addition to

the services contained graphic representations of St. Nahum and the Dormition of St. Nahum. Much of the credit for the wide spread of St. Nahum's portraits in the 18th century was due to the zographers Constantine and Athanasius, who were close to the high circles of the Ohrid Archbishopric. They worked in churches in Moscopolis and Vitikuki and in 1744 they produced the painting of the Seven Slav Teachers in Ardenčica. From a compositional point of view, this painting is very much akin to the examples from Drača near Kragujevac of 1735, as well as to those of the same saints from the Korçë area.

Throughout the 18th century, compositions containing the image of St. Nahum, were painted in most parts of the Ohrid Archbishopric. In 1730, for example, in the town of Kozani, St. Nahum is depicted together with St. Clement and St. Marena. St. Nahum, together with the Life of St. Marena, is also depicted in the frescoes in the monastery church of St. Marena in the town of L'nga, near Podgradec, dating from 1754. This ensemble is thought to be the work of the zographer Constantine from Spat, who was probably a disciple of the monk Constantine Zographe. In 1759 another master, by the name of Nicholas Guga, painted a prestigious icon depicting two of his miracles, today in the care of the St. Nahum Museum in Korçë. Today, the icon with the Life and Miracles of St. Nahum from the turn of the 19th century, is kept in the church of St. Nicholas Gerakomias in Ohrid. Of approximately the same date is the large format "miraculous icon", in the church of St. George in Ohrid. The solid artistic quality of the abovementioned representations separates them from other contemporary artistic productions.

The work of the painter Jovan ^etiri Grabovan from Grabovo, active at the end of the 18th century, is best illustrated by the significant icon of the Dormition of St. Gorazd and St. Angelarios, dating from 1812, kept in the Cathedral of Berat. Much later, another icon with a similar theme and modest artistic merit, was depicted by the zographer Adam Hristo from Samarina. In both these icons the two saints are placed on their beds, in front of the walls of Berat. Gathered around them are the Slav Teachers, and St. Nahum is among them. Today, these icons are rousing great interest, in view of the fact that Gorazd is believed to have died in Moravia, and Angelarios in Pliska — thus making the existence of their cult in the Berat area, where the relics of St. Gorazd are kept, difficult to explain.

2. St. Nahum in the monuments of Mount Athos

The presence of portraits of St. Nahum in Mount Athos frescoes is explained by the interest expressed by the Slav monasteries and by the presence of zographers from the Ohrid region in the churches of Mount Athos. Essentially, there was a large inflow of monks from Macedonia to Hilendar and St. George-Zographou at that time, monks who wanted to see the images of local saints from Macedonia and the Ohrid Archbishopric.

In monuments dating from the 18th century to the present, there are three identified representations of St. Nahum — in Zographou, Hilendar and Xiropotam. The Ohrid saint is depicted in the church of the Dormition of the Virgin erected in 1764, within the complex of the Zographou monastery. Later, in 1779, the parekklesion of St. Sabba in Hilendar was decorated, and there we have a large gallery of the South Slav Teachers, the origin of which lies in the traditions of the Ohrid Archbishopric and the Serbian and Bulgarian Patriarchates. The images of the Slav Teachers are imparted from Hristofor Žefarović's Stematography. Thus, in Hilendar, St. Nahum is depicted together with St. Nicodimos, the martyr from Vitikuki, as is the case with Žefarović.

The recent identification of St. Nahum in the narthex of the monastery church of Xiropotam (1783) on Mount Athos has greatly contributed to following the penetration of the cult of St. Nahum. Here also, St. Nahum is depicted together with St. Nicodemos, since the frescoes were painted by Constantine and Athanasius Zographe, father and uncle of Trpo Zographe. In view of the fact that this workshop worked on the frescoes in other churches on Mount Athos as well, new identifications of St. Nahum are to be expected.

3. The cult and images of St. Nahum in the Austrian Monarchy

From the end of the 17th century until the end of the 18th, there were a number of waves of migrations from the Ohrid diocese. Orthodox settlements were formed in a number of places along the River Danube, in the Austrian Monarchy. Together with the immigrants came the zographers, versed in the manner of post-Byzantine art and the cults of the old homeland. The image of St. Nahum is encountered from the very beginning of the 18th century, as in the case of the large icon of the Virgin with Christ, the work of the zographer Mitrophanos.

In 1735, during the time of the Austrian occupation of parts of Serbia, zographers from the Ohrid diocese painted the frescoes in the church of St. Nicholas in Drača, near Kragujevac. Their ensemble includes the composition of the Seven Slav Teachers of a "centric type", which in terms of composition is almost identical with the examples of this theme from the Ohrid-Moscopolis artistic circles. Our opinion, as stated on previous occasions, is that this composition is the work of a master who came from the atelier of zographer David from Selenica.

The image of St. Nahum appears in the form of a copper etching in the Stematography of Hristofor Žefarović from Dojran, a work which he realized together with the Viennese engraver Thomas Mesmer and published in 1741. The crucial point in the formation of St. Nahum's iconography is the copper etching of the figure of St. Nahum and scenes of his life and miracles of 1743. This etching was published in cooperation between Archimandrite Constantine from the monastery of St. Nahum and the citizen Mihail Gotuni, originally from the

Ohrid region, living in Miskolc, Hungary. There are ample baroque elements in this graphic print, but the image of St. Nahum and the related scenes are treated in a traditional manner. Represented in miniature form on this etching are places from the region of Lake Ohrid, including the towns of Ohrid and Moscopolis. The figure of St. Nahum is encircled with 16 scenes from his life and his miracles, some of which were depicted for the first time by Žefarović.

A special role in the spread of the cult of St. Nahum in the Austrian Monarchy was played by master Teodor Simeonov from Moscopolis, who, in 1765, was engaged to work on the frescoes in the monastery church of the Dormition of the Virgin near Budapest. The church reveals an image of St. Nahum executed in a manner very much akin to that of the brothers Constantine and Athanasius Zograph. Of the same period are the two outstanding icons of the life and miracles of St. Nahum, one from the church of St. John the Baptist (1733), the other from the church of the Birth of the Virgin. Today, these icons are kept in the museum collection of St. Andreas in Hungary, a town with a large number of Orthodox migrants from Serbia. It is quite clear that icons of St. Nahum were commissioned by migrants — Macedonians and Vlachs from the Ohrid Archbishopric. Teodor Simeonov can definitely be credited as being the author of the icon of Christ's Descent into Hell, where St. Nahum is represented at the bottom of the icon. St. Nahum is also represented on the icon of the Crowning of the Virgin, from the St. Andreas Museum.

A unique event among the devotees who migrated to the Danube region was the construction of the church dedicated to St. Nahum of Ohrid. It was erected at the beginning of the 18th century, in the town of Miskolc, north-eastern Hungary, by Macedonians and Vlachs. In time the number of these migrants grew and they initiated the procedure in Vienna for the construction of a large church devoted to this saint from Ohrid. Finally, the church was built in 1785, while work on its interior lasted until 1806, when the decoration of the shrine was finalized. Through the images of St. Nahum, migrants to the Austrian Monarchy from Macedonia, Albania and Epirus, expressed their devotion to their places of origin. At the same time, the images are a manifestation of their devotion to Orthodox Christianity.

4. St. Nahum of Ohrid in the frescoes of the revival period in Macedonia

The art of the revival period in Macedonia thrives upon the ideas of Romanticism and the evocation of mediaeval traditions. The interest of the urban circles in the earliest period of Slav literacy of the 9th and following centuries rose towards the middle of the 19th century. The art of the revival was mostly influenced by the joint compositions of the Seven Slav Teachers, widespread throughout many regions in Macedonia. In the middle of the 19th century, Dičo Zograph created a special type of this composition, resulting from the period of his engagement in Ohrid in 1862. Thus, in the icon commissioned by Fotijana Robeva, St. Cyril and St. Methodius, with a scroll of the alphabet,

are represented in the middle of an icon for the first time. Behind them is the frontal figure of St. Clement, with the remaining Slav teachers around them. St. Erasmus and St. John Vladimir, both associated with local Christian traditions, join this group in the 19th century. This collective representation of the Slav Teachers aroused wider interest, hence its more frequent presence in monuments throughout Macedonia. Not all the scenes depicting this theme have been brought to general notice. It is, however, present in the frescoes of Ohrid, where we have several preserved examples, in Struga and in several villages in the Struga region, in Kičevo, Debar and elsewhere. The zographers who executed the icons and frescoes of this theme are representatives of the Mijak School.

In the Bulgarian revival of the 19th century, there was a growing interest in the Slav Teachers, although it is mostly St. Cyril and St. Methodius who were depicted. In the 19th century, the Ohrid Teachers Clement and Nahum are depicted in Zographou, and we know of the Seven Slav Teachers in Bulgaria, one of which is the work of a Mijak master. In 1869, on the occasion of the celebration of the feast of St. Cyril, a lithography of the Seven Slav Teachers was produced in Moscow, most probably from a drawing prepared in Constantinople. A colour copy of this lithography was discovered in the Prespa village of Evla. According to some incomplete statistics, there are over 70 representations of St. Nahum in 19th century art in Macedonia. However, our research in the Ohrid region has shown the number to be much greater. In 1849, upon the request of Toma Hristo Tane from Bitola, a graphic print of the Žefarović etching was made, with only minor changes. The interest in the artistic representation of St. Nahum was preserved by Macedonians who remained within the framework of the Constantinople Patriarchate. His cult was especially widespread among the Vlachs in all parts of Macedonia, Albania and Greece, as well as among immigrant enclaves along the Danube.

5. Cultural, historical and anthropological implications of the portraits of saint Nahum

The growing presence of the images of St. Nahum in several Balkan regions can be followed intensely from the 17th century, when his monastery became the most renowned shrine in Macedonia, Albania and parts of Greece. The anthropological implications of St. Nahum's images are related to the healing powers of his relics and the belief that he is the patron of agriculture, trade and cattle.

The expansion of his cult was also due to the thousands of devotees who gathered during his summer feast from various parts of the Balkans, as well as to the belief that the veneration of St. Nahum's tomb brings fertility and well-being in the family. This belief was also widespread among the Muslim population in Macedonia and Albania, who came to venerate the tomb of St. Nahum. And finally, for immigrants in the Danube region, he was a symbol of devotion towards the motherland.

CHRONICLE OF EVENTS IN THE MONASTERY OF ST. NAHUM IN THE 19th AND 20th CENTURIES

The historic and artistic issues related to the monastery are exhausted with the completion of the frescoes and their presentation at the beginning of the 19th century. During the 19th century, however, lodging and other supplementary structures were built within the monastery complex, which were unfortunately destroyed by the great fire in February 1875. Thanks to Dimitrija Petru Masin, an Ohrid theologian who wrote the chronicles of the monastery, we have a chronicle of the construction of the lodgings, where we learn that in 1810 and later citizens of Korçë, Ohrid, L'nga, Kruševo, Vevčani, Struga, Kastoria, Resen, Jankovec and elsewhere helped in the construction of these buildings. Masin, who was also the secretary of the monastery, elaborates in detail the great loss which was incurred as a result of the fire and the destruction of a major part of the lodgings around the monastery church. He also left complete chronicles of all the dignitaries of the monastery, its economy, financial capacities and donations collected among the emigrants from Macedonia and Albania in the Danube region.

Although the monastery remained under the jurisdiction of the Constantinople Patriarchate, it was one of the nests of the Macedonian revolutionary organizations in the Ilinden period. Because of this and such activities, Sotir Bliznakovski, a priest at St. Nahum's, was executed by the Ottoman authorities in 1903.

After the Balkan Wars, when the Ohrid region became part of the Serbian Kingdom, the process of the delineation of the borders with Albania was initiated, which in turn opened the dispute of where the monastery belonged. This contention, which lasted several years and was discussed before the International Court of Justice in the Hague and the League of Nations, was definitely closed in 1925, when the Kingdom of the Serbs, Croats and Slovenes acquired international legitimacy over St. Nahum, in agreement with the Albanian side.

In 1925, a large church bell tower with a parekklesion dedicated to St. John Vladimir was built, according to the plans of the architect M. Korunovi}, as a donation from the royal family. This tower was torn down in 1955.

In 1941 the region around the St. Nahum monastery was occupied by fascist forces and as a result an anti-fascist movement was formed here, lasting until the end of the Second World War. After the liberation of the country, the estates of the monastery were expropriated, as well as the monastery church itself, which the Assembly of People's Republic of Macedonia decided to hand over to the Bureau for the Protection of Cultural Monuments. By a decision reached by the Government of the Republic of Macedonia on 20 March, 1991, the monastery of St. Nahum was returned to the authorities of the Macedonian Orthodox Church.

SAINT-NAOUM D'OHRID

Première partie NAOUM D'OHRID FIT CONSTRUIRE L'EGLISE SAINTS-ARCHANGES

L' église construite par Naoum, un des disciples directs des premiers maîtres slaves saints Cyrille et Méthode, fut consacrée aux saints Archanges. Plus tard, le peuple donna à cette église monastique le nom de son fondateur saint Naoum, dont le tombeau deviendra un lieu de pèlerinage. A un moment donné de l'histoire, cette église avait les deux dédicaces – aux saints Archanges et à saint Naoum.

Saint Naoum vint dans l'ouest de la Macédoine, au bord du lac d'Ohrid, en 893. Selon sa Première vie en langue slave, l' église fut élevée en 900, tandis que selon la Deuxième vie en langue slave, elle fut élevée en 905. Etant donné que la Première vie slave fut écrite dans la première moitié du X^e siècle et est d' une valeur historique exceptionnelle, la science donne la priorité à l'année 900, année où l' église fut terminée. La chronologie de la présentation des événements dans la Vie plus ancienne nous suggère que l' église fut élevée après 895 et qu' elle fut déjà terminée en 900. La région dans laquelle l' église monastique fut élevée était connue au Moyen âge comme région de Devol, qui faisait partie de l' évêché de Devol, fondé à l' époque de Clément et de Naoum. La ville de Devol, située à proximité de la côte sud du lac de Prespa, près du village de Dzevezda, aujourd' hui sur le territoire albanais et qui fut autrefois un grand centre slave, n' existe plus aujourd' hui.

Dans la dédicace de l' église monastique, à part le nom général des Archanges, on mentionne également le premier archange du rang – Michel et on ajoute ensuite «et à toutes les puissances célestes». La thématique des archanges se

rencontre très souvent dans l'iconographie ultérieure de l'église du début du XVIII^e au début du XX^e siècle, mais la plupart des scènes sont liées à l'archange Michel. L'archange Michel fut célébré, déjà dans le haut Moyen âge, comme guerrier et médecin. Ses temples furent élevés au bord des eaux que l'on croyait guérisseuses, comme c'était le cas des eaux près du monastère de Saint-Naoum.

La consécration de cette église près d'Ohrid à l'archange Michel est liée également au nom de l'empereur byzantin Michel III, qui envoya Cyrille et Méthode en Moravie. Le prince Boris reçut également d'après lui son nom chrétien quand il accepta le christianisme, à l'époque de l'empereur byzantin Michel III. Parmi les œuvres de Clément d'Ohrid, le plus populaire est son Panégyrique à Michel et Gabriel les incorporels dont une centaine de copies ont été découvertes dans plusieurs pays. On suppose que ce panégyrique fut prononcé par Clément au moment où l'on jetait les fondations de l'église de Naoum, consacrée aux saints Archanges. Dans le livre liturgique numéro 88 du monastère Zographe (au Mont Athos) contenant les offices des saints à célébrer chaque jour d'un mois, on a découvert la première œuvre de saint Naoum qui soit identifiée et qui fut consacrée à l'apôtre André. Ce recueil renferme également un canon consacré à l'archange Michel. On met ce manuscrit du Mont Athos en rapport avec la tradition orthographique de l'École littéraire d'Ohrid.

Grâce aux deux vies slaves, on apprend que saint Naoum d'Ohrid fut envoyé en mission en Moravie avec saint Cyrille et saint Méthode. On estime qu'il les joignit tôt dans leur activité et qu'il reçut le titre de presbîtere pendant son séjour à Rome. Après la mort de saint Méthode et l'expulsion des missionnaires slaves de Pannonie, en 885, Naoum arriva, en passant par Belgrade de commun avec Clément et Angélarios, dans l'Etat bulgare qui avait accepté le christianisme depuis deux décennies. Naoum resta sept ans à Pliska et en 893, il vint à Ohrid et dans ses environs où il hérita Clément dans son activité de maître dans la région de Kutmicevica, qui comprenait des parties du sud-ouest de la Macédoine et de l'Albanie. Les vies n'éclaircissent pas le moment où il devint moine. Les savants sont unanimes quant à son célibat et à son titre de presbîtere, mais il n'est pas tout à fait clair s'il était devenu moine antérieurement ou s'il le fit dans le monastère d'Ohrid. On pense parfois qu'à la fin de sa vie il fit les vœux monastiques les plus sévères, pareillement à saint Cyrille à Rome, avant sa mort, en 869.

Dans toutes les sources, on mentionne le fait que saint Naoum avait le titre de *Maître*, tout comme ses maîtres Cyrille et Méthode, aussi bien que Clément. Nous avons déjà mentionné que l'endroit où se trouve le monastère appartenait à la région de Devol, qui était assez vaste et s'étendait depuis les sources de la rivière de Devol, dans la région de Castoria jusqu'à Berat. Nous estimons que l'église Saint-Naoum appartenait à l'évêché de Devol, au diocèse dirigé par l'évêque Clément. Nous nous appuyons ici sur le fait que Naoum était, selon la Première vie slave, «Naoum le presbîtere de l'évêque Clément», ce qui signifie qu'il était le subordonné de Clément. Clément avait, en tant qu'évêque slave, des ingérences sur d'autres temples où l'on servait la messe en langue slave,

comme par exemple sur son église Saint-Pantéleimon à Ohrid, de même que sur l'église sur la Bregalnica de 900 où l'on transféra depuis Strumica une partie des reliques des martyrs de Tibériopolis.

Ayant en vue l'activité de saint Naoum dans les cadres de l'évêché de Devol, on peut se poser la question relative à l'église cathédrale de cet évêché. A proximité de l'emplacement où la ville de Devol, dans le sud de Prespa, aurait été située, se trouve l'église Saint-Achille sur l'île portant le même nom. Etant donné que dans une des lettres écrites par l'archevêque d'Ohrid Théophilacte l'église Saint-Achille est mentionnée comme une des églises cathédrales, il faut examiner sérieusement l'opinion selon laquelle cette église avait la fonction de cathédrale dans l'évêché de Devol. Plus tard, sous l'empereur Samuel, elle aurait pu être élargie et il est sûr qu'à cette époque-là, elle obtint sa dédicace d'après saint Achille de Larissa, dont les reliques furent transférées à Prespa en 986.

Vu que Naoum succéda à Clément, il faut croire que la liturgie en langue slave s'élargissait peu à peu, surtout après 893. Dans ce sens, on arrive à penser que Clément n'avait pas reçu toute l'éparchie d'une seule fois, mais par étapes. Il n'y a, cependant, aucun doute que l'éparchie de Devol fut sous le pouvoir ecclésiastique de Clément. Mais on n'a pas encore déterminé avec certainté l'endroit où Clément aurait œuvré en tant qu'évêque.

Dans la Deuxième vie slave de Naoum, on mentionne qu'il fut originaire de Mésie, ce qui fut une autre appellation pour la Macédoine à l'époque byzantine, tandis que les Slaves de Macédoine furent appelés des Mésiens. Il reçut son nom d'après le nom du prophète Naoum de l'Ancien Testament, soit au baptême, soit au moment où il devint moine. La vie en langue grecque, dans toutes ses copies et variantes, ne donne pas d'éléments plus certains sur les débuts de la vie de Naoum et de son activité. Cependant, se basant sur les vies en langue slave, il devient clair qu'il travailla d'abord sous la direction de Méthode. Il n'est pas confirmé avec sûreté si Naoum avait participé, avant sa mission en Moravie, à la mission chez les Khazars (en 861).

Jugeant que les deux vies de Naoum en langue slave sont d'un intérêt particulier pour suivre la première période de son activité et l'époque de la construction de son église, nous présentons leur texte en tant que supplément au texte fondamental. Nous joignons également la traduction du Panégyrique à Michel et à Gabriel les incorporels.

L'ÉGLISE A TRICONQUE DE SAINT-NAOUM D'OHRIID

Les fouilles archéologiques ont découvert, sous l'actuelle église Saint-Naoum, les fondations du temple le plus ancien des Archanges avec la forme de triconque. La base de cette église de saint Naoum est presque identique à l'église la plus ancienne de Clément, consacrée à saint Pantéleimon. La découverte des

fondations du plus ancien temple de saint Naoum sous l'église actuelle, bâti après 893, a résolu certains des dilemmes relatifs au temps de la construction de l'église sous l'aspect actuel.

Au cours des fouilles archéologiques, dirigées par le professeur d-r D. Koco, on a constaté que les conques nord et sud de Saint-Naoum sont sphériques à l'intérieur, tandis que l'extérieur en est intégré dans les murs, formant des angles droits du côté de la façade. La surface occupée par l'ancienne église de Naoum est presque identique à celle de l'église actuelle. L'église de Naoum fut couverte, de même que celle de Clément, d'une coupole.

Les fouilles ont déterminé l'ancien emplacement du tombeau de saint Naoum d'Ohrid. Il se trouvait dans le prolongement du mur sud de l'église à triconque, il fut couvert de plaques et de briques et a une arcosole du côté de la tête du défunt. Plus tard, les reliques de saint Naoum furent déplacées dans un tombeau monumental, dans une chapelle tombale spéciale, pour être gardées et vénérées. Par une analyse ostéologique, on a établi l'ancienneté des os de ce tombeau qui est extraordinaire par rapport à celle des os de tous les autres tombeaux découverts dans les églises. C'est une preuve en plus en faveur de l'opinion qu'il s'agit là des reliques du fondateur de l'église, c'est-à-dire de saint Naoum.

Le fait que saint Naoum éleva son église en forme de triconque a permis de comparer cette église à l'église Saint-Clément. C'est ainsi que l'on a ouvert la question relative à l'apparition des églises à triconque dans cette partie de la Macédoine dans la période avant et pendant l'activité de Clément et de Naoum.

Dans la deuxième étape des fouilles archéologiques, effectuées dans l'église de saint Clément à Ohrid, dédiée à saint Pantéléimon, on a constaté que cette triconque fut surplombée sur les fondations d'une triconque plus ancienne. On a également constaté que cette église de Clément se trouve sur la surface d'une basilique à trois nefs d'une date plus ancienne, construite à l'époque de la haute chrétienté. Clément fit construire sa triconque vers 893 ou un peu avant.

L'église de Clément Saint-Pantéléimon servit de modèle pour la construction de l'église de Naoum et peut-être pour les églises dédiées à d'autres contemporains et disciples. Mais il faut souligner le fait que dans l'Ohrid prés slave (Lychnidos), l'église la plus remarquable découverte jusqu'à présent fut bâtie en forme de quadriconque. Elle se trouve à proximité, immédiate de l'église de Clément. Cette église à quadriconque a un baptistère dont la base est triconque et semblable au baptistère de Stobi. Une autre église à triconque qui est intéressante, les bases de laquelle furent découvertes dans l'endroit appelé Lin, au bord du lac d'Ohrid, à proximité de Saint-Naoum (aujourd'hui sur la côte albanaise du lac), date de l'époque paléochrétienne. Par sa décoration en mosaïque, l'église de Lin est très semblable à l'église à quadriconque d'Ohrid. Ces données relèvent l'existence d'une tradition plus ancienne qui existait dans la région d'Ohrid: construction d'églises à bases et à formes semblables.

Quelques églises à triconque d'une période ultérieure ont été découvertes et elles sont chronologiquement plus proches des églises de Clément et de Naoum. Ce sont: les églises à Gorica, près d'Ohrid, ensuite celle du village d'Izdeglavje (Debarca) et surtout l'église de la Vierge-Très-Pure dans le village de Zlesti, près d'Ohrid, dont les fondations sont très bien conservées. A ce groupe de monuments pourraient appartenir aussi les églises du village de Vineni (Pili) à Prespa, consacrées à saint Nicolas, aux formes architecturales semblables, et l'église de la Vierge (Panaghia) Koubélidiki à Castoria.

La question sur le rapport entre les églises à triconque d'Ohrid et celles du Mont Athos est restée ouverte pour les savants. On souligne, cependant, que la construction des triconques au Mont Athos est d'une période ultérieure (après le IX^e siècle). Certains historiens de l'architecture considèrent que les triconques très semblables en Serbie et au Monténégro (à Zaton, sur la rivière de Lim et à Drivost), auraient pu être bâties par des missionnaires chrétiens qui œuvraient parmi les Slaves et étaient en rapport avec Clément et Naoum. Dans ce sens, on souligne le fait que le souverain de Zéta Jean Vladimir, gendre et vassal de l'empereur Samuel à la fin du X^e et au début du XI^e siècle, aurait pu avoir une influence sur l'apparition de ces formes en Duklja et en Zéta. Il faut noter ici que la Serbie et le Monténégro faisaient partie de l'Etat de l'empereur Samuel.

Quant au tombeau de saint Naoum, il fut découvert dans l'aile droite du temple, de quoi témoigne la Deuxième vie en langue slave de saint Naoum.

L'inhumation dans la partie sud-ouest des églises, comme c'est le cas de Saint-Pantéléimon de Clément et des Saints-Archanges de Naoum, fut un phénomène assez fréquent en Macédoine, en Serbie et en Bulgarie du Moyen âge. Nous avons déjà souligné que le choix de ce lieu est en conformité avec la fonction de l'église, c'est-à-dire que ces parties de l'église n'empêchent pas l'exécution de la Petite et de la Grande entrée du cortège qui circule dans l'église pendant la liturgie.

Il faut également mentionner les légendes sauvegardées jusqu'à nos jours dans la tradition populaire, selon lesquelles la construction de l'église de Clément et de celle de Naoum se déroulait en même temps, grâce à une corde tendue entre les deux bouts du lac pour signaler le début et la fin de la construction.

* * *

Sur la petite colonne nord du tribilon, on aperçoit deux inscriptions glagolitico-cyrilliques. La première inscription mentionne le nom de Majanec or Malanec (il existe aussi une variante dans la prononciation: Janec) dont on croit qu'il s'occupait de l'art et qui pourrait être un peintre. D'après l'analyse faite par le professeur F. V. Mareš, cette inscription date entre l'an 1000 et le XII^e siècle. La seconde inscription, gravée sur la petite colonne nord, est en caractères

cyrilliques. On y lit le nom qui commence par les lettres Iv... A en juger par la forme des lettres, elle date de la fin du X^e siècle, ce qui indiquerait que ces petites colonnes, actuellement parties du tribilon, tirent leur origine de l'époque la plus ancienne de l'église de Naoum. On estime que ces inscriptions glagolo-cyrilliques confirment l'existence des lettres slaves dans le monastère de Saint-Naoum après la chute de l'État de Samuel. De là l'hypothèse que ce monastère est resté conséquent aux traditions littéraires de l'époque des souverains macédoniens ou plus précisément que Saint-Naoum fut un des monastères de "la périphérie" où le haut clergé grec de l'Archevêché d'Ohrid ne pouvait pas avoir une influence sur l'abandon des lettres slaves après la mort de l'archevêque Jean de Debar (+1037).

Finalement, nous voudrions mentionner les trouvailles archéologiques, telles les deux boucles d'oreille et les deux bracelets en bronze, découverts lors des fouilles de sondage à côté du mur sud de l'église. Quoique la forme des bracelets fût déjà connue au VII^e siècle à cause de leur long usage, ils se conservèrent, presque sous la même forme, jusqu'au X^e siècle. Suivant leurs caractéristiques, on les date du temps de la première église de Naoum et dans ce cas, ils témoigneraient de l'existence d'une habitation et d'une nécropole dans le cercle du monastère.

LES PORTRAITS LES PLUS ANCIENS DE SAINT NAOUM D'OHRID

Dans le cercle pictural d'Ohrid des XI^e et XII^e siècles, on a sauvegardé les portraits des saints Cyrille, Méthode et Clément, mais non pas ceux de saint Naoum. Cependant, plusieurs représentations de Naoum dans la peinture du XIV^e siècle à Ohrid nous sont arrivées, qui parlent d'une tradition plus ancienne dans sa représentation. Au milieu du XIII^e siècle, l'archevêque Constantin Cabasilas composa une Liturgie avec les vies de saint Naoum, ce qui témoigne du culte très développé de ce saint à l'époque du sommet de l'archevêché. Cela signifie que ses portraits existaient dans certaines des églises de cette période, mais qu'ils ne se sont pas conservés. La peinture de son église monastique, où il pourrait être représenté en tant que fondateur, ne s'est pas conservée non plus. Saint Naoum ne fut pas présent dans le répertoire des peintres Michel et Eutychés.

Dans l'art du XIV^e siècle, le portrait le plus connu de Naoum est celui de l'icône de procession de l'église Sainte-Vierge-Pérvieptos (Saint-Clément) avec la figure de saint Clément de l'autre côté. Cette icône a la renommée d'être miraculeuse et destinée à être baisée. Elle est aussi une des plus belles icônes et une des plus représentatives de la collection d'Ohrid, exposée aujourd'hui dans la galerie d'icônes située dans la cour de l'église Saint-Clément. Saint Naoum y est représenté en moine ayant fait les plus sévères vœux monastiques, avec une expression douée et une physionomie noble. C'est une œuvre picturale très

réussie vu le rapport entre le dessin et le coloris. D'après la stylisation linéaire, on date cette icône du troisième quart du XIV^e siècle.

A la collection d'icônes d'Ohrid appartient également l'exemplaire avec la figure de saint Naoum de l'église Sainte-Vierge-Bolnička, qui date de la deuxième moitié du XIV^e siècle. Il faut noter que de l'autre face de l'icône on a peint plus tard l'archange Michel, ce qui est en rapport avec la première dédicace de l'église de Naoum. Une autre icône de saint Naoum, datée d'une période plus tardive, du XVII^e siècle, est très bien peinte et exécutée comme pendant d'une icône avec la figure de Clément avec la même forme du buste. Toutes les trois icônes de saint Naoum se trouvent dans la galerie d'icônes d'Ohrid.

En ce qui concerne la peinture monumentale, la plus ancienne figure de saint Naoum qui nous soit connue fut peinte dans l'église Sainte-Vierge de Zaum, de 1361, à proximité du monastère de Saint-Naoum. Il y est peint dans la première zone, grandeur nature, immédiatement à côté de saint Clément et de saint Etienne le jeune, sur le mur sud de l'église. Le visage de Naoum est assez endommagé, mais la pose générale et le procédé pictural révèlent l'inspiration classique des peintres. Le commanditaire de la peinture était l'évêque de Devol Grégoire, dont l'éparchie comprenait l'église de saint Naoum et celle de Zaum. Grégoire de Devol fut un haut dignitaire, très influent dans l'archevêché et dans la ville d'Ohrid et on croit qu'il contribua à la propagation du culte de saint Naoum.

Le buste de saint Naoum fait également partie de la suite de saints du côté ouest de la Galerie de Grégoire dans l'église Sainte-Sophie à Ohrid. Sa figure se trouve sur la dernière petite colonne, avant la triphore nord, très vraisemblablement à côté de saint Clément, dont le buste n'est pas conservé. Cette suite de saints renferme d'autres saints anagyres, ce qui prouve qu'au XIV^e siècle saint Naoum fut traité de guérisseur. Selon les recherches faites sur la peinture de la Galerie de Grégoire, nous avons daté vers l'année 1370 toutes les fresques de cette partie de la cathédrale d'Ohrid, qui sont l'œuvre de l'atelier de peinture de la ville, très remarquable à l'époque.

Dans l'église rupestre de la Vierge, à proximité du village de Peštani, saint Naoum est peint entre saint Clément et les deux moines éminents, saint Antoine et saint Euthyme. Son visage est très endommagé, mais selon la pose générale, on reconnaît le style des ateliers de peinture d'Ohrid. En effet, un des meilleurs peintres de la ville avait pris part à la décoration de cette église, vers 1370 ou un peu plus tard. Saint Naoum apparaît dans le répertoire de cette église surtout à cause de sa proximité avec le monastère du même nom et avec l'évêché de Devol, dont les limites finissaient près du village d'Elšani.

En 1378, on fit construire aussi la pittoresque église du Petit-Saint-Clément à Ohrid, près de Dolna Porta (Porte inférieure), dans l'énorme de l'hôpital. Son

commanditaire fut le prêtre Etienne d'Ohrid qui voulait que les figures des saints locaux soient représentées dans cette petite église. Dans le Petit-Saint-Clément, saint Naoum est peint dans la première zone du mur sud, avec saint Nicolas et avec le patron du temple. De même qu'à Zaum, saint Naoum y est peint en commun avec les saints locaux qui faisaient partie du répertoire pictural d'Ohrid, parmi lesquels les saints anargyres. Dans cette petite église, la figure de saint Naoum est le mieux conservée et sa physionomie noble a des traits accusés, exécutés selon un procédé pictural très soigné.

Il est curieux de noter que l'art du XV^e siècle ne connaît aucune figure de saint Naoum, ce qui est peut-être lié au déclin du monastère ou à sa destruction. Mais la vraie réponse à cette question ne nous est pas connue. La même situation se rapporte également, dans une certaine mesure, à l'art du XVI^e siècle. Mais, du début même du XVII^e siècle nous viennent deux figures de la peinture monumentale et une sur l'icône déjà mentionnée. Dans le narthex de l'église monastique de la Vierge au village de Slimnica (Prespa), se trouve la figure de pied de saint Naoum, faisant partie de la peinture commune des Sept saints slaves, de 1612. Nous avons déjà émis notre opinion à savoir que les traits de la physionomie de saint Naoum dans cette église de Prespa ne sont pas semblables à ceux de ses figures dans la région d'Ohrid, ce qui pourrait signifier que le peintre ne venait pas d'Ohrid et qu'il ne connaissait pas les traditions picturales d'Ohrid.

Dans l'église Saint-Georges du village de Vrbjani, dans la région d'Ohrid, datée de 1606, saint Naoum est peint avec tous les traits physiologiques connus dans la peinture d'Ohrid, mais il porte ici le costume d'évêque – hiérarque, ce qui a causé des hésitations parmi les chercheurs. Il n'y a aucun doute qu'il s'agit là d'une confusion de la part du peintre qui ne savait pas que Naoum n'avait jamais été évêque. L'opinion que saint Naoum fut peint en habit d'évêque sur l'ancienne peinture de Studenica, en Serbie, n'est pas du tout argumentée, c'est-à-dire l'identification du saint en question n'a pas été faite. Pour cette raison, nous n'allons pas entrer dans les discussions au sujet d'une telle identification dans la peinture de 1208-1209.

La suite de figures connues dans l'histoire de l'art de la période plus ancienne se termine par sa représentation sur le sceau du monastère qui est gardé aujourd'hui au Musée synodal de Sofia. Ce sceau fut certainement exécuté au XVII^e siècle, avant le début de la restauration de l'iconographie de Saint-Naoum et de sa pénétration dans le monde. Les figures de saint Naoum que nous venons de présenter éclaircissent la thématique de la peinture de l'époque et témoignent de la vie du culte et de la célébration de ce saint dans la période pour laquelle nous ne savons rien sur son monastère.

L'ARCHITECTURE DE L'EGLISE MONASTIQUE ET SON DECOR PLUS ANCIEN

Il n'existe pas de données historiques ou autres sur la période durant laquelle la plus ancienne église élevée par saint Naoum d'Ohrid fut démolie. Pour cette raison, les données écrites du XVII^e siècle, sont tellement importantes. Elles donnent, avec les données picturales et architecturales, une image de la vie de ce sanctuaire dans les premiers siècles du pouvoir ottoman, sont très précieuses.

Les sources historiques nous apprennent qu'en 1631, le Synode de l'Archevêché délivra un document à l'archevêque d'Ohrid Abraham l'autorisant à collecter une aide dans les Etats européens. Dans cette procuration, le monastère porte déjà le nom de son fondateur – saint Naoum. Une copie de la Liturgie avec la vie de saint Naoum en langue grecque est datée de 1646 et le domestique Georgi y apparaît comme copieur. On suppose que le domestique Georgi était un citoyen de Moscopole qui portait le titre d'archonte et avait une grande influence sur la vie du monastère. Il est connu que les citoyens notables de Moscopole décidèrent, en 1662, que l'higoumène de leur monastère Saint-Jean-Baptiste, qui s'appelait Gabriel, prenne la direction du monastère de Saint-Naoum. C'est grâce à l'initiative des habitants de Moscopole qu'en 1695 la Liturgie avec la vie de saint Naoum fut imprimée à Venise.

Parmi les fresques du décor le plus ancien découvertes dans cette église, nous prêterons l'attention à un fragment de fresque considérable, retrouvé au-dessous du sol au cours des fouilles archéologiques en 1955. Ce fragment représente la majeure partie du visage d'une figure dont nous croyons qu'elle appartenait à la peinture du XV^e siècle. Il s'agit d'une personne assez jeune; la stylisation et le procédé pictural sont les plus proches des fresques du XV^e siècle.

L'architecture de l'actuelle église monastique fut formée probablement entre le début du XV^e et le début du XX^e siècle. Démolitions, modifications, construction de nouvelles parties, qui eurent lieu au cours de quatre siècles, changèrent l'aspect de l'église.

On croit qu'au-dessus de l'ancienne triconque de Saint-Naoum fut d'abord construit le noyau fondamental de l'église avec la forme de croix inscrite et d'une basilique à trois nefs. Du côté ouest, il existait un narthex avec un fronton, dont les restes sont toujours visibles. La nef maîtresse (c'est-à-dire la branche longitudinale de la croix) se termine à l'est par une abside à cinq côtés et surmonte considérablement les branches transversales, c'est-à-dire le transept de l'église. La construction de la voûte avec la coupole est portée par quatre colonnes massives qui sont bâties en menus morceaux de pierre et en sable, couverts de mortier. La prothèse et le diaconicon sont des pièces plus petites, plus modestes. Dans les quatre angles du temple, il y a de petites

calottes. La partie occidentale du naos se termine également par une conque absidale semi-circulaire.

Les deux coupes de l'église sont conçues dans le «style néo-byzantin» et elles auraient été construites au XVIII^e siècle ou au plus tard avant le début du travail du peintre Trpo sur la décoration de l'église.

En étudiant l'église, on a aperçu les arcs aigus des fenêtres, surtout du côté ouest du naos, contenant des traits de l'architecture islamique de la période ottomane. Cette constatation rend inutiles toutes les polémiques sur le temps de construction du temple actuel au Moyen âge. La récente lecture de l'inscription du donateur dans la chapelle tombale a contribué à constater que celle-ci avait été également construite en 1799 grâce au don de l'higoumène Etienne. Au XIX^e siècle, on construisit l'ancien narthex et la partie abritant l'hôpital du côté sud du narthex, avec l'ancien clocher où l'on parvenait par un escalier en bois. En 1925, l'ancien clocher fut démoli et le nouveau clocher fut construit à la suite d'une donation de la dynastie royale de cette période. La chapelle au-dessous du clocher fut consacrée au souverain monténégrin saint Jean Vladimir. Ce clocher fut projeté par l'architecte M. Korunovic et démoli en 1955 à la demande des autorités fédérales.

L'ancien décor de Saint-Naoum fut découvert sur le côté ouest de l'ancienne façade du narthex. Il est isolé aujourd'hui et ne peut être contemplé que depuis la partie qui abritait l'hôpital. Antérieurement, ces fresques se trouvaient dans le narthex ouvert, du côté ouest du temple. Le principal ensemble thématique de ce décor contient la composition *Les prophètes t'annoncèrent*, dont on voit aujourd'hui trois bustes bien conservés. Ce sont les bustes de Gédéon, de Salomon et de David, placés au milieu de branches de vigne, du sud vers le nord, à la hauteur du fronton. Les trois prophètes sont tournés vers le sommet, c'est-à-dire vers le milieu de cette composition complexe au sommet de laquelle se trouvait la figure de la Vierge avec l'enfant Jésus. De l'autre côté, au nord, il y avait certainement trois autres prophètes, qui sont très vraisemblablement toujours isolés sous la toiture de l'église.

Les prophètes tiennent dans leur main droite des objets symboliques liés à la Vierge et dans leur main gauche, des rouleaux avec les textes sur leurs prophéties. Gédéon tient la toison au centre de laquelle se trouve une représentation de la Vierge en miniature. L'empereur et prophète David tient devant lui le lit de la Sagesse divine. Le coffre, qui l'accompagne d'habitude dans plusieurs représentations traitant ce sujet, n'est pas conservé ici.

Le nom de la scène complexe *Les prophètes t'annoncèrent* apparaît pour la première fois dans le Guide de la peinture du Mont Athos du XVIII^e siècle. C'est une appellation conditionnelle et correspond entièrement au contenu symbolisé par cette image. Les peintres n'écrivaient pas d'habitude le nom de cette

composition à côté de la représentation. Les vers *Les prophètes t'annoncèrent* sont attribués à Germain de Constantinople et le traitement musical est attribué au compositeur Jean Koukousel. Elle fut en usage liturgique déjà au Moyen âge. Dans l'histoire de l'art, on considère que l'exemple le plus ancien sur ce sujet fut l'icône de Sinaï qui date de la période XI^e – XII^e siècles. Mais ce n'est qu'à l'époque des Paléologues que l'on peut suivre la pénétration la plus puissante des préfigurations de la Vierge avec des images symboliques. La preuve en est la thématique dans le narthex de l'église Saint-Clément (Saint-Vierge-Pérvleptos) à Ohrid, de 1295, où figure la plus grande galerie des préfigurations de la Vierge dans l'art de l'époque des Paléologues. Au début du XIV^e siècle, l'image *Les prophètes t'annoncèrent* apparaît dans la Vierge Ljeviska, de même que dans l'église du Patriarcat de Pec. Les préfigurations de la Vierge en cycle sont peintes dans Chora à Constantinople, aussi bien qu'à Staro Nagoricino près de Kumanovo, à Chilandari, à Gracanica, à Apostoli à Thessalonique, à Lesnovo, à Pérvleptos à Mistra etc. Mais, on s'aperçoit que ce thème devient plus rare dans l'art de la deuxième moitié du XV^e et au début du XVI^e siècle.

Le coffre du temple de Jérusalem dans les mains de David n'est pas conservé dans notre composition. Mais notre attention est exceptionnellement attirée par les symboles à côté de Salomon et de Gédéon. La figure d'une jeune personne insuffisamment définie, sans auréole, est assise à côté de Salomon, sur le lit couvert d'un drap pourpre. Il semble qu'il s'agit là d'une représentation symbolique de la Sagesse divine. Cette scène apparaît très rarement dans l'art médiéval et ne devient plus fréquente qu'après le XVI^e siècle. Sa base littéraire se trouve dans les vers du Cantique des Cantiques (3, 7-10). Dans l'hymnographie, le lit de Salomon est considéré comme une préfiguration de la Vierge sur laquelle est assis Dieu (la Sagesse divine).

La toison de Gédéon (selon le Livre des Juges 6.37-38) se rapporte à la prière que ce prophète adressa à Dieu pour arroser la toison qu'il avait déposée sur l'aire. Sa prière étant exaucée, le lendemain Gédéon pressa la rosée dans un verre. Dans Saint-Naoum, Gédéon et sa toison s'intègrent dans le contenu de la composition *Les prophètes t'annoncèrent*, avec une singification dogmatique.

Le modelage des figures des prophètes à Saint-Naoum est exécuté suivant le principe classique, avec des rapports délicats du coloris. Comme on voit de la figure de Salomon, le peintre exécute l'incarnat avec un lyrisme particulier. Plusieurs éléments picturaux pourraient parler du rapport entre la peinture de Saint-Naoum et les œuvres d'Onuphre et surtout celles de son fils Nicolas. Dans ce sens, à part l'expression générale, c'est la couronne gothique de Salomon qui nous frappe et qui apparaît sous la même forme dans certaines figures exécutées par le peintre Nicolas. Les peintres du diocèse de l'Archevêché d'Ohrid du milieu et du troisième quart du XVI^e siècle sont parmi les meilleurs maîtres de la peinture dans les Balkans à cette époque-là.

Deuxième partie L'ICONOSTASE DE L'ÉGLISE SAINT-NAOUM: ICONES ET SCULPTURE SUR BOIS

Le processus de la renaissance culturelle dans les cadres de l'Archevêché d'Ohrid commença à la fin du XIV^e siècle, avant tout dans les cercles commerciaux, artisanaux et ecclésiastiques. Le but principal de ce mouvement fut la libération des Osmanlis. Les puissantes relations avec les pays européens libres et avec les grands centres de commerce eurent une influence considérable sur le renforcement de ce mouvement. Les guerres austro-turques réveillèrent l'espoir pour la création d'un État indépendant dans lequel les croyants orthodoxes jouiraient d'une autonomie à l'intérieur de la monarchie autrichienne.

Dans cette ascension de l'Archevêché, surtout entre Ohrid et l'opulente ville valaque de Moscopole, une activité particulière fut la publication de livres consacrés aux saints locaux. Plusieurs ouvrages sur les saints paléochrétiens, médiévaux et nouveaux du diocèse d'Ohrid furent imprimés, d'abord à Venise et plus tard à Moscopole. Les premiers initiateurs pour les publications furent, d'une part, Cosme, higoumène du monastère de Saint-Jean-Vladimir près d'Elbasan, qui fut hiérarque pendant un certain temps, et Jean Papa, qui vivait à Venise. Parmi ces promoteurs, il faut mentionner aussi l'archevêque Zosimas, qui mena une négociation avec les autorités autrichiennes en vue d'une insurrection contre les Osmanlis du diocèse d'Ohrid. Mais l'archevêque Joasaph joua un rôle exceptionnel. Ce haut dignitaire d'Ohrid dirigeait l'Archevêché d'Ohrid jusqu'en 1746 avec beaucoup d'adresse et eut des résultats extraordinaires dans tous les domaines de son activité.

La création de l'iconostase est liée à la donation de l'higoumène Gabriel, qui engagea l'iéromoine Constantin Zographe, un des maîtres principaux de son temps. Nous supposons que l'higoumène de Saint-Naoum est en effet le citoyen de Moscopole Gabriel que les citoyens notables de Moscopole envoyèrent à Saint-Naoum pour régler la situation dans le monastère. Il est probable qu'en 1711 il fût d'un âge avancé. C'est à l'higoumène Gabriel que l'on attribue la construction de l'hôpital à Saint-Naoum, de même que la construction du narthex.

L'icône représentant saint Naoum, qui se trouve audessus du tombeau de ce saint, fut peinte en 1703 avant que Constantin Zographe fût engagé. Ce portrait de saint Naoum se caractérise par une puissante expression du dessin et du coloris qui est en contraste avec les autres portraits de saint Naoum de cette période. C'est le même peintre, dont nous ignorons le nom, qui peignit la même année l'icône de saint Jean le Précurseur dans l'église Saint-Georges à Ohrid.

Les recherches à venir démontreront si ce maître participa à la décoration de l'église de l'Archange Michel à Moscopole de 1722.

L'iéromoine Constantin n'arrive que partiellement à s'approcher des efforts faits dans le but de retourner à l'art protopaléogène. On sent chez lui une affinité excessive pour l'élaboration des détails. Le représentant principal de cette nouvelle direction dans l'archevêché fut le maître David de Selenica, amoureux de la peinture de la fin du XIII^e siècle. Cette tendance est, d'ailleurs, visible également sur les icônes d'Ohrid représentant l'archange Michel et saint Jean le Précurseur, de 1713, exécutées pour l'iconostase de l'église Saint-Clément. Cette tendance stylistique est presque identique au mouvement créé au Mont Athos dans les premières décennies du XVIII^e siècle avec le peintre Dionysos de Furna à sa tête.

Le temps de l'exécution de l'iconostase est noté à quatre reprises. Ces inscriptions nous apprennent que l'iconostase fut entièrement terminée en 1711 et que l'auteur des icônes fut l'iéromoine Constantin. Des icônes de Constantin Zographe furent découvertes aussi à Moscopole, à Vitkuki, à Castoria et à Veria. La sculpture sur bois et les icônes furent travaillées en même temps grâce au contrat entre Constantin et ses collaborateurs, les sculpteurs sur bois.

Parmi les icônes de la première rangée de l'iconostase, on voit les icônes suivantes: Jésus-Christ, la Vierge, saint Jean le Précurseur, la Réunion des archanges; du côté nord, les figures de sainte Marina et de saint Jean Vladimir sur la même icône et du côté sud, les figures de saint Clément et de saint Naoum.

Jésus-Christ est inscrit comme roi des rois, seigneur des seigneurs, le Grand évêque. Au-dessus de ses épaules et à côté de ses pieds, on voit les symboles des évangélistes: un aigle, un ange, un bouvillon et un lion. À côté des pieds du Christ, on trouve les figures de saint Basile le Grand, de saint Jean Chrysostome et de saint Grégoire le Théologien. Sur l'évangile ouvert tenu par le Christ, on voit une partie de la Liturgie de saint Jean Chrysostome: «Prenez, mangez...», ce qui est en rapport avec la Cène. Tout comme dans les autres icônes de l'iéromoine Constantin, plusieurs détails et représentations en miniature y sont peints avec un dessin exceptionnellement habile.

La Vierge avec l'enfant Jésus est inscrite comme Eleussa (Clémentine). Cette épithète de la Vierge est en rapport avec les passions du Christ et le plaidoyer de la Vierge auprès de son fils en faveur du salut des hommes.

Sur l'icône de saint Jean Baptiste, ce saint est en train de converser avec le Christ, qui y est peint en buste, dans la partie supérieure de l'icône. Jean Baptiste est peint au milieu d'un paysage et sa tête coupée se trouve sur une assiette, devant ses pieds. Saint Jean est représenté en marche, tenant dans sa

main gauche un rouleau avec le long texte par lequel il s'adresse au Christ et qui commence par les mots suivants:

«Tu vois, ô Verbe de Dieu...». Ce type de saint Jean Baptiste conversant avec le Christ apparaît dans l'art du XVI^e siècle. Il faut également signaler le fait que saint Jean Baptiste y est peint en ange avec des ailes, sur la base des textes poétiques d'André le Crétois, de Germain de Constantinople et de Théodore le Studite. Sur plusieurs monuments de la phase paléologique, saint Jean le Précurseur apparaît en forme d'ange mais cette représentation iconographique n'est populaire dans l'art qu'après le XVI^e siècle.

La Réunion des archanges apparaît comme une icône du temple, c'est-à-dire comme un thème lié à la première dédicace de l'église. Le schéma de cette composition n'a pas essentiellement évolué après le XV^e siècle: les figures frontales des hiérarques tiennent entre elles un médaillon avec le buste de Jésus-Christ Emmanuel et Ange du Grand Conseil.

Sur la porte royale, dans sa partie supérieure, est représentée l'Annonciation. La figure de la Vierge dans son trône sculpté est tordue à la manière baroque. Derrière elle est assis le prophète et empereur David et derrière l'archange Gabriel, on voit le prophète Samuel. Dans la partie inférieure de la porte royale sont présentes les figures de saint Basile le Grand, de saint Grégoire le Théologien, de saint Jean Chrysostome et de saint Nicolas.

L'icône avec sainte Marina et saint Jean Vladimir témoigne de la puissante propagation du culte de ces saints au bord du lac d'Ohrid. Sainte Marina brandit la lance pour tuer le diable; sa représentation ici est en rapport avec le grand monastère qui lui est dédié à Podgradec, dans le village valaque de Lunga, en Albanie actuelle. On connaît encore une église dans cette région, consacrée à sainte Marina, celle du village de Tuminec. On sait qu'une partie des reliques de sainte Marina furent gardées dans le monastère de Saint-Naoum jusqu'à la Première guerre mondiale.

La source du culte de saint Jean Vladimir était dans l'église qui lui était consacrée dans la ville d'Elbasan (Neocastro). Dans l'Archevêché d'Ohrid, on gardait la mémoire de ce martyr qui avait péri sous l'empereur Jean Vladislav, à Prespa. Sa vie fut composée par Cosme selon des sources plus anciennes. Ses portraits dans l'art de l'Archevêché d'Ohrid ont été étudiés depuis le XVI^e siècle, mais l'exemplaire de Saint-Naoum est une des plus belles représentations.

Au bout sud de l'iconostase, les figures de saint Naoum et de saint Clément d'Ohrid se trouvent sur une même icône. Saint Naoum tient le modèle de son église; l'incarnat de son visage diffère de la manière médiévale de représentation. Saint Clément d'Ohrid y est peint en habit de hiérarque de l'époque, notamment

un sakkos avec de nombreux détails décoratifs. Au-dessus de lui, on lit le titre de patriarche d'Ohrid.

Dans la partie inférieure, on voit, à côté de la figure de saint Naoum, trois épisodes liés à sa vie et à ses miracles. *La Dormition de saint Naoum* est le plus ancien exemple de ce thème dans l'art qui nous soit connu. Huit figures sont disposées autour de saint Naoum, posé sur le catafalque. Six d'entre elles représentent les maîtres slaves et au milieu se trouve la figure de saint Laurent comme diacre (au lieu de saint Sava).

Le deuxième épisode est *l'Ours attelé dans le joug*. Chronologiquement, cette représentation est une des plus anciennes traitant ce thème. Ce miracle très populaire obtint un traitement exceptionnel dans l'iconographie de Naoum. On suppose que ses débuts sont liés à un cantique (canon) de Constantin Cabasilas du XIII^e siècle, consacré à saint Naoum, où l'on dit qu'il avait attelé les barbares – bêtes féroces pour labourer le champ. Dans cette partie de l'icône est peinte aussi la Guérison des malades mentaux, la scène qui aura une place permanente dans le cycle de saint Naoum dans l'art des XVIII^e et XIX^e siècles.

Dans le passé, au-dessus des icônes de la première rangée se trouvait la suite d'icônes de fêtes la plupart desquelles furent volées en 1985. Selon les photographies dont on dispose, cette suite renfermait les icônes suivantes, allant du nord au sud: 1. *La Descente du Saint Esprit*; 2. *La Chandeleur*; 3. *La Dormition de la Vierge*; 4. *Les Douze apôtres*; 5. *La Résurrection de Lazare*; 6. *L'Ascension de Jésus-Christ*; 7. *Le Crucifiement*; 8. *L'Incrédulité de l'apôtre Thomas*; 9. *La Descente de Jésus-Christ aux enfers*; 10. *L'Entrée du Christ à Jérusalem*; 11. *La Nativité du Christ*; 12. *La Nativité de la Vierge*. Il ne reste que les deux icônes: *Le Baptême* et *La Présentation de la Vierge au temple* qui ne se trouvaient pas sur l'iconostase au moment du vol. L'ieromoine Constantin avait partagé sa tâche avec un aide qui était un peintre bien moins doué. Dans la partie supérieure de l'iconostase se trouve le Déisis élargi, avec Jésus-Christ au trône. La Vierge et saint Jean Baptiste s'approchent de lui d'un air implorant. Derrière saint Jean Baptiste se trouve l'archange Gabriel et derrière la Vierge, l'archange Michel. Le groupe d'apôtres derrière Gabriel est comme suit: Paul, Matthieu, Marc, Simon, Bartholomé et Philippe, derrière lequel est le diacre Laurent. Du côté nord, derrière l'archange Michel se trouvent les apôtres: Pierre, Jean, Lucas, André, Jacob et Thomas; au bout, l'archidiacre Etienne comme pendant du diacre Laurent.

Le Crucifiement est placé au sommet de l'iconostase avec les symboles des évangélistes. Malheureusement, les figures de la Vierge et de l'apôtre Jean, qui se trouvaient des deux côtés du Crucifiement, furent volées en même temps que les icônes mentionnées. Ce genre de croix avec le Christ crucifié, mise dans un cadre sculpté sur bois, apparaît dans les pays balkaniques du XVI^e siècle et certains chercheurs pensent que c'est une continuation de la tradition byzantine.

Cependant, selon l'opinion d'autres chercheurs, défendue par des arguments très sérieux, ces croix sur les iconostases balkaniques furent exécutées sous l'influence gothique.

La sculpture sur bois de l'iconostase de Saint-Naoum est, par sa composition et par l'unité de tous ses éléments stylistiques, parmi les oeuvres représentatives des XVII^e et XVIII^e siècles. La sculpture sur bois de l'iconostase fut exécutée par un atelier local de l'Archevêché d'Ohrid qui, au XVII^e et dans la première moitié du XVIII^e siècle, avait adopté la conception que nous reconnaissons dans le cas de l'iconostase de Saint-Naoum. On considère que l'exemple le plus ancien de ce type d'iconostase est la clôture du chœur à Protaton (Athos) de 1611, œuvre du moine Néophyte. Plus tard, d'autres iconostases du même genre furent créées au Mont Athos au XVII^e siècle. La sculpture sur bois y joue un nouveau rôle: elle couvre toute la surface et l'iconostase apparaît ainsi comme une œuvre picturale unique. A Saint-Naoum, la pure sculpture sur bois ajourée apparaît sur le panneau horizontal, au-dessus des icônes de la première rangée. Les principaux motifs de cette sculpture sont: la vigne, les vrilles, les feuilles et les grappes avec des oiseaux qui picotent des grains de raisin. Les petites colonnes se terminent, dans leur partie supérieure, par des chapiteaux qui ont, en haut, des «coquillages ouverts» et qui sont des éléments baroques empruntés à l'art occidental.

En 1738, l'atelier qui avait exécuté l'iconostase à Saint-Naoum termina l'iconostase de l'église Saint-Démétrius à Bitola. Aujourd'hui, les parties de cette iconostase sont montées à l'étage de l'église, dans les deux chapelles latérales. Mais il n'y a aucun doute que la sculpture sur bois de Bitola est inférieure à celle de Saint—Naoum, ce qui témoigne que le maître principal ne participait plus à l'exécution et que l'on travaillait suivant des dessins plus anciens du même atelier.

Aujourd'hui, d'autres iconostases avec une sculpture sur bois semblable et une composition presque identique sont édifiées. Il s'agit d'iconostases d'Epire, de Macédoine et d'Albanie, la plupart des monuments de l'Archevêché d'Ohrid. Nous avons aperçu des œuvres pareilles à Ohrid, dans la région de Bitola, à Demir Hisar et surtout dans les églises de Moscopole, qui n'ont pas encore été édifiées.

LA PEINTURE MONUMENTALE DE TRPO ZOGRAPHE

1. La formation de Trpo Zographe

La peinture monumentale de l'église monastique Saint-Naoum fut peinte à deux reprises, en 1800 et en 1806. Le fait que cette peinture sauvegarda les traditions du siècle précédent, avant tout celles liées au culte de l'Archevêché d'Ohrid et

des maîtres slaves, lui donne une valeur particulière. Du point de vue pictural, les fresques de Trpo Zographe reflètent le style post-byzantin, sans découvrir des voies vers son renouveau au moment de sa fatigue et de son déclin.

Pendant la décoration de Saint-Naoum, Trpo Zographe jouissait de la renommée d'un des principaux maîtres dans l'ouest de la Macédoine et dans le sud de l'Albanie. Son père et son oncle, les peintres Constantin et Athanase, étaient originaires du village de Podkozani, près de Saint-Naoum et de Podgradec, au bord du lac d'Ohrid, aujourd'hui sur le côté albanais. Constantin et Athanase s'installèrent à Kortcha et travaillèrent dans ses environs, à Moscopole, à Muzakia, autour d'Ohrid, de Bitola et à Prespa. Leur famille entière porte le nom de Zographe, selon le métier qu'ils faisaient. Constantin et Athanase travaillèrent également au Mont Athos. Chronologiquement, ils apparaissent d'abord en 1744 dans le monastère d'Ardenica, ensuite dans l'église Saint-Athanase et dans le narthex de l'église Saint-Nicolas de Moscopole. Suivant les inscriptions de donateur qui se sont conservées, les fresques les plus connues qu'ils peignirent au Mont Athos sont celles de Xéropotamou et de Philotée. C'est dans l'église de Ljubovš de 1783 que son nom fut mentionné pour la première fois à côté de celui de son père. Nous avons émis l'opinion que la manière de travail de cet atelier, situé à Kortcha, peut être reconnue dans certaines parties de la peinture de Chilandari et de Saint-Georges-Zographe au Mont Athos du XVIII^e siècle. Nous supposons que, après la détermination de la topographie et de la thématique de toutes les œuvres de cette famille de peintres, on constatera qu'ils étaient les peintres les plus féconds à partir du milieu du XVIII^e siècle, depuis Kortcha, Ohrid et Moscopole jusqu'au Mont Athos. On sait que Trpo Zographe travaillait tout seul à la décoration de l'église Saint-Jean-Baptiste à Neguš, en 1791. Il travaillait également à Berat, à Ljubonja près de Kortcha, à Permet, dans la région de Bitola et à Prespa. Il adopta entièrement les caractéristiques de son père et de son oncle, aussi bien que leur thématique. On sait également qu'il possédait le Guide de peinture du Mont Athos, qui est aujourd'hui en possession de ses héritiers.

2. Les fresques dans la chapelle tombale

Suivant l'inscription de donateur, la peinture dans la chapelle tombale fut exécutée en 1800. Cette inscription nous apprend que la chapelle fut élevée par l'higoumène Etienne, que les fresques furent peintes grâce au don de Naoum Joanov de Moscopole au temps des concierges Naoum Stefo et Gavril, les deux d'Ohrid. L'inscription communique également que les fresques furent peintes par Trpo Zographe de Kortcha. Trois ensembles thématiques sont représentés dans la chapelle tombale: 1. Les figures de moines, dans la première zone; 2. Le cycle de la vie et des miracles de saint Naoum et 3. La Divine liturgie avec Jésus-Christ Pantocrator, dans les parties les plus élevées de la chapelle.

A l'est, au-dessus du tombeau du saint, dans la zone avec les figures debout, on voit la figure de saint Naoum et puis, de l'est vers le sud, le Déisis avec trois anges, les moines saint Antoine, saint Euthyme, saint Cosme le Poète et saint Etienne le Sabbaïte. Le commanditaire et higoumène Etienne est peint immédiatement à côté de son patron et homonyme, saint Etienne le Sabbaïte. A côté de l'higoumène Etienne, placées au côté sud et ouest de la chapelle, se trouvent les figures de saint Athanase l'Athonite, saint Siméon le Stylite, saint Dionysos, saint Théodose, saint Siméon de Syrie, probablement saint Hilarion et saint Anastase de Sinai. Suit le buste du saint noir Moïse d'Ethiopie et celui de saint Elie à la fin.

Le cycle de la vie *et des miracles de saint Naoum* sur la peinture monumentale n'est conservé que dans la chapelle tombale de Saint-Naoum. Dans cet espace, en plus de la Dormition de saint Naoum qui est dans la première zone, les huit scènes suivantes sont peintes dans la deuxième zone: Saint Naoum converse avec Michel Boris sur la religion orthodoxe; Saint Naoum est conduit en prison; Saint Naoum baptise la fille du tsar; le Seau laisse une impression sur la pierre; Saint Naoum banni par les bogomiles; Saint Naoum attelle l'ours à la place du boeuf; Le moine rendu raide pour avoir essayé de voler le corps de saint Naoum; la Guérison des malades mentaux; le Voleur du cheval surpris à l'aube devant les portes du monastère.

Dans la deuxième zone, sous les fenêtres, on voit des bustes dont l'un est celui de saint Jean le Calybite (derrière la composition du Baptême), tandis que l'autre saint n'a pas été identifié.

Le sommet de la chapelle est dominé par le grand buste de Jésus-Christ, placé dans «un cercle multicolore semblable à l'arc-en-ciel que l'on voit sous la pluie», comme c'est noté dans le Guide de la peinture du Mont Athos. La Divine Liturgie se déroule autour du Christ. Le Christ y est peint à deux reprises, en habit de hiérarque. Douze anges et d'autres puissances célestes prennent part à la Liturgie. La Divine Liturgie est peinte entièrement d'après le Guide de la peinture du Mont Athos.

La peinture dans la chapelle, de même que celle dans l'autel, est un des meilleurs ensembles peints par Trpo Zographe, son père et son oncle. On peut y remarquer son éducation théologique dans tous les thèmes théologiques et sa connaissance des thèmes de l'histoire culturelle.

3. Les fresques de l'autel et du naos

Six ans après que la chapelle fut terminée, Trpo fut invité à décorer aussi les autres parties de l'église. Cet intervalle de six années fut probablement nécessaire pour terminer les travaux de construction dans les autres parties de

l'église et pour préparer les murs pour la décoration. L'inscription de donateur au-dessus de l'entrée dans le naos nous apprend que le donateur de la peinture fut l'higoumène Etienne, que la décoration fut exécutée au temps du métropolite Callinique, de son aide Hadzi-Jakov et du concierge Jovan Gavril. Trpo termina la décoration le 6 septembre 1806.

Dans l'espace de l'autel, on voit dans la première zone La Liturgie des hiérarques. Le groupe sud de cette image est composé des hiérarques suivants: saint Basile le Grand, saint Grégoire le Théologien, saint Nicolas et saint Spiridon. Le groupe nord est composé de saint Jacob, frère de Dieu, saint Jean Chrysostome, saint Athanase le Grand et saint Cyrille d'Alexandrie. Au-dessus des hiérarques, sur toute la longueur de l'abside s'étend la Communion des apôtres. La présentation de la colombe au-dessus de la table d'autel est une solution insolite et exprime l'acte de l'épiclèse. Il est aussi intéressant que Judas y est déformé, ce qui ne fut pas ignoré par l'art plus ancien.

Dans la conque de l'abside se trouve la Vierge plus large que le ciel, tenant Jésus devant elle: au côté nord, l'archange Michel s'incline devant elle et l'archange Gabriel au côté sud.

Dans la prothèse, on voit le Christ mort dans la tombe avec les instruments de torture, tandis que des deux côtés de la niche sont les diacres Etienne et Romain Melode. La calotte de la prothèse, au-dessus de la niche, est dominée par le Christ ange du Grand conseil, peint en buste, trois archanges en habit de souverain étant placés autour de lui. Dans la partie inférieure, on voit Jonas dans la bouche de la baleine.

La Vision de saint Pierre d'Alexandrie couvre presque tout le mur nord de la prothèse. La figure du pécheur Arius suscite un intérêt particulier. Dans la prothèse, on voit les figures de saint Joseph de Thessalonique, saint Achille de Larissa, un hiérarque de Jérusalem non identifié, saint Ambroise de Médiolan, un hiérarque non identifié et saint Polycarpe de Smyrne.

Dans la petite calotte du diaconicon se trouve le buste de Jésus-Christ Emmanuel. Au-dessus de sa figure se trouvent les bustes de saint Sylvestre, saint André le Crétois, saint Grégoire Palama, saint Dionysos Aréopagite, saint Ignace Théophore. On y voit aussi les bustes de Grégoire de Néo-Césarée et de saint Grégoire de Nysse. Saint Eleuthère est peint à l'entrée du diaconicon. Au côté nord de la petite colonne se trouve saint Germain de Constantinople et au côté est, un saint sous lequel se trouve une inscription endommagée. Les hiérarques dans l'autel de Saint-Naoum suivent presque entièrement la liste des hiérarques du Guide de la peinture du Mont Athos.

En dehors de l'autel, dans la zone inférieure du mur nord, on voit, à partir de l'iconostase, les figures des saints guerriers et martyrs: saint Georges, saint

Démétrius, puis suit une surface où figuraient probablement saint Théodore Tiron et saint Théodore Stratilate, la figure endommagée de saint Mercure (ou saint Jacob le Perse), sainte Mina, deux saints dans le passage entre saint Antipas et un saint non identifié, tandis qu'au-dessus d'eux sont les martyres sainte Eudoxie et sainte Marie Madeleine, tournée l'une vers l'autre. Sur le mur nord du naos, on voit encore saint Christophore et saint Pantéleimon; dans la moitié nord du mur ouest sont saint Arsène, saint Nicodème et saint Ephrem et tout au bout, immédiatement à côté de la porte d'entrée, est la figure de l'archange Gabriel.

Sur le côté sud du temple, après l'iconostase, le cortège de saints de la première zone commence avec saint Pierre et saint Paul, tenant entre eux le modèle d'un temple; le martyr et saint Thalassios dans la fenêtre et son pendant saint Tryphon tenant une faucille dans sa main. Sur le mur sud, on voit encore saint Eustache Placidus et saint Artémus. Sur l'arc, vers la petite colonne sud-est, sont les martyrs saint Oreste, saint Agapius et encore un saint dont l'inscription fut détruite. Les deux dernières figures sur le mur sud sont entièrement détériorées. Sur le côté sud du mur ouest sont placés frontalement les apôtres André et Philippe et à côté de celui-ci, saint Alypius le Stylite. Le dernier saint de cette suite est saint Onuphre. Du côté sud du temple sont placées quatre figures debout: sainte Barbara et sainte Catherine, tournée l'une vers l'autre; ensuite la martyre Matrone et à la fin, immédiatement à côté de la porte d'entrée, l'archange Michel.

Parmi les compositions du cycle des Grandes fêtes, l'Annonciation est peinte sur le côté est de l'autel. La Nativité du Christ se trouve dans la zone supérieur du mur méridional. Ce cycle embrasse également la Circoncision de Jésus-Christ, peinte tout de suite après la Nativité. Le cycle continue avec la Chandeleur, le Baptême du Christ, la Transfiguration, la Résurrection de Lazare et l'Entrée à Jérusalem.

La Résurrection du Christ, du côté nord, est placée dans la suite des Passions de Jésus-Christ, après Jésus-Christ raillé. Dans l'arc, du côté nord, est le Crucifiement du Christ, tandis que la Descente aux enfers est son pendant.

Les Myrrophores sur le tombeau du Christ est une continuation des Passions de Jésus-Christ dans l'autel, avec l'Incrédulité de Thomas. L'Ascension se trouve du côté nord de la voûte de l'autel, tandis que la Descente du Saint Esprit est du côté sud.

La dormition de la Vierge est sur le mur occidental. A côté de la scène de l'Assomption sont peints saint Jean Damascène et saint Cosme le Poète. On y voit aussi deux bustes de saints.

Le cycle le plus vaste des Passions de Jésus-Christ est composé à Saint-Naoum de 18 scènes. Comme le maître ne disposait pas de surfaces suffisamment grandes pour espacer les compositions, il ne put les représenter toujours selon leur ordre. Faute de place, le cycle commence dans la partie occidentale du naos. Les premières scènes de la Cène et le Lavement des pieds sont du côté sud de la voûte, tandis que la Prière à Gethsémani et la Trahison de Judas sont leur pendant du côté nord. Des scènes avec Judas qui rend l'argent et se pend se trouvent sous le Lavement des pieds.

Du côté ouest, dans la zone la plus élevée, sont les scènes suivantes: le Christ jugé par Anne et Caïphe et le Christ jugé par Pilate. Au-dessous de cette composition est le Reniement de l'apôtre Pierre et son repentir. Dans le même espace se déroule la scène représentant Jésus-Christ amené chez Hérode.

Sur le côté nord de la voûte, au-dessous de Gethsémani et la Trahison de Judas, sont les scènes suivantes: le Lavement des mains (le Christ jugé par Pilate), la Flagellation de Jésus-Christ et Jésus-Christ raillé. Deux compositions relatives aux Passions de Jésus-Christ y sont représentées à part, à cause de leur pouvoir sur les fidèles: la Descente de la croix se déroule sur la vaste surface au-dessus de la colonne nord-ouest, tandis que la Lamentation sur le tombeau est son pendant du côté opposé.

Comme la première dédicace de l'église fut liée à l'archange Michel et aux archanges en général, ce fait est confirmé par la représentation d'un cycle particulier consacré à cette thématique. Sur la petite colonne sud-ouest, du côté nord, est Daniel dans la fosse; du côté nord de la petite colonne est la scène avec saint Elie nourri par le corbeau, tandis que du côté est de la petite colonne est saint Zacharie avec un encensoir et une bougie au moment où il apprend la nouvelle de la conception de saint Jean le Précurseur. Les trois enfants (Juifs) dans la fournaise sont du côté sud de la petite colonne nord-ouest, tandis que du côté est, on voit la Vierge tenant un évangile ouvert et apprenant la nouvelle de l'archange Gabriel, l'Annonciation. Du côté ouest de la même petite colonne est l'Apparition de l'archange Michel à Josué fils de Nun. Ces six scènes constituent le cycle de l'archange Michel (quatre scènes) et de l'archange Gabriel (deux scènes). Ce cycle fut peint suivant les recommandations du Guide de la peinture du Mont Athos.

L'enfance de la Vierge y est représentée par quatre scènes: la Nativité de la Vierge et la Bénédiction des trois prêtres sont dans la deuxième zone du mur nord; la Présentation de la Vierge au Temple et Joseph recevant la Vierge sont sur le même espace du mur sud.

Dans la thématique de Saint-Naoum, on trouve également des scènes du Penticostaire, la plupart peintes dans l'espace de l'autel. Du côté nord de l'autel sont les Myrrophores sur le tombeau du Christ et l'Incrédulité de Thomas, qui

sont en fait les deux premières semaines du Penticostaire: sur le mur sud, la Guérison du faible et le Christ guérissant la fille de la Cananéenne. Au centre de l'abside est le Partage des fêtes en deux avec la scène du Christ conversant avec la Samaritaine. Du côté nord est la Guérison de l'aveugle de naissance et une scène qui se rapporte aux Apparitions du Christ.

La thématique picturale de la coupole est en partie ordinaire, mais elle a en même temps certaines particularités. La grande figure de Jésus-Christ Pantocrator est au sommet de la coupole, entourée d'un ornement spectral (arc-en-ciel) que les anges tiennent dans leurs mains. Dans le tambour, sont représentés: David, Salomon, Osée, Daniel, Jérémie, Zacharie, Isaïe et Moïse. Au fond du tambour sont les bustes de onze martyrs dont les noms peuvent être suivis parallèlement grâce aux inscriptions conservées. Là fut également arrondi le groupe des Dix martyrs qui avaient péri à Crète, avec un onzième martyr.

Dans les pendentifs sont les évangélistes avec leurs symboles. Ils sont dans leurs criptoria et écrivent le début des Evangiles. Au-dessous des pendentifs, sur toute la largeur des quatre arcs, sont peints les bustes des Quarante martyrs. Ils sont groupés par dix de chaque côté et placés au milieu des branches et des feuilles et peuvent être suivis selon la rédaction du manuel de la peinture publié par l'évêque Porphyre.

4. Les fresques dans le narthex et dans le bâtiment oriental

Les fresques du narthex et de sa partie orientale, qui est formée comme une espèce de pronaos, constituent un ensemble à part. Il semble que Trpo Zographe avait des collaborateurs pendant l'exécution de ces fresques. Il est étonnant que dans cette partie apparaissent des figures qui sont peintes dans l'autel, ce qui suggère qu'il existait un intervalle chronologique. En effet, il est possible que cette partie de l'église fût décorée après 1806, ce qui n'est qu'une hypothèse.

A gauche de l'entrée dans le narthex, du côté nord, on voit la figure du prince Michel tenant une croix dans sa main droite et un sceptre dans sa main gauche. Il porte une tunique et une cape, ornées de perles. Il a une couronne de trois parties, avec des pierres précieuses. Il n'y est pas représenté en saint, il n'a pas de nimbe. Les traits de sa physionomie ne sont pas identiques à ceux qu'il possède dans la chapelle tombale. La représentation du prince est liée à l'aide qu'il apporte à saint Naoum pour la construction de l'église. Du côté sud de l'entrée, on aperçoit les restes d'une figure dont on suppose qu'elle fut celle de saint Naoum tenant le modèle du temple.

Du côté nord du narthex, après la figure du souverain Michel, se trouve saint Achille, évêque de Larissa à qui on avait dédié la cathédrale de Prespa. Il avait déjà été peint dans l'autel. Ensuite, sur le mur nord, suivent les figures de saint

Charalampos, sainte Parascève face à face avec sainte Kyriaque et à la fin, les sept saints slaves. Au-dessus des fonts baptismaux sont le Baptême de Jésus et la figure de Jacob frère de Dieu, peint lui aussi pour la deuxième fois. Dans l'angle nord est saint Pachôme avec l'ange, tandis que saint Jean Vladimir est la dernière figure dans cette partie du narthex.

Dans la partie est, dans la niche, se trouve le buste de Samuel de l'Ancien Testament; au-dessus de l'entrée dans la chapelle sont peints deux anges; sur le mur sud est représentée une suite de plusieurs moines dans l'ordre suivant (à partir de l'entrée dans la chapelle tombale): saint Grégoire Décapolite, une figure démolie, saint David de Thessalonique et saint Théodore. Dans la niche sud, dans la zone inférieure, sont: saint Kyriarch, saint Anastase, saint Pierre de Latros, saint Patapios, une figure endommagée de saint Lazare. Sur le mur nord du narthex, dans la partie supérieure de la niche, au-dessus des Sept saints slaves, sont peintes les scènes avec l'Exécution de saint Démétrius et saint Nestor tuant Luéos. Du côté opposé de ces deux scènes, sur le mur sud, sont peints les Israélites traversant la Mer Rouge et la Noyade des Égyptiens.

L'Enlèvement de saint Elie dans le ciel est dans le pendentif nord-est; la scène avec saint Elie égorgeant les prophètes de Vaal figure dans le pendentif nord-ouest; dans le pendentif sud-est figure la Lapidation de saint Etienne; dans le pendentif sud-ouest sont peints les Quarante martyrs gelés dans le lac de Sébaste.

Du côté est de cet espace, au-dessous du buste de Jésus-Christ bénissant, sont les figures de saint Loup et de saint Celse; saint Marcien et saint Martyrius sont du côté nord, tandis que saint Sergius et saint Bechus sont du côté ouest. Un martyr non identifié et saint Antritoros, dont l'inscription est peu lisible, figurent du côté sud.

La calotte de cette partie est dominée par le buste de Jésus-Christ ange du Grand conseil, marqué comme Emmanuel. Les puissances angéliques sont disposées autour de lui. Au-dessous de ces figures du Christ, au-dessus de la porte d'entrée dans le naos, dans le médaillon que les archanges tiennent devant eux figure encore une fois le Christ ange des puissances angéliques. La figure du prophète Habacuc se trouve au nord, à côté de cette composition, tandis que le prophète Zacharie est au sud.

Du côté sud de la partie est, au-dessus de l'entrée dans la chapelle tombale, est peint le Martyre de sainte Julitte et saint Cyrique; le Martyre de sainte Barbara est du côté opposé, au nord.

Sur l'autre espace de la partie orientale, on voit les figures des martyrs saint Sinétus et saint Romain; ensuite, saint Agathon, jeune martyr et saint Basilidès sont peints sur l'arc méridional; saint Évariste et saint Pompée sont à l'entrée dans cet espace (au-dessus de saint Jean Vladimir).

Une série de onze bustes de martyrs figurent dans la partie inférieure de la coupole, dans des cercles de feuilles de vigne. Leur choix et l'ordre furent arrangés selon les recommandations du Guide de la peinture du Mont Athos. Les noms des martyrs sont donnés ici selon l'ordre de la représentation graphique: 1. Elpidiphore, 2. Anempodiste, 3. Sébastien, 4. André Stratilate, 5. Thyrsus, 6. Jean le Jeune, 7. Julien, 8. Mamas, 9. Akindynos, 10. Pégaze, 11. Aptonios. Les figures de huit prophètes grandeur nature se trouvent dans le tambour. Au-dessus du buste de la Vierge sont Aaron et Moïse, placés face à face. Les trois prophètes derrière Aaron sont Jérémie, Habacuc et Ézéchiël et à droite de Moïse sont Gédéon, Isaïe et Zacharie.

Les bustes de dix-huit justes de l'Ancien Testament de la maison de Jessé (parmi lesquels David et Salomon) figurent au-dessus de la série de puissances angéliques incorporelles, dans le tambour, dans des cercles de vrilles et de branches de vigne. Ils portent des vêtements royaux et leurs traits typologiques sont entièrement conformes aux recommandations du Guide de la peinture du Mont Athos. Neuf groupes de puissances angéliques sont représentés au-dessus des souverains de la maison de Jessé et de David, dans l'anneau au-dessous de la figure de la Vierge.

La Vierge au sommet de la coupole est représentée les bras levés et avec l'image du Christ dans un médaillon sur sa poitrine. Les vers écrits dans le cercle autour du buste de la Vierge sont dédiés à elle-même. C'est, en effet, le Neuvième cantique de la deuxième Katavasia que l'on chante à la Pentecôte.

Dans le texte de base de ce livre, nous avons parlé du traitement de l'image des Sept saints slaves et de sa place dans l'art des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles.

En évaluant cette peinture, nous soulignons que la qualité de ces figures est conditionnée par les possibilités artistiques personnelles de Trpo Zographe, aussi bien que par les conditions générales de son temps. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, on s'efforçait d'arrêter la pénétration d'éléments occidentaux dans l'iconographie orthodoxe utilisée par les parents de Trpo et les autres maîtres de l'Archevêché d'Ohrid. La fatigue et une fermeture provinciale caractérisent leur peinture. Cependant, la maîtrise technique et l'éducation théologique de ces maîtres sont incontestables. Trpo Zographe connaissait les traditions de l'Athos et les courants dans l'art du XVIII^e siècle. Il connaissait bien également les cultes et les traditions iconographiques locaux. Dans ses œuvres, il introduit des éléments, des coutumes et des costumes populaires. Dans certaines des figures de Saint-Naoum, peintes dans la zone inférieure de la chapelle, dans l'autel et dans le cycle des Passions du Christ, il montre des qualités plus élevées. Cependant, le nombre de scènes et de figures travaillées en vitesse, avec une espèce de routine, même avec naïveté, n'est pas petit. Malgré cela, elles sont précieuses pour la connaissance de la culture picturale du XVIII^e siècle dans son ensemble.

LES SCEAUX DU MONASTERE DE SAINT-NAOUM

Six sceaux du monastère de Saint-Naoum ont été sauvegardés et sont d'une importance picturale et historique extraordinaire. Le sceau qui se trouve aujourd'hui au Musée synodal de Sofia suscite une attention particulière. La figure entière de saint Naoum est gravée au milieu du sceau, en habit de moine ayant fait des vœux monastiques sévères et est exécutée d'un dessin très habile. A gauche, on voit en miniature le modèle d'une église monastique à coupole, avec une nef centrale élevée et des bâtiments latéraux posés symétriquement.

Ce qui suscite un intérêt particulier sur ce sceau, c'est la figure d'un personnage placé au-dessous du modèle du temple, à genoux, un fez à la tête, tourné vers saint Naoum. Un araire et un ours sont gravés du côté opposé. L'inscription sur le sceau, «sceau patriarcal», indique qu'il n'a pas pu être créé avant 1557, l'année où les archevêques d'Ohrid commencèrent à s'appeler aussi «des patriarches». La figure de Naoum et les autres éléments du sceau aident à dater ce précieux exemplaire du XVII^e siècle. Selon notre analyse, le personnage à genoux devant saint Naoum n'est pas un officier turc ou un malade demandant salut, comme on le pense, mais un paysan qui labourait les champs de saint Naoum et que ce saint aida à atteler l'ours à la place du boeuf qu'il avait dévoré. Son habit n'est pas militaire mais populaire, le même qui était porté par les paysans de la région d'Épire et de l'ouest de la Macédoine, de Ioannina à Ohrid.

Sur le sceau, on voit la gravure du *Miracle avec l'ours attelé dans le joug*, qui est important parce ce qu'il est le plus ancien exemplaire traitant ce sujet dans l'art. Les savants ont déjà examiné les sources de la création de cette scène, mais nous sommes enclins à accepter l'opinion selon laquelle le point de départ dans la création de cette scène se trouve dans un cantique (canon) de Constantin Cabasilas, qui écrit que saint Naoum avait l'habitude d'atteler «des bêtes féroces» dans les champs de l'église. Il est évident qu'il s'agit là d'un symbole – «l'appriivoisement» des païens – bêtes féroces qui laboureront le champ chrétien. Deux des sceaux du monastère de Saint-Naoum furent exécutés en 1774, étant donné que le sceau précédent ne pouvait plus être utilisé à la suite de l'abolition de l'Archevêché, en 1767. Un de ces sceaux, fait en bois, est gardé au Musée synodal de Sofia. Le sceau en bois se distingue par un haut niveau de son exécution graphique et témoigne de l'expérience picturale des maîtres du cercle d'Ohrid et de Moscopole. A part saint Naoum, sur ce sceau est également peint le miracle avec l'ours attelé dans le joug. Le second exemplaire, à une thématique et à une disposition semblables, se caractérise par la naïveté du dessin et l'imprécision de la composition.

Deux autres sceaux datent de la première moitié du XIX^e siècle: l'un est rond, de 1848 et l'autre est elliptique, sans année. Les deux sceaux contiennent le buste de saint Naoum, exécuté sur métal par une technique précise. Malheureusement,

il n'existe aujourd'hui que leurs impressions sur les documents monastiques du XIX^e siècle.

Le sixième et dernier sceau du monastère de Saint-Naoum fut créé dans la période de l'existence d'une commune ecclésiastico-scolaire à Ohrid, dans la circonscription du monastère, c'est-à-dire entre 1869 et 1873. Ce sceau consistait de trois parties séparées qui étaient gardées par: l'higoumène, les représentants de la commune d'Ohrid et l'évêque ou les concierges. En 1869, une messe en langue slave fut introduite dans le monastère, ce qui est démontré par ce sceau, mais en 1873, le monastère fut pris par le Patriarcat de Constantinople. Tous les efforts de la plupart des citoyens d'Ohrid en vue de reprendre le monastère restèrent sans succès jusqu'en 1912.

Partie

LES PORTRAITS DE SAINT NAOUM D'OHRID DANS L'ART DES PAYS BALKANIQUES ET DANS LE BASSIN DANUBIEN AUX XVIII^e ET XIX^e SIECLES

Au XVIII^e siècle, les portraits de saint Naoum d'Ohrid dépassèrent les limites de la région autour du lac d'Ohrid. Déjà à la fin du XVII^e siècle, la puissance économique et la renommée du monastère commencèrent à croître. De même, l'Archevêché sous l'archevêque Joasaph eut, au début du XVIII^e siècle, une véritable ascension. La puissance économique de Moscopole, d'Ohrid et des autres endroits environnants et leurs rapports avec les centres européens contribuèrent largement à l'épanouissement du monastère. L'imprimerie de Moscopole et les éditions consacrées à saint Naoum et à d'autres saints locaux propageaient la renommée de saint Naoum comme thaumaturge et guérisseur.

1. Saint Naoum dans l'art du diocèse d'Ohrid

Les portraits de saint Naoum du début du XVIII^e siècle sont gardés dans l'église monastique, sur les icônes de 1703 et de 1711 déjà mentionnées. Parmi les plus anciens exemples du XVIII^e siècle, il faut également mentionner la fresque contenant le portrait de Naoum de 1722, qui se trouve dans l'église de l'archange Michel à Moscopole et plus tard, dans les autres églises de la même ville, notamment Saint-Athanase et Saint-Nicolas. En 1742, on publia le Recueil des saints de l'Archevêché d'Ohrid où l'on trouve, à part leurs messes, des représentations graphiques de saint Naoum et de la Dormition de saint Naoum. Les peintres Constantin et Athanase, proches du sommet de l'Archevêché d'Ohrid, avaient un grand mérite pour la propagation des portraits de Naoum au XVIII^e siècle. Ils œuvraient dans les églises à Moscopole, à Vitkuki et à

Ardenica où, en 1744, ils exécutèrent l'image des Sept maîtres slaves. De par sa composition, cette image est très proche des exemplaires de Drača, près de Kragujevac, de 1735, de même qu'avec les représentations de ces saints dans les environs de Kortcha.

Au cours du XVIII^e siècle, des ensembles avec la figure de saint Naoum furent peints dans plusieurs parties de l'Archevêché d'Ohrid. Par exemple, en 1730, saint Naoum, saint Clément et sainte Marina furent peints ensemble dans la ville de Ko'ani. En 1754, la figure de saint Naoum, de même que la vie de la martyre Marina furent exécutées sur le décor de l'église monastique Sainte-Marina, dans le village de Lunga, près de Podgradec. On croit que cet ensemble fut peint par le peintre Constantin de Spat, qui fut vraisemblablement disciple de l'ieromoine Constantin Zographe. Un autre maître, Nicolas Guga, peignit en 1759 l'icône représentative de saint Naoum avec deux de ses miracles, qui se trouve aujourd'hui au musée de Kortcha. L'icône avec la vie et les miracles de saint Naoum date de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle et se trouve aujourd'hui dans l'église Saint-Nicolas-Ghérakomia à Ohrid. «L'icône miraculeuse» à grand format de l'église Saint-Georges de Bitola date presque de la même période. Tous les exemplaires déjà mentionnés se distinguent de la production picturale contemporaine par la solidité de leurs traits artistiques.

L'icône de la Dormition de saint Gorazd et de saint Angelarios de 1812, qui est gardée aujourd'hui dans la cathédrale de Berat, est d'une très grande importance et témoigne de l'engagement du peintre Jean Quatre Grabovan de Grabovo qui œuvrait à la fin du XVIII^e siècle. Beaucoup plus tard, le même thème fut traité sur une icône par le peintre Adam Hristo de Samarina, aux valeurs picturales modestes. Sur ces icônes, saint Gorazd et saint Angelarios sont posés sur un catafalque, devant les murailles de Berat, et les maîtres slaves, parmi lesquels on voit aussi saint Naoum, se trouvent autour d'eux. Ces icônes suscitent aujourd'hui un grand intérêt parce que l'on croit que Gorazd mourut en Moravie et Angelarios à Pliska, de sorte qu'il est difficile d'expliquer en ce moment leur culte dans la région de Berat, où les reliques de saint Gorazd sont gardées.

2. Saint Naoum dans les monuments du Mont Athos

La présence des portraits de saint Naoum dans la peinture du Mont Athos du XVIII^e siècle s'explique par l'intérêt porté à ces portraits par les monastères slaves et par la présence de peintres de la région d'Ohrid dans les temples du Mont Athos. D'ailleurs, un grand nombre de moines de Macédoine affluèrent dans cette période à Chilandari et à Saint-Georges-Zographe pour chercher les figures des saints locaux de Macédoine et de l'Archevêché d'Ohrid.

Dans les monuments construits depuis le XVIII^e siècle, on a identifié trois représentations de saint Naoum: à Zographe, à Chilandari et à Xéropotamou. Le saint d'Ohrid fut peint dans l'église de la Dormition de la Vierge, construite

en 1764 dans l'ensemble du monastère Zographe. Plus tard, en 1779, on décora la chapelle de Saint-Sava à Chilandari, où il existe une grande galerie des saints sud-slaves de la tradition de l'Archevêché d'Ohrid, du Patriarcat serbe et du Patriarcat bulgare. Les figures des saints slaves y furent transposées de la Stématographie de Christophore @efarovitch. Pour cette raison, à Chilandari, saint Naoum est représenté de commun avec saint Nicodème, le martyr de Vitkuki, tout comme chez @efarovitch.

L'identification récente de saint Naoum dans le narthex de l'église monastique Xéropotamou (1783) au Mont Athos est d'une importance considérable pour suivre la pénétration du culte de saint Naoum. Saint Nicodème est également peint dans ce monastère, dans le même ensemble, étant donné que les fresques furent exécutées par Constantin et Athanase Zographe, le père et l'oncle de Trpo. Comme cet atelier travaillait à la décoration d'autres églises au Mont Athos, on peut s'attendre à de nouvelles identifications de saint Naoum.

3. Le culte et les figures de saint Naoum dans la monarchie autrichienne

De la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle, plusieurs vagues d'émigrés partirent du diocèse d'Ohrid. Ils formèrent des habitations orthodoxes dans le bassin danubien, dans la monarchie autrichienne. Parmi les émigrés, il y avait des peintres qui connaissaient le style de l'art post-byzantin et les cultes de l'ancienne patrie. Dès le début du XVIII^e siècle, on rencontre la figure de saint Naoum en Autriche et en Hongrie, comme c'est le cas de la grande icône de la Vierge avec Jésus-Christ, œuvre de Mitrophan Zographe.

Pendant l'occupation autrichienne dans une partie de la Serbie, des peintres venus du diocèse d'Ohrid exécutèrent, en 1735, le décor de l'église Saint-Nicolas à Drača, près de Kragujevac. Cet ensemble englobe également la composition des Sept maîtres slaves d'un «type de réunion centrale», qui du point de vue de la composition est presque identique aux exemples traitant ce sujet dans le cercle pictural d'Ohrid et de Moscopole. Nous avons déjà émis l'opinion que cette image de l'église près de Kragujevac est l'œuvre d'un des peintres provenant de l'atelier du peintre David de Selenica.

Dans la Stématographie de Christophore @efarovitch de Dojran, la figure de saint Naoum apparaît dans une gravure sur cuivre, travaillée en collaboration avec le graveur viennois Thomas Mesmer et publiée en 1741. L'exécution de la gravure sur cuivre contenant la figure de saint Naoum et les épisodes de sa vie et ses miracles, en 1743, représente un événement exceptionnel pour la formation de l'iconographie de saint Naoum. Cette gravure sur cuivre fut publiée grâce à la collaboration de l'archimandrite Constantin du monastère Saint-Naoum et du citoyen Mihail Gotuni, originaire de la région d'Ohrid et installé dans la ville de Miskolc, en Hongrie. La gravure contient plusieurs

éléments baroques, mais la figure de saint Naoum et les scènes y sont traitées selon la manière traditionnelle. On voit sur cette gravure sur cuivre, en petites dimensions, tous les endroits autour du lac d'Ohrid, y compris les villes d'Ohrid et de Moscopole. Autour de la figure de saint Naoum, seize épisodes racontent sa vie et ses miracles dont certains furent dessinés pour la première fois par @efarovitch.

Un rôle considérable pour la propagation du culte de saint Naoum dans la monarchie autrichienne fut joué par le maître Théodore Simeonov de Moscopole, engagé en 1765 dans la décoration de l'église monastique de la Dormition de la Vierge, près de Budapest. On a découvert dans cette église la figure de saint Naoum, exécutée d'une manière très semblable à celle des frères Constantin et Athanase Zographe. Les deux icônes représentant la vie et les miracles de saint Naoum datent aussi de la même période, dont l'une, de 1773, est de l'église Saint-Jean-Baptiste et l'autre, de l'église de la Nativité de la Vierge. Ces icônes sont gardées aujourd'hui dans la collection du musée de la ville de Saint-André en Hongrie, où il y avait un grand nombre d'émigrés orthodoxes de Serbie. Il est tout à fait clair que les icônes étaient commandées par des émigrés de l'Archevêché d'Ohrid, Macédoniens et Valaques. On attribue, avec certitude, au peintre Théodore Simeonov l'icône avec la Descente du Christ aux enfers, avec la figure de saint Naoum dans sa partie inférieure. Saint Naoum apparaît également sur l'icône du Couronnement de la Vierge qui est gardée aujourd'hui à Saint-André.

La construction de l'église consacrée à saint Naoum par les fidèles immigrés dans le Bassin danubien est un phénomène unique. Elle fut bâtie au début du XVIII^e siècle dans la ville de Miskolc, dans le nord-est de la Hongrie, par des Macédoniens et des Valaques. Le nombre de ces immigrés s'accrut considérablement au cours du temps et ils engagèrent à Vienne une procédure pour la construction d'une grande église dédiée au saint d'Ohrid. Elle fut élevée définitivement en 1785, tandis que son intérieur fut complété jusqu'en 1806, l'année où la décoration du temple fut terminée. A travers les figures de saint Naoum représentées dans l'art, les émigrés venus dans la monarchie autrichienne depuis la Macédoine, l'Albanie et l'Épire exprimaient leur attachement aux régions de leur origine. De cette manière, ils manifestaient à la fois leur attachement à la religion orthodoxe.

4. Saint Naoum d'Ohrid dans la peinture de la Renaissance en Macédoine

L'art de la Macédoine dans la Renaissance fut pénétré des idées du romantisme et de l'évocation des traditions médiévales. L'intérêt à l'époque la plus ancienne des lettres slaves du IX^e siècle et plus tard, augmenta dans les cercles bourgeois macédoniens vers le milieu du XIX^e siècle. Les compositions avec la représentation en commun des Sept saints slaves, qui se répandirent dans

plusieurs régions de la Macédoine, provoquèrent une très grande influence sur l'art de la Renaissance. Au milieu du XIX^e siècle, Dico Zographe créa, au cours de son engagement à Ohrid en 1862, un genre spécial de cette composition. En effet, sur l'icône commandée par Madame Fotijana Robeva, saint Cyrille et saint Méthode, tenant un rouleau sur lequel est écrit l'alphabet, apparaissent pour la première fois au milieu de la représentation. Derrière eux se trouve la figure de saint Clément, placée frontalement, tandis que les autres maîtres slaves sont autour d'eux. Au XIX^e siècle, on joignait à ces personnages, tout comme sur cette icône, les figures de saint Erasme et de saint Jean Vladimir, les deux liées aux traditions chrétiennes locales. Cette représentation en commun des maîtres slaves suscite un intérêt plus large et c'est pourquoi elle apparaît dans plusieurs monuments en Macédoine. Toutes les scènes traitant ce thème n'ont pas encore été publiées, mais on le rencontre dans la peinture d'Ohrid où on en garde quelques exemplaires, ensuite à Struga et dans quelques villages de la région, de même qu'à Kicevo, à Debar et à d'autres endroits. Les maîtres qui peignirent les icônes et les fresques sur ce thème sont des représentants de l'école de peinture des Miaks.

Au XIX^e siècle, à l'époque de la Renaissance bulgare, l'intérêt porté à la représentation des maîtres slaves grandissait, mais on peignait principalement les figures de saint Cyrille et de saint Méthode. Au XIX^e siècle, les saints d'Ohrid Clément et Naoum furent peints dans le monastère de Zographe, tandis qu'en Bulgarie on ne connaît que deux exemplaires des Sept saints slaves dont l'un est l'oeuvre d'un peintre miak. En 1869, à l'occasion de la célébration de la fête de saint Cyrille, on exécuta à Moscou une lithographie des Sept maîtres slaves, vraisemblablement suivant des dessins préparés à Constantinople. Un exemplaire de cette lithographie, en couleur, fut découvert dans le village d'Evla à Prespa. D'après une statistique incomplète, il existe plus de soixante-dix représentations de saint Naoum dans l'art de Macédoine du XIX^e siècle, mais nos vérifications faites dans la région d'Ohrid démontrent que ce nombre est considérablement plus élevé. En 1849, à la demande de Thomas Hristo Tane de Bitola, une copie graphique de la gravure sur bois de @efarovitch fut exécutée, avec de petits changements. L'intérêt porté sur la représentation graphique de saint Naoum s'est conservé chez les Macédoniens qui restèrent dans les cadres du Patriarcat de Constantinople, mais son culte fut particulièrement répandu parmi les Valaques dans toutes les parties de Macédoine, d'Albanie et de Grèce et dans les enclaves d'émigrés dans le Bassin danubien où ils étaient installés.

5. Les implications culturelles, historiques et anthropologiques des portraits de saint Naoum d'Ohrid

On suit assidûment la pénétration des figures de saint Naoum dans plusieurs régions des Balkans depuis la fin du XVII^e siècle quand son monastère devint le sanctuaire le plus remarquable entre la Macédoine, l'Albanie et des parties

de Grèce. Les implications anthropologiques de la représentation de saint Naoum sont dues à la puissance de ses reliques pour guérir et à la croyance qu'il protégeait l'agriculture, le commerce et le bétail. Le rassemblement de plusieurs milliers de fidèles venant de diverses parties des Balkans pour sa fête d'été contribuait à l'augmentation de son culte. Dans cette période se répandit aussi la croyance que les prières sur le tombeau de saint Naoum portaient descendance et bonheur familial. Cette croyance fut également acceptée par la population musulmane en Macédoine et en Albanie et celle-ci faisait des dons généreux au tombeau de saint Naoum. Enfin, pour les émigrés dans le bassin danubien, ce fut un symbole de leur attachement à la patrie.

LA CHRONIQUE DES EVENEMENTS AU MONASTERE DE SAINT-NAOUM AUX XIX^e ET XX^e SIECLES

Au début du XIX^e siècle, avec la décoration de l'église et avec la présentation de sa peinture, la problématique historico-artistique de ce monument fut épuisée. Cependant, au cours du XIX^e siècle, dans le cercle du monastère furent construits de grands logements et d'autres locaux d'accompagnement qui disparurent, malheureusement, dans le grand incendie en février 1875. Grâce au chroniqueur du monastère Dimitrija Petru Masin, théologien d'Ohrid, la chronique de la construction des logements fut notée, d'où nous apprenons qu'en 1810 et plus tard, on construisit les logements des habitants de Kortcha, Ohrid, Lunga, Kruševo, Vevcani, Struga, Castoria, Resen, Jankoec etc. Le chroniqueur Masin, qui fut à la fois secrétaire du monastère, décrit en détail le dommage que la plupart des logements autour de l'église monastique subirent dans l'incendie. Il laissa une chronique complète relative à tous les supérieurs du monastère du XIX^e siècle, à l'économie du monastère, à son pouvoir financier et à la collecte d'aide parmi les émigrés de Macédoine et d'Albanie dans les pays danubiens.

Bien que le monastère fût resté sous la juridiction du Patriarcat de Constantinople, il fut un des foyers de l'organisation révolutionnaire macédonienne dans la période d'Ilinden. Pour cette raison, le prêtre de Saint-Naoum Sotir Bliznakovski fut tué par les autorités ottomanes en 1903.

Après les Guerres balkaniques et l'entrée de la région d'Ohrid dans les cadres du Royaume de Serbie, le commencement du procès de délimitation avec l'Albanie voisine provoqua un différend sur l'appartenance du monastère de Saint-Naoum. Les longues discussions sur cette question, examinée au Tribunal international à La Haye et devant la Société des Nations, furent enfin terminées en 1925 quand le Royaume des Serbes, des Croates et des Slovènes obtint la légitimité internationale pour garder Saint-Naoum, en accord avec le côté albanais.

En 1925, on construisit le grand clocher avec la chapelle de saint Jean Vladimir, suivant le projet de l'architecte M. Korunovic et comme donation de la famille royale. Le clocher fut démoli en 1955.

Dans la région du monastère de Saint-Naoum, qui fut occupé par les armées italiennes en 1941, un mouvement antifasciste se développa et dura jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Après la libération du pays, le monastère fut privé de sa propriété, tandis que l'église monastique vint, à la suite d'une décision de l'Assemblée de la République Populaire de Macédoine, sous l'ingérence de l'Institut pour la protection des monuments de la culture. Selon la décision du Gouvernement de la République de Macédoine, le monastère fut rendu à l'Eglise orthodoxe le 20 mars 1991.

МАНАСТИРСКИОТ
КОМПЛЕКС СВ. НАУМ
ОХРИДСКИ



