

## ПРОУЧУВАЊЕ НА ЖИВОПИСОТ НА СВЕТА СОФИЈА ОХРИДСКА

Процесот на откривање на средновековниот живопис во Југославија што започна во 1949 г., во првата фаза, во најголема мера, се одвиваше во Охрид. Резултатите од конзерваторските акции, особено во врвните споменици Св. Софија, Св. Климент (Перивлепта) и врз охридските икони, предизвикаа исклучителен интерес, а според историчарите на уметноста поставија мошне сложени прашања. Новооткриените уметнички дела ја менуваа претставата за византискиот живопис во целост, за словенско-византиските допири и за уметноста на Југоисточна Европа. Современикот на тие настани Давид Талбот Рајс во изданието за средновековни фрески од Југославија што го објави УНЕСКО 1955 пишува: „Работите на откривањето и чистењето на фрескоживописот, а во помала мера и на иконите, што се преземени во Југославија последниве години, без сомневање ѝ додадоа на европската историја на уметноста едно поглавје со исклучителна вредност... Работата и натаму е во тек и секој момент можат да се очекуваат откритија од големо значење“.

Времето на интензивно откривање на охридскиот живопис започнува со формирањето на Централниот завод за заштита на спомениците во НР Македонија (1949 г.), кој во заедничка акција со Сојузниот институт за заштита на спомениците, вршеше подготовки за отворање на репрезентативната изложба на средновековната уметност на народите на Југославија во Париз во 1950 година. Големата акција на чистење и конзервирање на спомениците во Охрид продолжи до 1961 година кога во м. септември се одржа Дванаесеттиот меѓународен конгрес на византолозите. Работата врз средновековните споменици во Охрид се продолжи во следните години, пред одбележувањето на 1050 годишнината од смртта на Климент Охридски (1966 г.) кога се приведе кон крај и програмата за чистење и презентирање на охридските цркви во потесното град-

ско подрачје. Не би требало посебно да истакнуваме дека херојското време на нашата конзервација беше условено со повеќе претпоставки што отворија пат кон оваа пресвртница на откривање на спомениците. Процесот на потесното ослободување од догматизмот на претходниот период придонесе за слободен третман на уметничките дела со црковна тематика, што се одвиваше паралелно со отворањето на нашата земја кон светот. Специфичниот југословенски пат во културата беше потврден со големата изложба во Франција, во палатата Шајо со истакнување на југословенската особеност искажан од комесарот на оваа голема поставка М. Крлежа со пледоаје дека нашата средновековна уметност, меѓу Византија и Рим, дала сопствени творечки импулси и дека поседува уметнички специфики со светски дострел. Овој нов културен и идеен третман на спомениците во Југославија, проникнат со елементи на национален романтизам сепак даде силен придонес во сосема новиот однос кон средновековното културно наследство, со подстрек за неговото откривање, заштита и проучување.

\*  
\*            \*

Пред да бидат објавени првите систематски описи и сознанија за живописот на Св. Софија, неколку истакнати византолози ги соопштија своите размисли за карактерот на ова сликарство, со идентификување на композициите. Хронолошки е секако најстаро пишувањето на Андре Грабар дека во олтарот на храмот е насликана сцената со св. Василие Велики кој служи (литургија) со што ги отстрани колебањата околу точната определба на оваа единствена композиција во византиската уметност. Давајќи синтетичка оценка во стилот на фреските во олтарот, А. Грабар подвлече дека тие се одликуваат со нагласена строгост.<sup>1</sup>

Во текот на чистењето на фреските во олтарот е објавен веќе споменатиот албум на УНЕСКО за фреските во Југославија со воведни текстови на Д. Т. Рајс и С. Радојчиќ. Англискиот византолог во своите прелиминарни опсервации ја истакнува сродноста на фрескоживописот на Св. Софија Охридска и Св. Софија Киевска чие чистење исто така беше во тек.<sup>2</sup> Во исто време С. Радојчиќ пишуваше дека новооткриените фрески во Охрид се блиски на мозаиците на Св. Софија Киевска, на фреските од нартексот на Св. Софија во Солун и минијатурите од Псал-

<sup>1</sup> A. Grabar, *La peinture byzantine*, Genève 1953, 139–141.

<sup>2</sup> D. Talbot Rice- S. Radojčić, *Jugoslavija srednjevekovne freske*. UNESCO, Paris 1955, 9.



тирот од 1066 г. во Британскиот музеј кој е од цариградско потекло.<sup>3</sup> Меѓутоа, С. Радојчиќ претпазливо истапува со мислењето дека односот на охридското сликарство кон Цариград не е јасен,<sup>4</sup> а на тоа прашање истакнатиот југословенски историчар на уметноста ќе се навраќа и подоцна.

Кон оваа фаза на проучување на живописот се однесува и објавувањето на албумот на Г. Мије, каде што се репродуцирани тогаш позна-

<sup>3</sup> Ibid., 16.

<sup>4</sup> Ibid., 16.

ПОГЛЕД НА ОЛТАРНАТА  
АПСИДА. ЖИВОПИС ОД  
ВРЕМЕТО НА АРХИЕПИСКОП  
ЛЕВ (1037–1056)





ИСУС, ДЕТАЉ

тите фрески од Св. Софија, снимени пред нивното чистење.<sup>5</sup> Поаѓајќи од визуелната претстава што произлегува од овој албум, А. Ксингопулос во својата програмска книга за улогата на Солун во Македонската школа светисофиските фрески ги третира како дело на солунските мајстори, укажувајќи на аналогии со живописот на Панагиа „тон Халкеон“ и солунската Св. Софија, со што е отворено едно сложено историско-уметничко прашање кое, во тогашната фаза на познавањето на живописот на Македонија, сè уште не можеше да се разрешува.<sup>6</sup>

Првиот преглед на тематските целини на Св. Софија по чистењето на фреските соопштен е во една популарна монографија за Охрид,<sup>7</sup> Определени оценки за живописот со пошироко значење содржи прилогот на Р. Љубинковиќ во публикацијата за конзерваторските работи во овој храм.<sup>8</sup> Очигледно е дека со овој прилог Р. Љубинковиќ ги антиципира своите сознанија за Св. Софија, навестувајќи проблеми што ќе се обиде да ги решава подоцна, во други свои трудови. Во стилски поглед, тој смета дека овие фрески содржат елементи на симболизам на постариот период и дека низ нив, во исто време, провејува и сензибилноста на Комнинската епоха. Ликовните аналогии ги гледа во минијатурите на Ерусалимскиот свиток од цариградско потекло и во минијатурите на Менологот на Василиј II, истакнувајќи дека сликарите на Св. Софија треба да се бараат меѓу цариградските дворски уметници. Тој можеше да констатира, по чистењето на фреските во приземјето на нартексот, дека тука не се насликани портрети на Исак Комнин и на Ирина, како што порано се помислуваше. Потоа, тој обрна внимание на фигурите на шесте римски папи во апсидата на ѓакониконот, со констатација дека се претставени поглаварите на Римската црква што ги признава и Цариград и дека тоа добива посебен призвук и претставува рефлекс на судирот на двете цркви што бил во тек во време на декорирањето на Св. Софија. Љубинковиќ секако е во право со објаснувањето на големата бројност на цариградските архиереи во олтарот на храмот, но погрешно говори за автономноста на Охридската архиепископија и го игнорира нејзиниот автокефален статус. Тој го потенцира отсуството на словенските светци во олтарниот простор, што ќе биде демантирано со подоцнежните идентификации. Нему му припаѓа заслугата што зад компози-

цијата на Литургијата на св. Василиј Велики ја забележа фигурата на св. Јован Златоуст, а сцената ја нарече „симболичното толкување на исклучителната беседничка дарба на Јован Златоуст“ и со тоа постави основа за изучување на оваа единствена претстава во византиската уметност.<sup>9</sup>

Една година по првиот воопштен преглед на најстариот живопис на Св. Софија од Р. Љубинковиќ излезе од печат првиот опширен опис на фреските во олтарниот простор што го напиша Петар Миљковиќ–Пепек.<sup>10</sup> Наскоро по дискрипцијата на светилиштето на Св. Софија тој дава и опис на циклусот на Страдањата на апостолите во параклисот над ѓакониконот,<sup>11</sup> а многу подоцна го објавува и третиот, завршен преглед на фреските на Св. Софија во наосот, приземјето на нартексот и во западниот отворен трем, пред подигањето на Григоријевата галерија,<sup>12</sup> без да го вклучи живописот што настанал во текот на XIV век. П. Миљковиќ–Пепек прв објави и една варијанта на иконографски тип на Богородица со Христос на западната страна на северниот столбец, врз која се осврнува во три наврати.<sup>13</sup> Концепцијата на изборот на архиереите во олтарниот простор тој ја поврзува со катедралниот карактер на црквата, а во стилски поглед фреските во олтарот смета дека не можат да се објаснат само со цариградски влијанија, укажувајќи и на аналогии со фреските од Св. Софија во Солун, од постарите костурски цркви но и на трета компонента во настанувањето на овој живопис – улогата на Македонската школа што би се поврзувала со уметноста од времето на цар Самоил.<sup>14</sup> Живописот во параклисот над ѓакониконот со комнински карактеристики авторот го датира најдоцна до почетокот на XIII век.<sup>15</sup> За

<sup>9</sup> Ibid., 15–17.

<sup>10</sup> П. Миљковиќ–Пепек, Материјали за македонската средновековна уметност, фреските во светилиштето на црквата Св. Софија во Охрид, Зборник на Археолошкиот музеј – Скопје, Скопје 1956, 37–67.

<sup>11</sup> Id., Материјали за историјата на средновековното сликарство во Македонија, II, Циклусот страдања апостолски од Св. Софија во Охрид, Зборник, Изданија на Археолошкиот музеј – Скопје, II, Скопје 1961, 99–105.

<sup>12</sup> Id., Материјали за историјата на средновековното сликарство во Македонија, III, Фреските во наосот и нартексот на црквата Св. Софија во Охрид, Културно наследство (1966), III, Скопје 1971, 1–25.

<sup>13</sup> Id., Една значајна новооткриена фреска во Св. Софија во Охрид, Весник на Музејско-конзерваторското друштво на НР Македонија, год. III, бр. 2, Скопје 1955, 48–51; Id. Умилнителните мотиви во византиската уметност на Балканот и проблемот на Богородица Пелагонитиса, Зборник, Изданија на Археолошкиот музеј – Скопје, кн. II, Скопје 1958, 15–18; id. La fresque de la Vierge avec le Christ du pilier situé en nord de l'iconostas de Sainte Sophie à Ohrid, Akten des XI internationalen Kongresses 1958, München 1960, 388–391.

<sup>14</sup> П. Миљковиќ–Пепек, Фреските на светилиштето на црквата Св. Софија во Охрид, 67.

<sup>15</sup> Id., Циклусот страдања апостолски, 104

<sup>5</sup> G. Millet, La peinture du Moyen âge en Youslavie, I Paris 1954, pi. 1–10.

<sup>6</sup> A. Xyngopoulos, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes 1955, 9–12.

<sup>7</sup> Р. Кузмановски – Д. Шалић, Охрид и околина, Београд 1954, 30–40.

<sup>8</sup> R. Ljubinković, Sveta Sofija u Ohridu, Konzervatorski radovi na crkvi Sv. Sofije u Ohridu, Beograd 1955, 15–18.

тематиката на фреските во приземјето на нартексот тој мисли дека таа има синаксарен карактер.<sup>16</sup> Од истиот автор потекнува и прилогот за потеклото на еден стилски елемент во стариот живопис во Св. Софија.<sup>17</sup> Станува збор за забелешката на авторот дека обрисот на Исус Христос во Причестувањето на апостолите е заокружен со бела линија што се јавува и на други фигури во Св. Софија и во охридскиот живопис.<sup>18</sup> Не навлегувајќи во објаснување на оваа појава, тој само укажува дека не е во прашање стилистичка западна позајмица, како што порано пишуваше Н. Л. Окуњев во монографијата за Арилје,<sup>19</sup> туку карактеристична црта на византиската уметност.

Света Софија беше трајна преокупација на Р. Љубинковиќ кој своите проучувања ги изнесе на Дванаесеттиот меѓународен конгрес на византолозите,<sup>20</sup> во публикацијата издадена по повод одржувањето на конгресот, и во коавторство со Мирјана Коровиќ–Љубинковиќ<sup>21</sup> и непосредно по конгресот, во рамките на Равенската летна школа.<sup>22</sup> Трите споменати студии се проткаени со единствени констатации на авторот, кои покажуваат дека тој подготвувал монографија за охридската катедрала. И покрај тоа што изостана објавувањето на планираната книга, проучувањата на Р. Љубинковиќ содржат незаобиколни исходи што се актуелни и во степенот на сегашните научни сознанија за светисофискиот живопис. Неговите констатации за сликарскиот ансамбл на Св. Софија би можеле да се резимираат на следниот начин:

1. Фреските во олтарниот простор, наосот и внатрешната припра-та (приземје на нартексот) се датираат во крајот на првата половина на XI век, проникнати се со единствена концепција, но стилски не се единствени и веројатно се работени подолго време и од повеќе сликари.

2. Изборот на композициите и на сликаните личности покажува јасни врски со цариградскиот двор и Патријаршија и во еден дел ги изразува современите политички прилики. Големата застапеност на цари-

<sup>16</sup> Id., Фреските во наосот и нартексот, 24.

<sup>17</sup> П. Миљковиќ-Пепек, Порекло једног стилског елемента на фрескама Св. Софије у Охриду, Зборник радова Византолошког института, 5, Београд 1958, 125–128.

<sup>18</sup> Ibid., 126–127.

<sup>19</sup> Ibid., 125.

<sup>20</sup> R. Ljubinković, Les influences de la vie politique contemporaine sur la décoration des églises d'Ohrid, Actes du XII<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines, III, Beograd-Ochride 1964, 222–224.

<sup>21</sup> Р. Љубинковиќ–М. Коровиќ–Љубинковиќ, средновековното сликарство во Охрид, Зборник на трудови, Охрид 1961, 101–106.

<sup>22</sup> R. Ljubinković, La peinture murale en Serbie et en Macédonie aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle, IX Corso di cultura sull'arte revennate e bizantina, Ravenna 1962, 410–422.



градските патријарси, според Љубинковиќ, ја покажува автономната подреденост на охридската црква кон Цариградската патријаршија, а бројноста на архиереите во олтарот ја објаснува со катедралната намена на храмот. Шестмината римски папи се порачани од Леон во врска со ставот на ктиторот за почитување на решенијата на екуменските собори на кои присуствувале и папите, насликани во апсидата на гакониконот.

3. Во сликарскиот распоред тој издвојува вообичаени иконографски теми, карактеристични цариградски теми и теми кои подоцна нема да се појават во византиската уметност. Во исто време укажува на композиции од Св. Софија што ќе останат трајно присутни во тематиката на византискиот ликовен свет.

4. Живописот во стилски поглед го третира како пројава на симболично-монументални својства на претходната фаза, со веќе прифатени



елементи на уметноста на Комнените. За најблиски аналогии ги посочува минијатурите од Менологот на Василиј II, дел од живописот на Св. Софија во Солун и на катедралата во Сер.

5. Композицијата на Аврамовата жртва, откриена во тремот, под патосот на Григоријевата галерија, ја смета за составен дел на сликарскиот ансамбл од XI век додека живописот во параклисот на ѓаконикот, го датира во средината на XIII век сметајќи го за дело на школата од која произлегло и сликарството на Нерези.

6. Живописот на катот на нартексот на Св. Софија мисли дека настанал во две фази, во време на Григориј I и во средината на XIV век.

7. Првпат се укажува на потписот на мајсторот Константин во Оливеровиот параклис на Св. Јован Претеча и на неговиот графичистички манир. Р. Љубинковиќ и М. К. Љубинковиќ во своите текстови посветени на охридскиот живопис никогаш не се произнесле околу сложените прашања на најголемиот сликарски ансамбл во охридската уметност од XIV век, Григоријевата галерија.

Некои од споменатите исходи на Р. Љубинковиќ за Св. Софија трајно ја задржаа својата актуелност, а тоа се однесува на неговите размисли за живописот од XI век. Разликите во пристапите и во оценките

ЖРТВАТА НА АВРАМ.



најдобро ќе се согледаат низ следните проучувања, извршени од другите автори, посебно на живописот од XIV век.

Во текот на одржувањето на Дванаесеттиот меѓународен конгрес на византолозите голем интерес предизвика пленарниот реферат на В. Н. Лазарев што му посвети внимание на живописот на Св. Софија од XI век со оценка за неговото стилско место во византиската и словенската уметност.<sup>23</sup> Поради нагласениот архаизам, како основен стилски белег на живописот, В. Н. Лазарев смета дека тој нема ништо заедничко со типичната цариградска префинетост и дека за цариградските мајстори охридските фрески би изгледале „варварски“. Тој истакнува дека постои близокост со фреските од Панагиа „тон Халкеон“ и Св. Софија во Солун. Меѓутоа, Лазарев го истакнува и фактот дека Охрид, како значаен црковен центар и престолнина на цар Самуил, сигурно не бил без сопствени мајстори и дека тие давале тон на живописот на Св. Софија. Затоа, според него, во Охрид се пробива народната словенска струја во живописот, а ако таа се среќава и во Солун, тоа е во врска со определеното словенско присуство во тој град. Повикувајќи се на проучувањата на ракописната орнаментика на Ф. И. Буслаев, Лазарев пишува дека тоа народно, словенско, влијание не морало да води кон варваризација, туку често на уметничките форми му давало „полнокрвност, свежина и непосредност“. Лазарев натаму му дава значење на уметничките традиции во Охрид од времето на цар Самуил со кои го поврзува архаизмот на Св. Софија. Во оваа своја синтеза тој пишува дека во Охрид работеле заедно грчки и словенски мајстори, слично како што тие соработувале и во Св. Софија Киевска. Тој мисли дека е погрешно овие фрески да ѝ се припишуваат на Македонската школа, бидејќи таа тогаш уште не била формирана, но ги поврзува со дејствувањето на месните школи, подвлекувајќи ја нивната разлика во однос на цариградската уметност. Овие свои размисли за карактерот на Св. Софија Охридска В. Н. Лазарев ги изнесе и во второто издание на неговата капитална книга за историјата за византискиот живопис.<sup>24</sup>

Рефератот на Лазарев предизвика жива дискусија во корефератите на Ото Демус, Стилијанос Пелеканидес и Светозар Радојчиќ, тројца извонредни познавачи на материјата и проблемите за кои станува збор. Со радикална критика истапи Пелеканидес, кој смета дека излагањето на Лазарев е „панславистички“ интонирано, подвлекувајќи дека нема спо-

<sup>23</sup> В. Н. Лазарев, Живопись XI-XII веков в Македони, XII<sup>e</sup> Congrès international des études byzantines. Rapports, Beograd-Ochride, 1961, 114-121.

<sup>24</sup> Ibid., 133-134. (в. заб. 28 и 29)

меници во словенска Македонија, или во Првото бугарско царство кои би укажувале на процес што води кон созревање на уметноста во Св. Софија. Архаизмот или народната уметност, според него, е карактеристична и за Цариград и за Солун, а уметноста на метрополите не е секогаш проникната само со класисистичката доминанта.<sup>25</sup>

Професорот Светозар Радојчиќ во својот кореферат ја одбегна замката на етничките определби и, со претпазливост, најпрвин истакна дека фреските во Св. Софија уште не се проучени за да се расправа за нивното потекло. Но, во некои свои размисли беше сосема определен. Имено, тој смета дека живописот на Св. Софија нема монашки особини, туку дека е тој карактеристичен за уметноста што се негувала во големите црковни центри. Прашањето за националната припадност на зографите Радојчиќ го смета за „прерано поставен проблем“ кој води во „неплодни полемики“.<sup>26</sup>

Во корефератот на Ото Демус исто така се истакнува недоволната изученост на спомениците од XI и XII в., а посебно отвореното прашање на нивното датирање. И тој со внимание го третира уделот на словенското население во Македонија во градењето на византиската уметност, но тој удел Демус е склон да го види пред сè во комнинскиот линеаризам, кој продолжува да живее и во XIII век, па и во книжната илустрација, т.е. илуминација на ракописите од истото време. Тој смета дека не може да се исклучи улогата на Солун и воопшто на грчката народност од секундарните центри и покрај славизирањето на Македонија. Потоа, тој истакнува дека постои аналогија на културните состојби во Македонија и во Русија во XI и XII век и нивниот специфичен однос кон Византија, но состојбата во Македонија е посложена, поради тесните контакти со Цариград и Солун.<sup>27</sup>

По објавувањето на материјалите од Дванаесеттиот меѓународен конгрес на византолозите во Охрид, В. Н. Лазарев, како што веќе истакнавме, суштествено не ја измени својата оценка за живописот на Св. Софија, само што ја подвлече заедничката соработка на словенските и грчките мајстори, како што истакна во второто издание на историјата на византискиот живопис, објавена на италијански<sup>28</sup> и руски јазик.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> S. Pelikanides, *Rapports complémentaires*, XII<sup>e</sup> Congrès international des études byzantines, Belgrad–Ochrade 1961, 54–56.

<sup>26</sup> S. Radojčić, *Rapports complémentaires*, XII<sup>e</sup> Congrès international des études byzantines, Belgrad–Ochrade 1961, 60–63.

<sup>27</sup> O. Demus, *Rapports complémentaires*, XII<sup>e</sup> Congrès international des études byzantines, Belgrad–Ochrade 1961, 51–53.

<sup>28</sup> V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, 158–160.

<sup>29</sup> В. Н. Лазарев, *История византиской живописи*, Москва 1986, 80–81.

Со живописот на Св. Софија беше долго време преокупиран и професорот Светозар Радојчиќ. На најстариот живопис на овој храм тој му посвети една од своите најпродлабочени студии, пишувана во зрелиот период на истражувањата.<sup>30</sup> Во оваа студија ги допре сите тематски целини на Св. Софија од XI век и речиси кон секоја од нив даде значаен придонес. Ги истакнуваме неговите значајни белешки за фигурата на Богородица со Христос во апсидата, особеностите на Причестувањето на апостолите, новите идентификации на архиереите во олтарниот простор. Тој даде и прв осврт врз фреските во приземјето на нартексот. Радојчиќ посебно инсистираше на влијанието на современиот црковен театар врз популарноста и обликувањето на некои сцени од светософискиот репертоар. Од неговите идентификации не може да се прифати мислењето дека е во олтарот насликана композицијата „Христос му се јавува на Јован Богослов“, <sup>31</sup> бидејќи е во прашање претстава сврзана за јавувањето на Премудроста, т.е. Исус Христос на св. Јован Златоуст.

Проф. Радојчиќ даде и извонредна стилска анализа на живописот која, во основа, претставува ревизија на погледите на В. Н. Лазарев. И покрај тоа што смета дека „стилот на таа уметност сè уште останува делумно загатлив“, <sup>32</sup> тој заклучува дека Св. Софија е далеку од „идиличниот провинцијализам и пастирската прасловенска изворна свежина“. На Радојчиќ најблиска му е претпоставката дека мајсторите на Св. Софија ја изразуваат уметноста на високите теолошки кругови на големите центри или на учената монашка средина на Студион. Таквото мислење го формира и врз основа на блискоста со Псалтирот во Британскиот музеј од 1066 година, чишто минијатури настанале во Студион, угледниот манастир крај Цариград.

Пред објавувањето на студијата за најстариот живопис на Св. Софија, проф. Радојчиќ напиша два прилога за фреските од XIV век, драгоценци за проучувањето на декорацијата на охридската катедра. Најпрвин ја објави и ја протолкува сликата на Давидовото покајание на катот од нартексот на храмот, поврзувајќи ја со циклусот на Екуменските собори.<sup>33</sup> Потоа, тој го обработи и циклусот „Чин биваеми на разлу-

<sup>30</sup> С. Радојчиќ, Прилози за историју најстаријег охридског сликарства, Зборник радова Византолошког институ та, VIII<sup>2</sup>, Београд 1964, 355–381.

<sup>31</sup> Ibid., 362–363.

<sup>32</sup> Ibid., 380.

<sup>33</sup> С. Радојчиќ, Фреска Покајања Давидовог у охридској Св. Софији, Старинар IX–X, Београд 1959, 133–136.



чени души од тела“ во Григоријевата галерија, кој поранешните проучувачи не можеа да го идентификуваат.<sup>34</sup>

Меѓу посебно значајните текстови посветени на Св. Софија се вбројуваат и неколку студии на проф. Андре Грабар. Неговата статија на сидното сликарство на Св. Софија, како што истакнува авторот, пишува на е по објавувањето на повеќе студии на југословенски и други историчари на уметноста за овој споменик, но тој смета дека треба да се врати



ТРИТЕ  
ЕВРЕЈСКИ МОМЧИЊА  
ВО ОГНЕНА ПЕЧКА

на прашањето на сликарската програма на олтарот за која не е сè речено, а тоа што е напишано, според него, не беше секогаш коректно.<sup>35</sup> Во тој поглед се чини дека е најточно определено значење на архиереите во олтарниот простор и нивното објаснување во контекст на времето кога се насликани исклучително бројните фигури на цариградските патријарси и фигурите на шесте римски папи. Исто така се чини дека е вонредно значајно и неговото искажување во која мера фигурите на Богородица

<sup>34</sup> С. Радојчић, „Чин бивајем на разлучение души од тела“ у монументалном сликарству XIV века, Зборник радова Византолошког института 7, Београд 1961, 39–50.

<sup>35</sup> A. Grabar, Les peintures murales dans le choeur de Sainte Sophie d' Ohrid, Cahiers archéologiques, XV, Paris 1965, 257–265.

со Христос во апсидата на катедралата кореспондираат со дедикацијата на Премудроста. Тој има свои дополнителни и во врска со претставувањето на Евхаристијата за која точно подвлекува дека е фиксиран моментот на веќе почнатата анафора. Како што спомнавме порано, А. Грабар ја идентификува композицијата „Служба на св. Василиј Велики“, но неговото мислење дека и следната сцена се однесува на овој архиереј, според мислењето на авторот на овие редови, не е прифатлива.

Укажуваме и на прилогот на проф. А. Грабар за олтарската декорација на Св. Софија Охридска во врска со натписите на „синтроносот“ во Св. Ахил на Преспа, кој ѝ претходи на споменатата студија во која истите прашања подетално се соопштени.<sup>36</sup> Во книгата за средновековната уметност на Источна Европа А. Грабар ѝ посветува значајно место на Св. Софија, а за нејзиното сликарство тврди дека е строго, но дека „погодува со својата изразна сила“. Истакнува дека е тоа дело на повеќе мајстори што работеле на овој ансамбл.<sup>37</sup> Во втората синтеза објавена под наслов „Византија“, објавена во рамките на истата едиција, живописот на Св. Софија Охридска тој го поврзува со живописот на Св. Лука во Фокида и на Св. Софија Киевска, како сликарски целини хронолошки и стилски многу сродни.<sup>38</sup>

За живописот на Св. Софија Охридска од XI и XIV век, како и за другите помали ансамбли од XII и XIII век, во неколку наврати има пишувано проф. Воислав Ј. Ѓуриќ. Тој е автор на првата монографија посветена на охридската катедрала. Иако пишувана популарно и наменета за поширок круг читатели, таа во исто време содржи повеќе сознанија за споменикот, со солиден илустративен додаток. Тој прв пишува за сликарското проседе на зографот на олтарниот простор и укажува на разлики меѓу мајсторите. Првпат го соопштува и името на зографот Јован Теоријан, потпишан на мечот што го држи ангелот во композицијата на Покајанието на Давид. Покрај живописот на катот на нартексот на Св. Софија, проф. Ѓуриќ на овој мајстар му припишува и други дела во охридскиот живопис од XIV век.<sup>39</sup>

Во капиталната книга на Воислав Ј. Ѓуриќ за византиските фрески во Југославија презентирани е историско-уметничка литература за живописот на Св. Софија, објавена до 1974 година. Во оценката за живописот смета дека е тој изникнат во монашките средини на Исток, а дека во

<sup>36</sup> A. Grabar, Deuts témiognages archéologiques sur l'autocéphalie d'une église: Prespa et Ohrid, Зборник радова Византолошког института, VIII2, Београд 1964, 163–168.

<sup>37</sup> A. Grabar, Srednjovekovna umetnost Istočne Evrope, Novi Sad 1969, 49.

<sup>38</sup> A. Grabar, Vizantija, Novi Sad 1969, 116.

<sup>39</sup> B. J. Ѓуриќ, Црква Свете Софије у Охриду, Београд 1963, I–XI.





Византија бил негуван во ателјеата на големите престолнички манастири каков што бил Студион.<sup>40</sup> Авторот ги изнесува и своите размисли за влијанието на актуелната полемика меѓу Цариградската патријаршија и Рим, непосредно пред шизмата, во која бил вклучен и ктиторот Лев (Леон). Имено, се обрнува внимание на фактот дека Леон во писмото до бискупот Јован Траниски, покрај другото пишува за употребата на квасниот леб во евхаристијата, што авторот го поврзува со нагласеното поставување на светиот леб во Причестувањето на апостолите и литургиската служба на св. Василиј Велики.<sup>41</sup> Непосредно пред објавувањето на оваа книга, во студијата посветена на ликовните врски на Охрид и Марковиот манастир, проф. В. Ј. Ѓуриќ темелно ги образложува откритијата за работилницата на Јован Теоријан и уделот на охридските мајстори во декорирањето на црквата на крал Марко. На овие мајстори, ученици на Теоријан, му ги атрибуира фреските од XIV век околу северниот влез во наосот.<sup>42</sup> Оваа студија ќе биде повеќекратно посочувана и во следењето на научната мисла за другите охридски споменици од XIV век, поради значајните откритија за мајсторите на охридскиот живопис од ова време.

Неодамна проф. В. Ј. Ѓуриќ ја подложи на ликовна анализа сликарската работилница на Св. Софија Охридска, на припратата на Св.

Софија во Солун, Водоча и Св. Никола во Мира. Овие ансамбли ги заокружи како дела на зографи меѓу кои ја издвојува постапката на двајца истакнати мајстори. Се чини прифатливо мислењето дека ова стилско течение живеело на поширока територија на Царството и дека Цариград бил веројатниот центар на неговото создавање.<sup>43</sup>

Со мошне амбициозна замисла во обработката на средновековните споменици во Македонија и Србија пристапиле германските историчари на уметноста Рихард Хаман-Мак Лин и Хорст Халенслебен. Во нивниот прв заеднички том тие донесуваат графички план со тематскиот распоред на Св. Софија како, впрочем, и на другите споменици што ги обработуваат.<sup>44</sup> Во вториот том материјалот е подложен на теоретска обработка и, како што произлегува од насловот, тој е конципиран како основа за историја на средновековниот монументален живопис во Србија и Македонија; автор на вториот том е Рихард Хаман-МакЛин.<sup>45</sup> Фреските на Св. Софија детално се обработени со намера монографски да се заокружат, и покрај тоа што авторот истакнува дека сеопфатен монографски труд за Св. Софија подготвува Р. Љубинковиќ. Всушност, охридската катедрала зазема средишно место во целата книга на Рихард Хаман-Мак Лин. Тој ги истражува историските и архитектонските ком-

<sup>40</sup> В. Ј. Ѓуриќ, Византијске фреске у Југославији, Београд 1974, 9–11, 179–181.

<sup>41</sup> Ibid., 10, 180.

<sup>42</sup> В. Ј. Ѓуриќ, Марков манастир – Охрид, Зборник за ликовне уметности 8, Нови Сад 1972, 150–154.

<sup>43</sup> V. J. Djurić, Un courant stylistique dans la peinture byzantine vers le milieu du XIe siècle, Зограф 15, Београд 1984, 15–23.

<sup>44</sup> R. Hamann-Mac lean und H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Giessen 1963, 15–17, pain 1.

<sup>45</sup> R. Hamann-Mac Lean Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Giessen 1976, 215–248.



поненти на споменикот, иако нивното познавање не влијае битно врз проучувањето на живописот. Потоа, авторот пишува за тематиката и стилот на светософиските фрески од XI век, ползувајќи се со резултатите на сите поранешни проучувања.<sup>46</sup> Во разгледувањето на одделните циклуси или иконографски појави тој се впушта во детална анализа на повеќе ликовни содржини од Св. Софија, споредувајќи ги со исти и слични теми во целокупната византиска уметност. Студиите за живописот во Св. Софија на Рихард Хаман-Мак Лин, и покрај определените ограничувања во пристапот и познавањата на авторот, остануваат трајно присутни во историографијата за овој споменик.

Авторот на овие редови повеќе пати има пишувано за постариот живопис и живописот од XIV век на Света Софија Охридска. Во првиот прилог се осврнува на определената сродност на охридскиот и киевскиот живопис од XI век.<sup>47</sup> Потоа, во неколку прилози, го објаснува местото и значењето на портретите на св. Кирил и св. Климент Охридски во олтарот на Св. Софија,<sup>48</sup> на натписот крај портретот на архиепископот Никола во Оливеровиот параклис Св. Јован Претеча,<sup>49</sup> а се обидува да го идентификува и непознатиот архиереј во ктиторската композиција на катот од нартексот.<sup>50</sup> Во Оливеровиот параклис, во рамките на ктиторската композиција го идентификува портретот на Оливеровиот син Крајко и го датира живописот на овој ансамбл во 1347–50 година.<sup>51</sup> Ја објавува и порано незабележаната илустрација на Демаскиновиот канон на Богордичиното успение во калотата на нартексот, пишувајќи првпат за постоење на калота како архитектонски елемент на нартексот на Св. Софија.<sup>52</sup> Во истиот прилог е објавен и текстот на коригираниот ктиторски натпис на архиепископот Григорие I изведен во тули на западната фасада на црквата.<sup>53</sup> За портретите на словенските учители св. Кирил, св. Климент и св. Наум во живописот од XI и XIV век авторот поопшир-

<sup>46</sup> Ibid., 24–200, каде што во повеќе делови компаративно и хронолошки се следат темите и циклусите како и еволуцијата на декоративниот систем на Св. Софија Охридска и современите сликарски ансамбли.

<sup>47</sup> Ц. Грозданов, Сликаството на Св. Софија Охридска на крстопат од цивилизациите, Разгледи, јули, Скопје 1956, 5.

<sup>48</sup> Id., Појава и продор портрета Климента Охридског у средњевековној уметности, Зборник за ликовне уметности 3, Нови Сад 1967, 53–54.

<sup>49</sup> Id., Прилози познавању средњевековне уметности Охрида, Зборник за ликовне уметности 2, Нови Сад 1966, 211–214.

<sup>50</sup> Id., Охридске белешке, Зограф 3, Београд 1969, 12–13.

<sup>51</sup> Id., Прилози проучавању Св. Софије Охридске у XIV веку, Зборник за ликовне уметности 5, Нови Сад 1969, 49–53.

<sup>52</sup> Ibid., 42–49.

<sup>53</sup> Ibid., 37–42.



но пишува во книгата посветена на оваа проблематика.<sup>54</sup> На Кириловиот портрет, во врска со месецословот на Асеманиевото евангелие, авторот се осврнува во посебен прилог.<sup>55</sup> Во статијата за портретите на римските папи зазема становиште блиско до мислењата на Р. Љубинковиќ, а особено на А. Грабар, дека е во прашање најголемо групирање на претставите на римски папи во византиската уметност и дека нивното место во апсидата на ѓакониконот го означува ставот на Цариград кон Римската црква и нејзиниот ранг во христијанската екумена.<sup>56</sup>

Во една од расправите што се однесува на живописот од XI век авторот го поставува мислењето дека во олтарот, зад Литургијата на св. Василие Велики е насликан св. Јован Златоуст кому во сон му се јавува Премудроста – Исус Христос на чело на апостолите од кои св. Павел

ЛИТУРГИСКА СЛУЖБА НА  
СВ. ВАСИЛИЕ ВЕЛИКИ

<sup>54</sup> Ц. Грозданов, Портрети на светителите од Македонија во уметноста од IX–XVIII век, Скопје 1983, 24–26, 42–47, 61–73.

<sup>55</sup> Id., Месецослов Асемановог јеванђеља и старије зидно сликарство у Македонији, Зборник за ликовне уметности 21, Нови Сад 1985, 18–26.

<sup>56</sup> Id., Ritrati di sei papi nella cattedrale di Santa Sofia a Ochrida, Balcanica, II, 1, Roma 1983, 3–11.



има нагласено место. Со тоа се укажува и неприфаќањето на ставот дека е тука претставен св. Јован Богослов како што мислеше С. Радојчиќ или св. Василие Велики, како што мислеше А. Грабар.<sup>57</sup> Еден вид на украсот на Св. Софија, цветнолистната орнаментика, заедно со нејзината појава во илуминираните грчки ракописи во Архиепископската охридска библиотека и на оковот на иконите што го чинат Благовештението, датирани во XI–XII век, се разгледува во една од студиите на авторот, како специфична културна наслојка на уметноста во Охрид по падот на Самоиловото царство.<sup>58</sup> Посебно се подвлекува фактот дека оваа орнаментика не се јавува во старите глаголки и кирилски ракописи на Охридската книжевна школа и дека таа не можела да влијае врз орнаментиката на руското Остромирово евангелие. Во време на примањето на христијанството во Русија цветнолистниот стил на орнаментиката од Охрид не можел да влијае врз Киевска Русија како што мисли В. Мошин, бидејќи точно тогаш се формирал како стилска појава во самата византиска престолнина.<sup>59</sup> Во книгата за охридското ѕидно сликарство се проучуваат сите светософиски ансамбли насликани во XIV век и тоа живописот од катот на нартексот, живописот на Оливеровиот параклис. Св. Јован Претеча, живописот на Григоријевата галерија, светителските фигури околу северната врата на наосот и портретот на Јован Просеник.<sup>60</sup> За првпат се идентификувани сите сцени на големите циклуси за старо-заветниот Јосиф и е објавен со повеќе дополнителни „Чин биваеми на разлучени души од тела“, заедно со ктиторската композиција над влезот во западниот дел на храмот. Предложени се хронолошки рамки за настанувањето на живописот од XIV век, а поради мноштвото на другите исходи на проучувањата тие не можат да бидат изнесени во краток извод.<sup>61</sup>

Авторот на овие редови има објавено и популарна прирачна книга што се засновува врз поранешните проучувања на Св. Софија.<sup>62</sup>

Повеќе историчари на уметноста и други проучувачи во своите студии и прилози допирале прашања од живописот на Св. Софија од сите хронолошки фази. Со идентификација и датирање на личностите од Оливеровиот параклис и портретот на Јован Просеник се занимавале

<sup>57</sup> Id., Слика јављања Премудрости св. Јовану Златоустом у Св. Софији Охридској, Зборник радова Византолошког института 19, Београд 1980, 147–154.

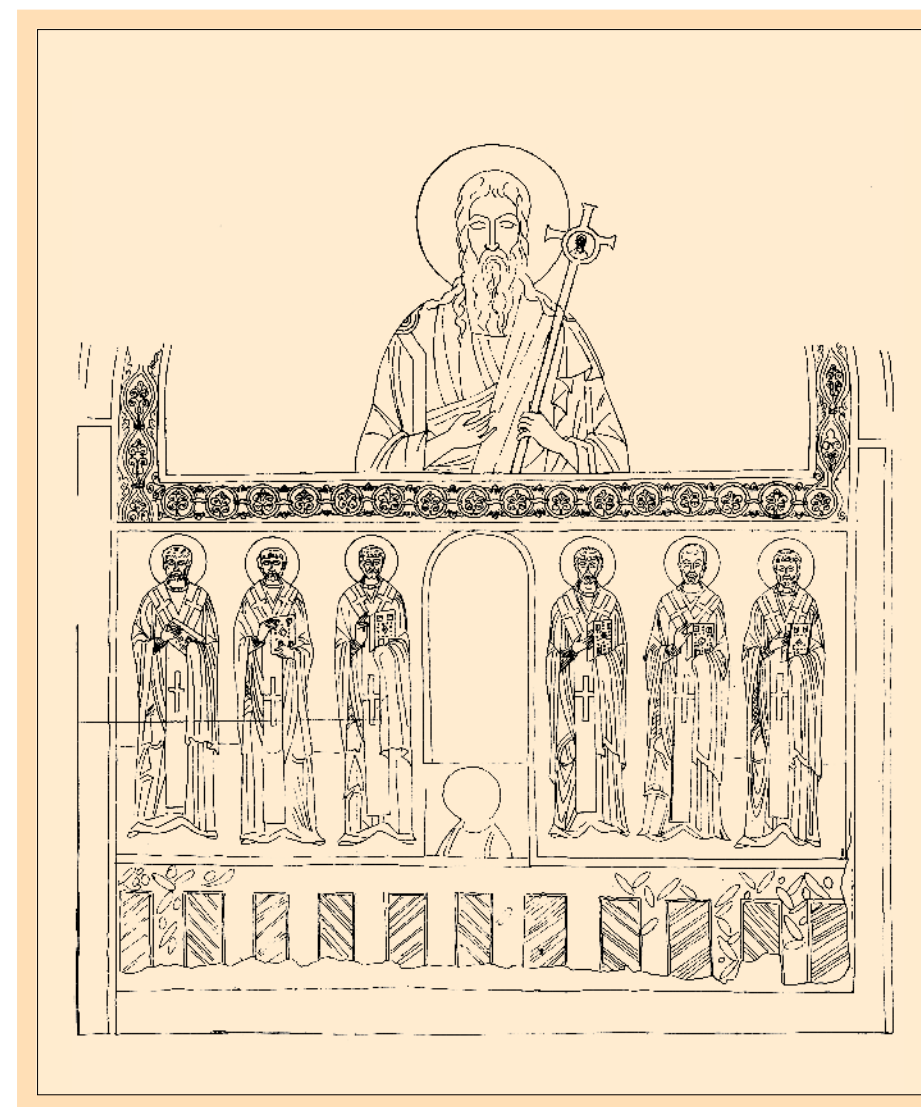
<sup>58</sup> Id., Орнаментика на расцветаните лисја во уметноста на Охрид во XI–XII век, Лихнид 6, Охрид 1988, 14–15, 18–19.

<sup>59</sup> Ibid., 19–20.

<sup>60</sup> Ц. Грозданов, Охридското ѕидно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 60–101.

<sup>61</sup> Ibid., 178–180.

<sup>62</sup> Id., Света Софија – Охрид, Загреб 1986.



РИМСКИТЕ ПАПИ И Св. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, СВЕТА СОФИЈА ОХРИДСКА, ФАКНИКОН, ОКОЛУ 1045 Г.

неколкумина автори.<sup>63</sup> Сепак, проблематиката што се однесува на хронологијата на живописот од XIV век во најголема мера денес е веќе разрешена.<sup>64</sup> Од поединечните придонеси секако заслужуваат внимание проучувањата на композицијата Воведението на Богородица во храм во книгата на Жаклин Лафонтен Досон,<sup>65</sup> и проучувањата на циклусот на

<sup>63</sup> Ј. Ковачевиќ, Средновековна ношња балканских Словена, Београд 1953, 51–53; Ѓ. Бошковиќ, Ко је био Јован, севаст Просеника? Гласник, Изд. на музејско-конзерваторско друштво на НР Македонија, Скопје 1954, 77–81; Ѓ. Стричевиќ, Једна хипотеза о титуларном имену српских деспота XIV века, Старинар, књ. 7–8, Београд 1958, 120; Б. Ферјанчиќ, Деспоти у Византији и јужнословенским земљама, Београд 1980, 161.

<sup>64</sup> В. заб. 60.

<sup>65</sup> J. Lafontaine-Dosogne, Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident, Bruxelles 1964, 146.



Екуменските собори од Христофор Валтер.<sup>66</sup> Во поновите студии Хр. Валтер даде посебен придонес во истражувањето на фигурите на архиереите и литургиско-евхаристичните композиции од Св. Софија.<sup>67</sup> Во тој вид проучувања спаѓаат и освртите на Гордана Бабиќ за циклусите на Четириесетте маченици, на св. Јован Претеча и на Страдањата на апостолите во параклисот над гакониконот. Овие три тематски целини се проучувани во врска со литургиското место на страничните параклиси во византиската уметност.<sup>68</sup>

Потписот на мајсторот Константин во Оливеровиот параклис во целост го прочита и го проследи со учени коментари Гојко Суботиќ, кој ги разреши и сложените лигатури на текстот.<sup>69</sup> Суботиќ ја објасни и личноста на хорскиот раководител Јован, син на зографот Константин, што не беше забележен во поранешните проучувања.<sup>70</sup> Го одбележуваме и прилогот на Мирјана Татиќ-Ѓуриќ за претставите на Богородица Никопеја во византиската уметност, иконографски тип со кој се поврзува и фигурата на Богородица со малиот Христос во конхата на Св. Софија.<sup>71</sup>

За комплексното изучување на Св. Софија, надвор од прашањата за живописот, ги одбележуваме позначајните трудови за архитектурата и пластиката на храмот. Посебно ги издвојуваме прилозите на Д. Коцо,<sup>72</sup> Г. Бошковиќ и К. Томовски,<sup>73</sup> Г. Стричевиќ,<sup>74</sup> и В. Кораќ<sup>75</sup> за архитектурата, како и проучувањата на И. Стојковиќ-Николаевиќ<sup>76</sup> и К. Петров<sup>77</sup> за пластиката на црквата.

<sup>66</sup> Ch. Walter, *L'icographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970, 114–115.

<sup>67</sup> Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 175, 195, 196, 203.

<sup>68</sup> G. Babić, *Les Chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, 110–121.

<sup>69</sup> Г. Суботиќ, Охридски сликар Константин и негов син Јован, Зограф 5, Београд 1974, 44–47.

<sup>70</sup> *Ibid.*, 45–46.

<sup>71</sup> M. Tatić-Djurić, *Bogorodica Nikopeja*, I Kongresa Saveza društava povjesničara umjetnosti SFRJ, Ohrid 1976, 39–51.

<sup>72</sup> Д. Коцо, Црквата Св. Софија во Охрид, Годишен зборник на Филозофскиот факултет, 2, Скопје 1949, 341–358; *id.*, *Nouvelles considerations sur l'église de Sainte Sophie à Ohrid*, *Archeologia Jugoslavica*, II, Beograd 1956, 139–144.

<sup>73</sup> Ѓ. Бошковиќ – К. Томовски, Средновековната архитектура во Охрид, Зборник на трудови, Охрид 1961, 76–84.

<sup>74</sup> Dj. Stričević, *La rénovation du type basilical*, Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines, I, Ohrid – Beograd (1961) 1963, 187–195.

<sup>75</sup> V. Korać, *Sur les basiliques médiévales de Macédoine et de Serbie*, Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines. III, Ochride–Belgrad 1963, 173–176.

<sup>76</sup> И. Николајевиќ-Стојковиќ, Прилог проучавању византијске скулптуре од 10–12 века из Македоније и Србије, Зборник радова Византолошког института 4, Београд 1956, 170–175.

<sup>77</sup> К. Петров, Декоративна пластика во Македонија во XI и XII век, Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот во Скопје, 14, Скопје 1962, стр. 125–185; *id.*, Декоративна пластика на спомениците од XIV век во Македонија,

Во сите општи прегледи, прирачници и синтези за византиската уметност, уметноста во југоисточна Европа и византиско-словенските културни врски, постариот живопис на Св. Софија зазема едно од централните места меѓу спомениците на своето време. Во тие прегледи, во најголема мера се изнесуваат сознанијата соопштени низ претходно цитираните трудови. Покрај веќе споменатите дела од фундаментално-синтетичен карактер на В. Н. Лазарев, А. Грабар и В. Ј. Ѓуриќ, би ги навеле и констатациите за Св. Софија во книгите на А. Аман,<sup>78</sup> М. Хаџидакис,<sup>79</sup> В. Моле,<sup>80</sup> Д. Талбол Рајс,<sup>81</sup> В. Фолбах, Ж. Лафонтен Досон,<sup>82</sup> Ј. Беквит,<sup>83</sup> а за живописот од XIV век Т. Велманс<sup>84</sup> и С. Радојчиќ.<sup>85</sup>

Прегледот на прилозите, студиите, расправите и општите дела со авторски придонес покажува дека Св. Софија, особено по чистењето на нејзините фрески, е постојано во фокусот на интересирањето на голем број историчари на уметноста, па и на врвните претставници на византологијата во светот. Тоа интересирање било и сè уште е насочено предимно кон живописот од XI век. Продлабочените испитувања и изненадувачките резултати покажуваат дека Св. Софија е еден од најсложените и најзначајните средновековните споменици на византискиот и словенски ликовен круг и на европската уметност од XI век. Историографскиот увид врз творчката размисла за живописот на Св. Софија го потврдува и дооформува сознанието дека секој натамошен истражувачки чекор во овој споменик ја налага и неопходноста од познавањето на сите откритија и идентификации, на анализите и идеите искажани во цитираната литература за охридската катедрала.

\*

\* \* \*

По завршувањето на историографскиот преглед на проучувањето на живописот на Света Софија ми стана достапна монографијата за архитектурата на овој храм, објавена во ограничен тираж од Барбара М.

Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот во Скопје, 15, Скопје 1963, 199–222.

<sup>78</sup> A. M. Ammann, *La pitura sacra bizantina*, Roma 1957, 100–101.

<sup>79</sup> M. Chatzidakis-A. Grabar, *La peinture byzantine et du Haut Moyen age*, Paris 1965, 25.

<sup>80</sup> V. Molè, *Umetnost južnih Slovanov*, Ljubljana 1965, 135–141.

<sup>81</sup> D. T. Rice, *Umetnost vizantijskog doba*, Beograd 1968, 97–98.

<sup>82</sup> W. F. Volbach und J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und die christliche Osten*, *Propyläen Kunstgeschichte*, Bd. 3, Berlin 1968, 100–101, 105, 258, 270.

<sup>83</sup> J. Beckwith, *Early Christian and byzantine art*, London 1970, 112–113.

<sup>84</sup> T. Velmans, *La peinture murale byzantine a la fin du Moyen age*, Paris 1977, 233–234.

<sup>85</sup> S. Radoičić, *Srpska umetnost u srednjem veku*, Beograd 1982, 115.





Шелевалд чие што дополнително одбележување е корисно.<sup>86</sup> Во меѓувреме излегоа од печат и две студии за живописот на олтарниот дел на Света Софија, со понов пристап и полемичка конотација. Овие расправи на Ана В. Епштајн<sup>87</sup> и на А. М. Лидов,<sup>88</sup> заслужуваат особено внимание, независно од исходите на спомнатите автори. Тие во знатна мера се разликуваат од поранешните поставки за идејната и евхаристичката специфичност на живописот на Света Софија од XI век.

<sup>86</sup> В. М. Schellewald, *Die Architektur der Sophienkirche in Ohrid*, Bonn 1986.

<sup>87</sup> А. W. Epstein, *The political Content of the Painting of Saint Sophia at Ohrid*, *Jahrbuch der osterreichischen Byzantinistik*, Bd. 29, Wien 1980, 329–345.

<sup>88</sup> А. М. Лидов, *Образ „Христа-архиерея“ в иконографической программе Софии охридской*, *Зограф* 17, Београд 1986, 5–21.



**НОВИ ПРИЛОЗИ ЗА ЖИВОПИСОТ НА СВ. СОФИЈА  
ОД ВРЕМЕТО НА АРХИЕПИСКОПОТ  
ЛЕОН (1037-1056)**

*Идентификација на претставата на патријархот  
св. Методиј Цариградски*

Во педесеттите години на минатиот век, особено по 1952 г., чистењето на варосаните фрески во Св. Софија во Охрид се продолжи на ѕидовите од долните зони на светилиштето.

Во текот на следните неколку години беше откриена голема галерија на архиереи следени од неколку ѓакони. Станува збор за шеесетина претстави распоредени до олтарната преграда, свети отци што биле на чело на стари угледни црковни средишта пред сè во источната екумена, како и шест поглавари на римската црква, сите изобразени во време на архиерејството на Леон, архиепископ охридски од 1037 до 1056 година.<sup>1</sup>

Чистењето на овие претстави предизвикуваше голем интерес, бидејќи порано не е откриена така голема група („архиерејски хор“); натписите крај архиереите изведени *al seco* во значителен број не беа внимателно чистени, што предизвика потешкотии во нивната идентификација.

Првиот опис на олтарните фрески, па и на архиереите, објавен уште во фаза на нивното чистење, ги носеше проблемите на почетните

---

<sup>1</sup> Уште пред конзервацијата на фреските во Св. Софија, на местата од испаднатиот материјал и вар Н. Л. Окуњев забележа повеќе тематски Целини, меѓу кои и фигури на двајца цариградски патријарси, cf. N. L. Okunev, *Fragments de peintures de l'église Sainte-Sophie d'Ochrida*, *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris 1930, 118–119, го идентификува патријархот св. Александар Цариградски и до него уште еден цариградски поглавар со сè уште покриено име.





СВ. МЕТОДИЈ ЦАРИГРАДСКИ,  
СВ. СОФИЈА, ОХРИД

обиди во овој вид на објавување.<sup>2</sup> Уследија студии на искусните истражувачи со значајни исходи, но тие автори имаа само краток, повремен контакт со живописот на охридската катедрала,<sup>3</sup> која, и по повеќе најавувања, не доби монографија, пред сè за фрескоживописот.

Во настојувањето да идентификува некои од архиепископите со делумно зачувани сигнатури, проф. С. Радојчиќ, го афирмира и определувањето дека меѓу цариградските патријарси е претставен и св. Методиј, првиот поглавар по победата над иконоборците кој го заземал цариградскиот трон од 843 до 847 година. Тој укажа на претставата на северната страна од главниот олтарен простор, источна страна од вториот лак, врз основа на предходно забележана сигнатура ΜΕΘΟΔΙΟΣ крај левата страна од архиепископот.<sup>4</sup>

Неодамна во истиот простор, но на јужната арка, беше забележан друг архиепископ без траги од сигнатура, вбројуван меѓу неидентификуваните фигури. Но, тој има преврска околу главата карактеристична за св. Методиј Цариградски.<sup>5</sup>

Меѓу светителите архиепископи со име Методиј што се здобиле со место во средновековната уметност е познатиот свештеномаченик кој што се истакнал во борбата против ересот на Ориген и бил хиротонисан за епископ на Патара во Ликија. Методиј поради ширењето на христијанството настрадал во 311 г. Св. Методиј епископ патарски се појавува во календарот во Старо Нагоричино (20–VI), како впрочем и во календарот во Грачаница и Дечани на истиот датум.<sup>6</sup> Исто така, патарскиот епископ го среќаваме во Козија и Пелиново.<sup>7</sup>

<sup>2</sup> П. Миљковиќ-Пепек, Материјали за македонската средновековна уметност, Фреските во светилиштето на црквата Св. Софија во Охрид, Зборник на Археолошкиот музеј, I, Скопје 1956, 37.

<sup>3</sup> Од трудовите за Св. Софија посветени и на архиепископите особено значење имаат С. Радојчиќ, Прилози за историју најстаријег охридског сликарства, ЗРВИ VIII/2, Mélanges Georges Ostrogorsky, II, Београд 1964, 354–380; А. Grabar, Deux témoignages archéologiques sur l'autocéphalie d'une église: Prespa et Ochrid, 163–169, во истиот зборник; Idem, Les peintures murales dans le cheur de Saint Sophie de Ochrid, CA XV, Paris 1965, 257–265. В. уште Ц. Грозданов, Архиепископот Лав Охридски и претставата на патријархот Евстатиј Цариградски во Св. Софија, Јубилеен зборник 25 г. митрополит Тимотеј, Охрид 2006, 207, 216.

<sup>4</sup> С. Радојчиќ, о. с., 367 (No. 22).

<sup>5</sup> Оваа особеност кај св. Методиј Цариградски беше забележана неодамна, во рамките на мојот проект при МАНУ во соработка со д-р Сашо Цветковски.

<sup>6</sup> П. Мијовиќ, Менолог, Београд 1973, 280, сл. 95 (Старо Нагоричино); Б. Тодиќ, Грачаница, сликарство, Београд 1988, 106; С. Кесиќ-Ристиќ, Д. Војводиќ, Зидно сликарство Дечана, Београд 1995, 412.

<sup>7</sup> П. Мијовиќ, о. с., 359, сл. 253 (за Козија), 373 (за Пелиново).

Архиепископот на јужниот лак (северна страна бр. 22) со читливо име ΜΕΘΟΔΙΟΣ, но без траги од титулата што би го врзувала за Константинопол или за некој друг град, е секако св. Методиј Патарски, обезглавен непосредно пред објавувањето на Миланскиот едикт. Во живописот на повеќе храмови тој се претставува во исто време како и св. Методиј Цариградски; на пример, во Старо Нагоричино двајцата архиепископи со име св. Методиј ги наоѓаме во горната низа на допојасните архиепископи во апсидата, над Причестувањето на апостолите, во низата на допојасјата. Цариградскиот св. Методиј е во средина, а епископот од Патара пред самиот крај на јужната страна.<sup>8</sup> Дали треба да укажеме дека св. Методиј од Патара е насликан и во ѓакониконот на Хиландар до Вечерата во Емаус.<sup>9</sup>

Особеностите на св. Методиј Цариградски кои нас нè интересираат во охридската катедрала, во поранешниот период не биле забележани.<sup>10</sup> Поточно, заштитниот платнен превез ги покрива образите до над ушите, ја заокружува брадата, а под неа е изведен јазол чии два краја се спуштаат до триаголникот на вкрстениот омофор. Не се следат трагите на горен дел од завој над ушите и над косата; левата страна на главата над челото е доста оштетена и не може да се следи преврската до темето. Над јазолот на двете страни од брадата повлечени се темни линии со кои се потпираат вилиците меѓу туниката и омофорот.

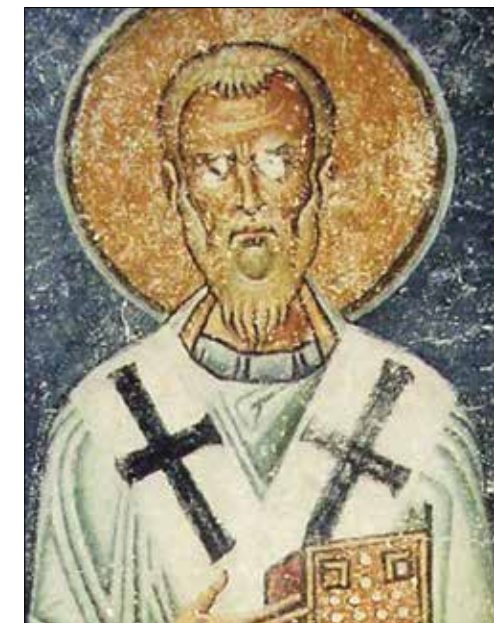
Физиономско – типолошката разлика помеѓу сочуваните примери на св. Методиј Цариградски во делата на Михаил и Евтихиј се разликуваат од нашите претстави со покриените глави со платно и широката густа брада. Треба да се укаже дека претставите во цариградската Св. Софија имаат покриени глави со платно, а едниот од нив, според цртежот на Е. Фосати, има мал крст на платното над челото,<sup>11</sup> додека јазолот под брадата е сроден на оној од Св. Софија Охридска.

<sup>8</sup> Б. Тодиќ, Старо Нагоричино, Београд 1993, 71.

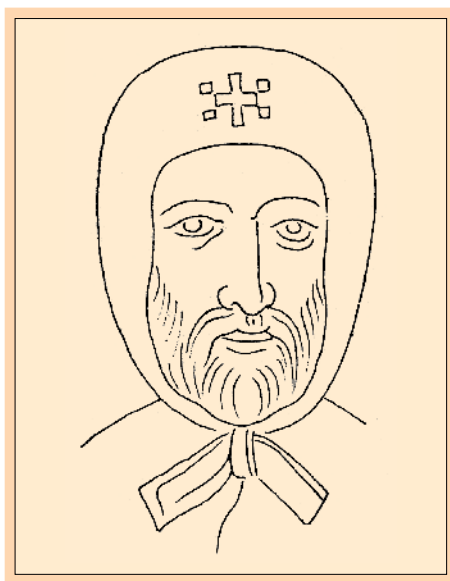
<sup>9</sup> Idem, Српско сликарство у доба краља Милутина, Београд 1999, 352, авторот пишува дека св. Методиј Патарски е насликан во ѓакониконот на Хиландар. Б. Тодиќ во истата книга (стр. 176), споменува и претстава на св. Методиј во Св. Богородица Љевишка, но без определба за кој св. Методиј станува збор.

<sup>10</sup> С. Радојчиќ, о. с., 367.

<sup>11</sup> С. Mango, The Mosaics of St. Sophia at Istanbul, DOP VIII, Washington D. C. 1962, fig. 66; Idem, The lost mosaics of St. Sophia at Constantinople, Actes du XII congrès international d'études Byzantines, tom III, Beograd 1964, 227–234, tab. 1; Ch. Walter, The Portrait of Jacov of Serres in London. Additional 39626, Зограф 7 (1977), 65–67, fig. 3; Idem, Art and Ritual of the Byzantine Church, London 1982, 29–30, 105–107.



СВ. МЕТОДИЈ ЕПИСКОП  
ПАТАРСКИ, СВ. СОФИЈА,  
ОХРИД



СВ. МЕТОДИЈ ЦАРИГРАДСКИ,  
СВ. СОФИЈА, ЦАРИГРАД  
ЦРТЕЖ СПОРЕД ФОСАТИ

Двете познати претстави на овој патријарх во цариградска Св. Софија, потекнуваат од времето по триумфот на православието на 13 март 843 г., во првата недела на Велигденскиот пост.<sup>12</sup> Во борбата со иконоборците се прославило името на св. Методиј, кој што издржал големи повреди во прогоните под царот Теофил, му биле изместени виличните коски.<sup>13</sup> Затоа, до крајот на животот бил со платнен превез под брадата. За дислокацијата на вилиците соопштува Симеон Магистер и Зонарас, а за употребата на завојот пишува Михаил Тминос, хроничар на 12. век.<sup>14</sup>

Текстуалните записи се потврдуваат со претставата на св. Методиј во мозаичниот ансамбл на засведената одаја во југозападниот агол над јужниот вестибил на Св. Софија во Цариград.<sup>15</sup>

Заедно со него, во мозаик биле изведени и неговите претходници иконофили, патријарсите Герман, Тарасиј и Никифор. Со право се ценат тие настанале кон крајот на 9. век.<sup>16</sup> Нешто подоцна изведени се мозаиците во северниот тимпанон на Св. Софија каде во групата на архиереи е и св. Методиј, и, што е интересно, тука е застапен и именикот, епископот св. Методиј Патарски.<sup>17</sup>

Св. Методиј Цариградски на овие портрети има преку главата платнен превез со јазол под вратот. На хронолошки долгиот лак до појавата на Михаил и Евтихиј, примерокот на портретот од Св. Софија Охридска по цариградските претстави е единствениот од овој вид. Примерите од школата на Михаил и Евтихиј (Перивлепта, Жича, Краљева црква и Старо Нагоричино) се поблиски до најстарите претстави од Св. Софија Цариградска.<sup>18</sup>

<sup>12</sup> A. Grabar, *L'Iconoclasme Byzantin*, Paris, 1957, 204–205.

<sup>13</sup> Comment with sources and literature in Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, 105–107.

<sup>14</sup> Ibid, 106.

<sup>15</sup> R. Cormack – E. J. W. Hawkins, *The Mosaics of St Sophia at Istanbul: The Rooms above South-west Vestibule and Ramp*, DOP, No. 31, Washington D. C. 1977, 227–228, Fig. 40.

<sup>16</sup> A. Grabar, *L'Iconoclasme Byzantin*, 193. За чистењето на мозаиците од браќата Фосати cf. C. Mango, *The lost mosaics of St. Sophia at Constantinople*, 227–234; N. B. Teteriatnikov, *Mosaics of Hagia Sophia Istanbul: The Fossati restoration and the work of the Byzantine institute*, DOP, 1998, Washington D. C., passim.

<sup>17</sup> Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, 73, v. 242. Поопширно cf. В. Н. Лазарев, *Историја византијског сликарства*, Београд 2004, 72, заб. 71–72.

<sup>18</sup> За Жича cf. В. Р. Петковић, *Спасова црква у Жичи*, Београд 1912, 59, 64; М. Радужко, *Камено сапрестоље и фриз фреско – икона у олтару жичке цркве Вазнесења*

Навистина, во охридската катедрала горниот дел од главата на св. Методиј е оштетен, но не во толкава мера да не може да се следи поставениот завој. Хр. Валтер укажува на примери во кои и други светители во знак на почит кон патријархот Методиј исто така носеле платнен превез.<sup>19</sup> Светософискиот пример говори за зачуваноста на цариградската традиција во времето на Леон Охридски и ги потврдува вестите на хроничарите. Но, во исто време, говори и за цариградските релации со делата на Михаил и Евтихиј. Во подоцнежната ликовна традиција на византискиот ликовен круг, во оваа етапа на сознанијата не ни се познати други примери од овој вид во сликањето на св. Методиј Цариградски.

Од овој прилог можат со сигурност да се изведат неколку констатации со значење за познавањето на овој значаен споменик, но и за живописот на 11. век во уметноста на византискиот стил. Идентификуваната претстава на патријархот св. Методиј во Св. Софија охридска се појавува како „премин“ меѓу неговите први портрети и оние од епохата на Палеолозите. Но, од друга страна, со идентификацијата на епископот од Патара, мора да се констатира дека во средишниот простор на источниот дел на храмот не се сликани само цариградски патријарси како што досега се истакнуваше, туку има и угледни владици како што е и св. Методиј од Патара во Мала Азија.

Меѓу патријарсите на Цариград се и ликовите на водечките борци против иконокласите, покрај св. Методиј тука се св. Никифор и св. Тарасиј. Четвртиот, св. Герман, и покрај карактеристичната физиономија, засега не е идентификуван.

Проф. Радојчиќ точно забележа дека Леон Охридски потекнува од Пафлагонија во Мала Азија според дополната на Михаил Девољски на Јован Скилица,<sup>20</sup> што можело да влијае во изборот на архиереите од старите малоазиски епархии, а под негово влијание.<sup>21</sup>

Христовог, *Зограф 29*, Београд 2002–2003, 97–98; за Краљева црква Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 130, која прва ја забележа оваа претстава; за Перивлепта и Старо Нагоричино cf. Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, 105–106.

<sup>19</sup> Ibid., 73, 107, v. 242.

<sup>20</sup> *Византијски извори за историју народа Југославије*, III, Belgrade, 1966, 170 (J. Ferluga).

<sup>21</sup> S. Radojčić, o. c., 380.



СВ. МЕТОДИЈ ЦАРИГРАДСКИ,  
СВ. БОГОРОДИЦА  
ПЕРИВЛЕПТА, ОХРИД





Пред истражувачите на Св. Софија се отвора можноста за идентификација на другите архиереи со повнимателно исчитување на натписите од преостанатите траги на сигнатурите, проверка на старата документација и ново фотографирање на фреските.

*Фигури на светителите во првата зона – јужен сид*

Во првите извештаи од конзервацијата на Св. Софија во Охрид, најчесто се изостава живописот на првата зона надвор од олтарот, укажувајќи дека е тој многу оштетен. Стоечките фигури го добија првиот опис, подоцна со ретки укажувања на која група светители тие припаѓаат.<sup>22</sup> Тоа се однесува пред сè на фронталните фигури на северниот и

јужниот сид од наосот. До денес, немаше нов придонес за разрешување на ова прашање, иако храмот половина век е достапен за проучување на сите заинтересирани историчари на уметноста. Малата сочуваност на фреските од 11. век нè поттикнуваа во барањето нови исходи.

На јужниот сид од наосот, почнувајќи од старата олтарна преграда, прилично се видливи фигурите на тројца свети лекари, Кузман, Дамјан и Пантелејмон, чии облеку, атрибути и физиономски белези се добро познати. Меѓутоа, за авторот на првиот опис, тешкотијата настапила со идентификацијата на четвртиот светител којшто е насликан со епитрахил, и затоа тој мислел дека тука е претставен архиереј. Веднаш по вратата која дели две групи светители, за втората фигура исто така насликана со епитрахил, сметал дека и тука е претставен архиереј, а таков приод на опис пришол и на другата група светители на северниот сид. Но, во овој дел на храмот не се насликани архиереи, чиешто достоинство е омофорот. Овој светител по св. Пантелејмон е св. Ермолај, презвитер којшто убиен со меч и спален (ок. 305 г.) е како св. врач и се вбројува во свештенома-

<sup>22</sup> П. Миљковиќ-Пепек, Материјали за средновековното сликарство во Македонија, III, Фреските во наосот и нартексот на црквата Св. Софија во Охрид, Културно наследство III, Скопје 1971, 7, 15, каде авторот сите фигури со епитрахили ги смета за архиереи. Подоцна истиот автор помислува дека со поместувањето на олтарната преграда, пред св. Козма бил насликан св. Климент Охридски пред крајот на XIII век, што останува изнасилена претпоставка, в. Зборник, Музеј на Македонија, Н. С. бр. 2, Скопје 1996, 37–41. В. уште, во истата едиција, Зборник, Н. С. бр. 1, 18, 40.





чениците. Епитрахилот го носат и јеромонасите, чин што го добиват и монасите.<sup>23</sup>

Голем е бројот на заедничките претстави на св. Пантелејмон и св. Ермолај, ученик и учител, заедно со Кузман и Дамјан. Впрочем, тоа е одамна забележано во историјата на старата уметност и проучувано во заедничкото прикажување на светите лекари.<sup>24</sup> Св. Ермолај има густа проседа коса, симетрично распоредена над челото и не долга брада што се стеснува кон крајот. Со десната рака благословува, а со левата пред себе држи затворено евангелие. Така е сликан и во спомениците на средновековната и поновата уметност, а така е спомнат и во сликарските прирачници.<sup>25</sup>

Значи, првата група светители на јужниот ѕид во Св. Софија се светите лекари, кои спаѓаат и меѓу најстарите во средновековната умет-

<sup>23</sup> *Христијанство*, енциклопедическиот словарь, том 1, Москва 1993, 533; Ј. Мирковић. *Православна литургија*, прв опш дел, Охрид 2004, 172-173, се спомнува во пишуваните вести уште пред IX век.

<sup>24</sup> Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 84-86.

<sup>25</sup> М. Медић, *Стари сликарски приручници*, II, Београд 2002, 197.



ност. Овој приод се чини дека продолжувал во продолжение на наосот кон запад.

По вратата на јужниот ѕид, сè до следната ниша фронтално се поставени три фигури на монаси со големи оштетувања на горниот и долниот дел, особено кај првиот од нив. Тие држат затворени евангелија и благословуваат, а средниот од нив носи епитрахил. Се чини дека со нив се продолжува претходната низа на свети лекари и дека се тоа св. Кир, св. Сампсон Гостопримец, св. Јован чии празници се одбележуваат на 27 и 28 јуни. Тие се препорачуваат како свети лекари кои лекуваат со молитви, а најчесто заедно се претставуваат св. Кир и св. Јован кои делувале и биле погубени во време на гонењето под цар Диоклецијан.<sup>26</sup> Пред лечебната дејност на св. Кир, св. Јован бил римски офицер и тој е насликан со кратка коса и шилеста брада. Меѓутоа, св. Кир има густа кратка коса распоредена над челото, што не е сообразно со препораките на сликарските прирачници. За разлика од нив, св. Самсон Гостопримец († 530) делувал во време на цар Јустинијан, бил негов лекар и нему му било поверено управувањето на цариградската болни-

<sup>26</sup> Ј. Поповић, *Житија светих за јуни*, Београд 1996, 609, 623-629.





ца за сиромашни, бездомни и гладни. За него се знае дека имал презвитерски чин.<sup>27</sup>

Во Св. Софија може да се следи групирањето на безсребрените св. Врачи, според нивните житија и дејности. Всушност, во овој храм се спроведувал тој принцип многу рано, а во српската држава е поевидентен во 13. век. Како што добро покажа Д. Војводиќ, групирањето и изборот на овој хор се спроведува и според службата на елеосветувањето, со тоа што прво место имаат браќата Козма и Дамјан, а потоа следуваат св. Пантелејмон и св. Ермолај (26 и 27 јули). Поточно, св. Пантелејмон бил

<sup>27</sup> С. В. Булгаковъ, Настольная книга для священно-церковно-служителей, Харьковъ. 1900, 219 (27 јуни); Јеромонах Хризостом Хиландарац, Православни светачник, Београд 1989, јуль-август.

повикан од презвитерот св. Ермолај од кого учел и дар на исцелување преку вера во Христа. Светите Кир и Јован (28 јуни), биле другари и сосроделници, а кон нив се придружува и св. Самсон, а подоцна и св. Диомед. Бидејќи во Св. Софија просторот меѓу два отвори овозможувал сликање на три фигури, претпоставуваме дека св. Самсон како презвитер-свештеник е поставен меѓу св. Кир и св. Јован. Тоа е веќе еден од најбројните хорви на лекари – безсребреници во уметноста после победата над иконоборството. Со нив и со мачениците на северната страна, битно се зголемува нашето сознание за тематиката во првата зона на наосот на Св. Софија. Останува повнимателно одредување на авторите на западниот ѕид, каде во горната зона се насликани и пророци.

Покрај доворотникот е делумно сочуваната фигура на млад маченик, може да се следи неговата глава и десно рамо; со десната рака држи пред себе црвен крст.<sup>28</sup> Неговата глава со кратка густа коса побргу дава елементи за лик на св. Трифун отколку за св. Стефан Првомаченик, како што се пишува во првата дескрипција.<sup>29</sup> Нашата помисла е дека тоа би бил св. Трифун којшто лекувал со молитви од зли духови. Физиономиите на св. Трифун и на св. Стефан се многу слични и нивното идентификување кога натписот не е сочуван и ако нема ѓаконска облека (св. Стефан) или грчка (св. Трифун), може да се уточи преку тематско-идејниот контекст, за што немаме сигурни елементи, барем во оваа етапа на проучувањата на Св. Софија. Мислењето дека е насликан св. Трифун има повеќе тежина поради поврзаноста со светите лекари на чија група (хор, збор) припаѓал, како што, впрочем, стои и во зографските прирачници.<sup>30</sup>

Поврзувањето на светите лекари со св. Климент Охридски во сликарската програма на уметноста во Охрид е забележано одамна, а потврдено и со повеќе споменици на фрескоживописот и применетата уметност од 14. век и подоцна.<sup>31</sup>

Но, во постарите споменици на Охрид и на потесниот појас на Охридската архиепископија оваа појава не се следи. Дали во Св. Софија, во живописот од средината на 11. век, отпочнало ова групирање,

<sup>28</sup> За иконографијата на св. Трифун, в. S. Gabelić, O ikonografiji sv. Trifua, Културно наследство, 28–29, Скопје 2004, 107–117.

<sup>29</sup> П. Миљковиќ-Пепек, Материјали за средновековното сликарство во Македонија, III, Фреските во наосот и нартексот на црквата Св. Софија во Охрид, 14.

<sup>30</sup> Д. Војводић, Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана У Византији и Србији, Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 537–567. Cf. М. Медић, о. с., 199, 323, 546.

<sup>31</sup> Ц. Грозданов, О портретима Климента Охридског у охридском живопису XIV века, ЗЛУ, 4, Нови Сад 1968, 104–107.

не ни е познато. Ние веќе пишувавме дека самиот факт што св. Климент кон 893 г. го подигнал храмот посветен на св. Пантелејмон, обврзувал да биде претставен светителот на храмовата посвета заедно со најистакнатите свети лекари Кузман и Дамјан и можеби со неговиот учител св. Ермолај, било сосема очекувано, но не поседуваме остатоци од најстариот живопис на оваа црква. Ова го истакнуваме и поради фактот што празниците на св. Пантелејмон и св. Климент се одбележувале на ист ден – 27 јуни, па и нивната богослужба била взаемно проткаена.<sup>32</sup>

Во распоредот на фигурите во Св. Софија најпрвин се поставени ликовите на св. Кирил, св. Климент и веројатно на св. Методиј (Солунски) во ѓакониконот на јужниот ѕид пред олтарната преграда, а потоа во наосот доаѓал св. Кузман, св. Дамјан, св. Пантелејмон и св. Ермолај до вратата на југ. Со поместувањето на овој потег во крајот на 13. век, над св. Методиј бил насликан св. Климент и уште еден светител.<sup>33</sup> Но оваа идентификација е спорна и не дава посигурни аргументи за поврзување на светите лекари со св. Климент, кој, впрочем, веќе е насликан во ѓакониконот.<sup>34</sup> Во Св. Јован Канео, во крајот на 13. век, ликот на св. Климент сеуште не е поврзан со светите лекари.<sup>35</sup> Подоцна, кон средината на 14. век, во Св. Софија ќе биде спроведена целосна реализација на оваа идеја со групирање на св. Климент и Наум со повеќе свети лекари во фризот на допојасјата на Григоријевата галерија.<sup>36</sup>

Со опсервациите на живописот на првата зона на наосот, на јужниот ѕид сосема е јасно дека не биле претставувани архиереи и дека присуството на светите лекари е сосема сигурно, и покрај тоа што за последните фигури сеуште немаме сигурна определба. Што се однесува на фигурите на северниот ѕид, сосема е јасно дека е тоа збор (хор) на маченици, независно од тоа дали тие потекнувале од угледни манастири или од војничкиот сталеж. Изведбата на северната влезна врата во третата четвртина на 14. век и досликаните фигури – допојасја на маченици<sup>37</sup> е само потврда дека таква била првата концепција на овој ансамбл од средината на 11. век.

<sup>32</sup> Idem, Појава и продор портрета Климента Охридског у средњовековној уметности, ЗЛУ, 3, Нови Сад, 1967, 50–51.

<sup>33</sup> П. Миљковиќ-Пепек, Материјали за средновековното сликарство во Македонија, III, Фреските во наосот и нартексот на црквата Св. Софија во Охрид, 15–16.

<sup>34</sup> Ц. Грозданов, О портретима Климента Охридског у охридском живопису XIV века, 104–106.

<sup>35</sup> Idem, Појава и продор портрета Климента Охридског у средњовековној уметности, 52–54.

<sup>36</sup> Idem, Охридското ѕидно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 88–89, цртеж 25.

<sup>37</sup> N. Okunev, o. c., 117–131.



## ЈАВУВАЊЕ НА ПРЕМУДРОСТА НА СВЕТИ ЈОВАН ЗЛАТОУСТ ВО СВЕТА СОФИЈА ОХРИДСКА

На северната страна од главниот олтарен простор на Св. Софија, во греттата зона, помеѓу претставите на Јаковлевата лествица и Литургијата на Василие Велики, пред триесеттина години е исчистена композиција чие идентификување ги подели истакнатите истражувачи на постариот живопис на охридската катедрала. За оваа енигматична слика се пишувало повеќе отколку за која и да било друга претстава од Св. Софија, но несогласувањата околу определувањето на вообличената тема сè уште се продлабочуваат.

Како што е познато од поранешните описи на композицијата, на западната, лева страна се насликани апостоли, од кои тројца во преден план, додека другите девет се означени со надвишени нимбови во заднината. На источната половина на сликата, пред градбата со двоводен покрив, на издигнатата постела, лежи светител на кој му пристапува друга фигура незначително наведната кон неговото лице. Сите автори што пишувале за оваа слика сметаат дека покрај издигнатата постела е насликан Исус Христос, но не се согласуваат околу определувањето на светителот кој спие на неа. Непосредно по чистењето на фреските, Р. Љубинковиќ пишуваше дека оваа слика претставува „симболично толкување на особената беседничка дарба на Јован Златоуст“.<sup>1</sup> По шест години, Р. и М. Љубинковиќ, во прегледот на средновековното охридско сликарство, споменуваат дека тука е насликана „Боженствената инспирација – сонот на Јован Златоуст“.<sup>2</sup> Една година потоа, Р. Љубинковиќ пишува дека е во прашање композиција со претстава на Сонот на Јован

<sup>1</sup> Р. Љубинковиќ, Света Софија у Охриду, Конзерваторски радови на цркви св. Софије у Охриду, Београд 1955, 15.

<sup>2</sup> R. Ljubinković et M. Čorović-Ljubinković, La peinture médiévale à Ohrid, Recevil de travaux, Ohrid 1961, 104.

Златоуст, но во исто време споменува дека Христос на Јован Златоуст му става свиток во устата, а групата апостоли ја предводи Павле, посочувајќи дека беседите на истакнатиот литургичар во голема мера се засновани врз пишувањето на овој апостол.<sup>3</sup> Со тоа поранешниот раководител на конзерваторските работи на Св. Софија главно точно го определил патот на проучувањето на оваа композиција, макар што некои суштествени елементи од сликата не му биле познати. Непосредно по првиот извештај на Р. Љубинковиќ, П. Миљковиќ-Пепек даде опис на композицијата што ја нарекува тој Визија на Јован Златоуст.<sup>4</sup> Овој автор уште еднаш, во полемичката забелешка во однос на мислењето на С. Радојчиќ, истакнуваше дека е насликана композицијата на Христовото јавување на св. Јован Златоуст; неговата опсервација дека апостолот Јован Богослов е насликан во групата апостоли е точна.<sup>5</sup>

Во познатиот труд за стариот живопис на Св. Софија Охридска, С. Радојчиќ го застапуваше мислењето дека композицијата го прикажува моментот кога Христос со учениците му се јавува на св. Јован Богослов пред неговата смрт и го повикува кај себе, на трпеза, каде што тој ќе може да јаде со Христос и апостолите; тој укажува на евхаристичната смисла на повикувањето на трпеза и помислува дека оваа слика настала како спомен на архиепископот-истоименикот Јован Дебарски, претходникот на ктиторот Леон.<sup>6</sup>

Композицијата за која станува збор го привлела вниманието и на А. Грабар кој својот став за неа го изнесе во студијата за сликарството на охридската катедрала од XI век. За него била мошне привлечна претпоставката дека тука е насликана Визијата на св. Јован Златоуст до композицијата што се однесува на Литургијата на Василие Велики, со што овие слики би претставувале една тематска целина, но потоа ја отфрла таа можност и подвлекува дека за тоа, во житието на св. Јован Златоуст нема ништо споменато. А. Грабар детално го образлага своето мислење дека е насликана Визијата на св. Василије Велики на кого што ноќе му се јавува Христос со апостолите и го повикува да служи во олтарот. Врз

<sup>3</sup> R. Ljubinković, La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XI et XII siècle, Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1962, 418, 419.

<sup>4</sup> П. Миљковиќ-Пепек, Материјали за македонската средновековната уметност I, Фреските во светилиштето на црквата Св. Софија во Охрид, Зборник на Археолошкиот музеј, Скопје 1956, 48.

<sup>5</sup> П. Миљковиќ-Пепек, Материјали за историјата на средновековното сликарство во Македонија III. Фреските во наосот и нартексот на црквата Св. Софија во Охрид, Културно наследство III, Скопје 1971, 25.

<sup>6</sup> С. Радојчиќ, Прилози за историју најстаријег охридског сликарства, Зборник радова Византолошког института 8-2, Београд 1964, 362-363.



основа на текстот на житието на св. Василие Велики напишано од Амфилохије од Иконија, тој смета дека на сликата е вообличен почетокот на литургијата на овој свет отец, додека следната сцена од Литургијата на Василие Велики ја разгледува како продолжение на оваа композиција.<sup>7</sup> Засега само ќе подвлечеме дека А. Грабар пристапил кон разгледување на оваа сцена со опис што не бил точен, односно, тој помислувал дека Исус Христос ја благословува фигурата на издигнатата постела, а не обрнал внимание на особената положба на апостолот Павле во средишниот дел на сликата.

Други историчари на уметноста кои пишувале за постарите фрески од охридската катедрала,<sup>8</sup> главно укажувале на веќе споменатите ми-

<sup>7</sup> A. Grabar, Les peintures murales dans le chœur de Sainte Sophie d'Ohride, Cahiers archéologiques XV, Paris 1965, 261-263.

<sup>8</sup> Ј. Турић, Византијске фреске у Југославији, Београд 1974. 178-180, дава целосна библиографија за авторите што пишувале или само го спомнувале постариот живопис од Св. Софија.

ЈАВУВАЊЕ НА ПРЕМУДРОСТА НА Св. ЈОВАН ЗЛАТОУСТ. ЖИВОПИС ОД ВРЕМЕТО НА АРХИЕПИСКОП ЛЕВ (1037-1056).



слења така што тука нема одделно да га наведуваме. Оштетените делови на композицијата и слабата видливост на фреските, придонесле за создавање забуна околу изгледот и улогата на фигурите насликани во оваа композиција. Нив тука и ќе ги посочиме. Фигурата на постелата, како што е изнесено и во првите извештаи по чистењето на фреските, го претставува Јован Златоуст.<sup>9</sup> Од блиску добро се распознава карактеристичната физиономија на литургичарот со високо чело, кратка проретчена коса и брада и нагласени јаболчници. Споредувањето со неговиот фронтално поставен лик во првата зона на олтарската апсида, до фигурата на Василие Велики, не остава простор за сомневање околу неговото определување. Меѓутоа, над него е насликана претставата на Софија-Божјата Премудрост која го ставила свитокот во устата на Златоуст. Тоа е фигура на девојка, со бела лента на челото, со химатион кој се витка само преку левото рамо, без нагласени набори. Нимбот на фигурата на Премудроста е премногу оштетен за да може со сигурност да определиме дали се вртани краците на крстот. Од челото на Софија-Божјата Премудрост излегуваат паралелни, испрекинати, бели линии-зраци на мудроста, кои како светлосен сноп паѓаат точно врз челото на Јован Златоуст. Зад фигурата на Премудроста се повлечени дванаесет хоризонтални линии помеѓу кои бил долг, сега уништен натпис.

Во преден план, пред групата апостоли, се издвојува фигурата на св. Павле на чело на поворката,<sup>10</sup> зад него е апостол Јован Богослов чија глава сè уште се распознава, како и добро зачуваниот лик на апостолот Петар. Тука би требало да се укаже на детаљот во кој св. Павле ги крева рацете пред себе, свртен кон фигурата на Софија-Божјата Премудрост и Јован Златоуст, додека апостолот Петар, за разлика од него, држи затворен свиток; долниот дел на фигурата на Јован Богослов е окриен со ликовите на апостолите Павле и Петар. Така станува јасно дека Премудроста го става свитокот со испишаните посланици на апостолот Павле во устата на Јован Златоуст. Изнесувајќи го ставот дека во оваа композиција е насликано Јавувањето на Софија-Божјата Премудрост на Јован Златоуст, ќе се осврнеме и на прикажувањето на апостолот Павле и Јован Златоуст, како и на третманот на Премудроста во претставите со слична тематика. Веруваме дека со таков пристап ќе се продлабочат сознанијата за специфичната претстава во постариот живопис на охридскиот катедрален храм.

<sup>9</sup> Види нап. 1–4.

<sup>10</sup> Карактеристичното место на св. Павле во композицијата го забележал Р. Љубинковиќ.

Познато е дека во сите редакции на житието на Јован Златоуст се издвојувала личноста на апостолот Павле која ја поттикнувала и ја инспирирала работата на овој литургичар. Јован Златоуст ги коментирал посланиците на Павле, а неговите дела во целина биле проткаени со претходното творење на Павле. Има ли потреба да се истакне дека Првата посланица на Коринтјаните од св. Павле, во исто време е и најзначаен новозаветен текст за Премудроста. Апостолот Павле,



ЈАВУВАЊЕ НА ПРЕМУДРОСТА НА Св. ЈОВАН ЗЛАТОУСТ, ДЕЛ ОД КОМПОЗИЦИЈАТА

според кажувањето на житието, му се јавувал на Златоуст за време на неговата работа, кога тој очекувал поддршка за пишувањето на своите беседи.<sup>11</sup> Ученикот на Јован Златоуст, Прокло, идниот цариградски патријарх, во текот на три ноќи, забележал како на неговиот учител му диктира човек кој многу личел на ликот на иконата во собата на Златоуст, тоа бил апостолот Павле. Токму ова кажување од житието најмногу ги привлекувало уметниците што ги вообличиле сцените од животот на Златоуст. Во минијатурите на Хомилија на св. Јован Златоуст од атинската Нац. библ. (Atheniensis 211) од X век е насликан апостолот Павле како го благословува Јован Златоуст кој ја држи пред себе книгата со беседите. Во истиот ракопис, пред заглавието, еден над друг, насликани се ликовите на апостолот Павле и Јован Златоуст. Од интерес е и прикажувањето на Христос во храм, каде што малиот Христос се свртува кон Јован Златоуст насликан покрај него со отворена книга.<sup>12</sup>

Од хронолошки блиските и стилски сродните минијатури на Литургискиот свиток на Грчката Патријаршија во Ерусалим (Staurou 109), од крајот на XI или почеток на XII век,<sup>13</sup> ќе ги споменеме сликите што А. Грабар детално ги обработил, на една апостолот Павле му диктира на Јован Златоуст, а над литургичарот е насликана Божјата рака; друга слика го прикажува Христа како го благословува Златоуст, кој држи отворен

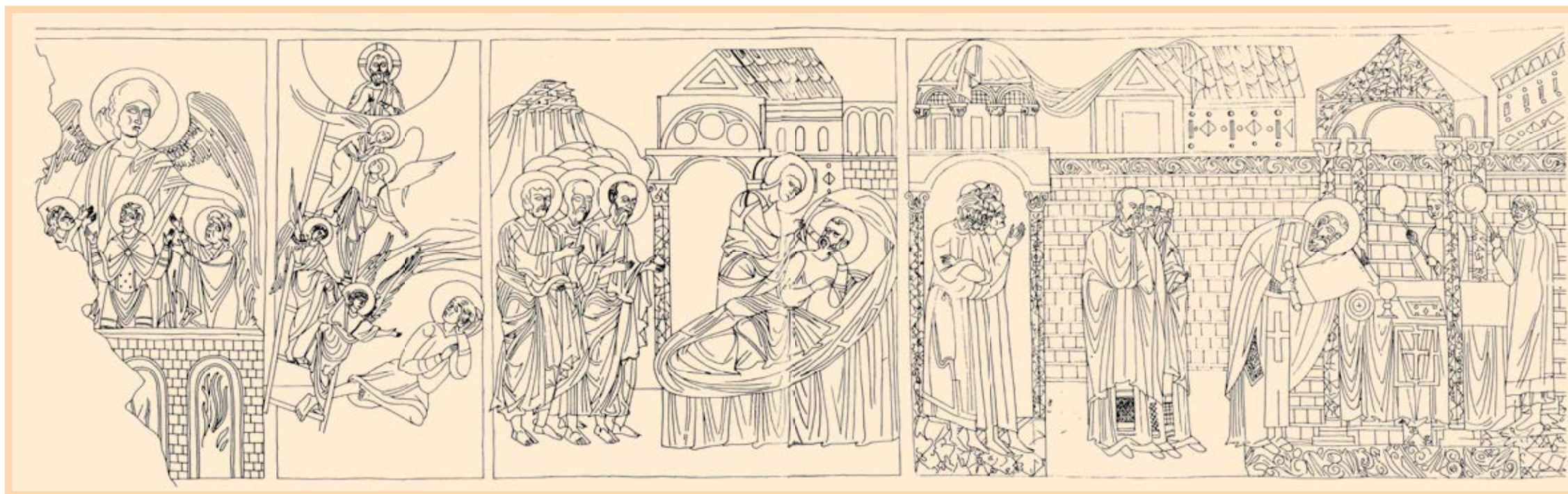
<sup>11</sup> A. Grabar, *Miniatures gréco-orientales, L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge II*, Paris 1968, 836–837.

<sup>12</sup> Ibid. 809, 812–813, 827, 836–837.

<sup>13</sup> A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures, L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge I*, Paris 1968, 469–496.



КОМПОЗИЦИИ НА СЕВЕРНАТА СТРАНА ОД ГЛАВНИОТ ОЛТАРЕН ДЕЛ, ВТОРА ЗОНА, ОД ЗАПАД КОН ИСТОК: ТРИТЕ ЕВРЕЈСКИ МОМЧИЊА ВО ОГНЕНА ПЕЧКА; ЛЕСТВИЦЕ НА ЈАКОВ; ЈАВУВАЊЕ НА ПРЕМУДРОСТА НА Св. ЈОВАН ЗЛАТОУСТ, ЛИТУРГИЈАТА НА Св. ВАСИЛИЕ ВЕЛИКИ. СВЕТА СОФИЈА ОХРИДСКА



свиток со испишан текст; во третата композиција е претставен Христос кој го благословува Златоуст додека овој врши литургија.<sup>14</sup>

Покрај апостолот Павле кој во светософиската композиција е издвоен пред групата апостоли, го споменавме и тоа дека св. Јован Богослов и св. Павле се поставени во преден план, додека другите апостоли се само назначени со надвишените нимбови. Споменувајќи го овој распоред на фигурите, треба да се укаже дека во житието на Златоуст се опишани две појавувања на апостолот Јован и со него Петар. Првиот пат му се јавиле во нокта кога литургичарот се молел и тогаш Јован Богослов му го предал свитокот велејќи му дека со тоа Господ го воведува во длабочините на Премудроста, а потоа, апостолот Павле му ги предал клучевите.<sup>15</sup> На иконата со претставата на апостолот Павле кој му диктира на Златоуст, од грчката збирка Ловердос, над основната сцена, во горниот дел, над облаците, се насликани и ликовите на апостолот Петар и Јован Богослов, додека фигурата на монахот Прокло се распознава на вратата од работната соба на Златоуст.<sup>16</sup> Не навлегувајќи во прашањето за настанувањето и хронологијата на претставата Учењето на Јован Златоуст, чија репрезентативна претстава е насликана во нартексот на Лесново, ќе посочиме само дека на оваа слика, покрај апосто-

лот Павле насликан зад Златоуст, се гледа и персонификацијата на Премудроста која како ангел слетува и на писателот му го предава свитокот.<sup>17</sup> А. Ксингопулос неодамна објави три сцени од житието на Јован Златоуст од Хиландар кои со некои изменувања, биле пресликани во почетокот на XIX век и при тоа изнесе став дека сцените со истата тематика од ватопедскиот ракопис N° 761 настанале како копии на хиландарскиот циклус кон крајот на XIV или почетокот на XV век.<sup>18</sup> Споменатите примери јасно покажуваат во која мера претставите на Јован Златоуст во средновековната уметност биле во исто време врзани и за прикажувањето на фигурата на апостолот Павле. Независно од тоа што охридската композиција не е идентична со сцените на Јавувањето на св. Павле на Златоуст, како и со сцените на Учењето на Златоуст,<sup>19</sup> тие се-

<sup>14</sup> Ibid. 471–477, 481.

<sup>15</sup> Книга житии святых на месяц ноябрь, Москва, Синод. типография, 1897.

<sup>16</sup> Книга житии святых на месяц ноябрь, Москва, Си-Athènes 1964, 282.

<sup>17</sup> За лесновската претстава на Учењето на св. Јован Златоуст повеќе пати пишувал С. Радојчић, Постанак сликарства ренесансе Палеолога, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 143–144; id. Ликови инспирисаних, Текстови и фреске, id. Матица српска, 12–14; id. Зографи, о теорији слике и сликарског стварања у нашој старој уметности, Зограф 1, Београд 1966, 14.

<sup>18</sup> А. Хунгоролос, Restitution et interpretation d'une fresque de Chilandar, Хиландарски зборник 2, Београд 1971, 93–98.

<sup>19</sup> G. Millet, La peinture du moyen âge en Yougoslavie IV, texte et présentation par T. Velmaus, Paris 1969, XV–XVI, со потполна постара литература. Поширок преглед на сцените на Учењето и Мудроста на св. Јован Златоуст Т. Velmaus го дава во расправата L'iconographie de la „Fontaine de la vie“ dans la tradition byzantine à la fin du moyen âge, Synthronon, Paris 1968, 120–128. Во овој труд е објавена и минијатурата од Хомилија на Јован Златоуст од Амброзијана (Ambre. 172. fol. 263 v) во која



пак го објаснуваат распоредот и положбата на фигурите на апостолите во нашата композиција.

Фигурата на Софија-Божјата Премудрост во охридската претстава е композицијано истакната како средишен, основен дел на сликата. Нејзината положба пред апостолите, односот кон Јован Златоуст кого што го просветлува со зраците на мудроста, сфаќањето на нејзиниот лик проткаен со особините на женственоста и мудроста, точно упатуваат кон верувањето на Софија како овоплотување на Словото, т.е. за Софија како динамичка слика на Христовото овоплотување.

Во византиската уметност на предпалеологовскиот период, Премудроста најчесто се претставува како жена, во тесна врска со античката традиција на прикажувањето на музите.<sup>20</sup> Христос ангел на Големиот совет и други претстави на Премудроста во вид на ангел, популарни во уметноста од крајот на XIII век, настанале во зависност од женските фигури на античката уметност.<sup>21</sup> Според лингвистичките и социолошките разгледувања на С. Аверинцев,<sup>22</sup> Премудроста ги попримила карактеристиките на одредена личност благодарение на библиската традиција според која таа (Премудроста) е лик, суштество со својства, додека во античкиот период на Грција таа е само супстанца, поим без лични особености; овој автор посебно истакнува дека сите имиња што се однесуваат на Софија Премудрост се од женски род, па оттука и во ликовното вообличување се присутни женски црти, затоа, заклучува Аверинцев, Софија е женственост во онаа мера во која не ѝ пречи да го симболизира Христос.<sup>23</sup>

Фигурата на Софија-Божјата Премудрост е сфатена на ист начин како и ликовите на Софија и Покаяние што се насликани како доблести од двете страни на царот Давид во познатиот псалтир Paris gr. 139.<sup>24</sup> Ис-

Христос од сегментот на небото, со зраците на божествената светлост го инспирира Златоуст; зраците паѓаат на раката со која тој пишува на свитокот.

<sup>20</sup> G. Fiorovsky, Christ, the Wisdom of God in Byzantine theology, Résumés, des rapports et communications: 6<sup>ème</sup> Congrès international des études byzantines, Alger 1931 Paris 1940, 255–260; A. Ammann, Darstellung und Deutung der Sophia im vorpetrinischen Russland, *Orientalia Christiana Periodica* IV, 1938, 120–127; A. Grabar, *Iconographie de la Sagesse divine et de la Vierge*, Cahiers archéologiques VIII, Paris 1956, 254–261; J. Mayendorff, *L'iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine* Cahiers archéologiques X, Paris 1959, 259–277; С. Аверинцев К уяснению смысла надписи над конхай центральной апсиды Софии Киевской, *Древне русское искусство*, Москва 1972, 25–49.

<sup>21</sup> Mayendorff, *L'iconographie*, 269–276 Д. Панић и Г Бабић, Богородица Љевишка, Београд 1973, 70–71, 99.

<sup>22</sup> Аверинцев, К уяснению смысла надписи, 33–39.

<sup>23</sup> Ibid, 38.

<sup>24</sup> K. Weitzmann, *The classical in byzantine art*, *Byzantine art — An european art*, Atlènes 1966, 159, fig. 118–120.



ЛИТУРГИСКА СЛУЖБА НА Св. ВАСИЛИЈ ВЕЛИКИ

тото може да се каже и за фигурите на Премудроста што Маендорф во првиот дел од расправата за иконографијата на Премудроста ги доведува во врска со овие претстави.<sup>25</sup> Би укажале уште и на композицијата Сонот на св. Роман во Менологот на Василие II од Ватиканската библиотека; имено, тука, на ист начин како и во охридската претстава, е прикажано вдахновението на св. Роман Слаткопеец, на кого што во сон Богородица му става свиток во устата и му наложува да го изеде, а потоа да ги испее своите песни. Роман Слаткопеец кој лежи на издигнатата постела и гестот на раката на Богородица со свиток пред неговата уста, покажуваат речиси исто композициско решение какво што има и нешто подоцнежната композиција од охридската Св. Софија.<sup>26</sup>

За сфаќањето на Премудроста во византиската и словенската средина во текот на IX–XI век, пред сè во Цариград, најдобро кажува нејзиниот опис во житието на словенскиот учител св. Константин-Кирил, за кое се помислува дека можело да биде популарно во охридската средина

<sup>25</sup> Mayendorff, *L'iconographie*, 259–266.

<sup>26</sup> V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, c. 122.

во времето на архиепископот Леон.<sup>27</sup> Од причина што описот на Премудроста од ова житие се вбројува во најпознатите описи во средновековната литература, со укажување на нејзината фигура што стои покрај владетелскиот трон, ќе ги цитираме фрагментите за кои станува збор. Еве го делот што се однесува на појавата на Премудроста на Константин-Кирил на почетокот на неговото учење: „Кога бил момче на седум години, тој сонил сон, го раскажал на татко му и на мајка му и кажал: – Стратегот, откако ги собра сите девојки од нашиот град, ми кажа: „Одбери ја од нив онаа што ја сакаш себе си за животна сопатничка и помошничка според себе“. Јас пак, ги погледнав сите и видов една, од сите најубава, со светло лице, богато украсена со златни огрлици и бисери и секаков накит. Името ѝ беше Софија, т.е. Мудрост. Ја одбрав неа.“<sup>28</sup>

Подоцна, пред да тргне за Цариград, Константин ја кажува молитвата која има основ во текстот на Кн. на Премудроста Соломонова 9: „Боже на татковците наши и Госпоре милостиви, кој си создал сè со зборот и премудроста своја и си го создал човекот да владее со делата твои, дај ми премудрост што го опкружува твојот престол за да сфатам што ти е тебе мило и да се спасам.“<sup>29</sup>

Ликот на убавата девојка со светло лице често се јавува како фигура на Премудроста во постиконокластичкиот период на византиската уметност. Авторот на житието на Кирил ни ги долови сфаќањата на средината на патријархот Фотие за ликот на Премудроста. Од друга страна, не би можела да се одбрани претпоставката дека и по охридскиот архиепископ Леон (1037–56) сè уште е жива традицијата на претходната словенска епоха која дошла до израз во изборот на композициите посветени на св. Јован, како спомен на дејноста на претходникот на Леон, Јован Дебарски.<sup>30</sup> Традициите на охридската книжевна школа и Самоиловото царство околу средината на XI век, кога настанал овој ансамбл, биле потиснувани од високиот архиепископски клир, додека словенските скриптории на Кириловата и Климентовата школа се повлекувале во периферните манастири на Архиепископијата.<sup>31</sup>

Проучувајќи ја сликата на Јавувањето на Премудроста на св. Јован

<sup>27</sup> Климент Охридски, Константин Преславски и непознати писци, Ѓирило и Методије, Београд 1964, 47–50 (ed. СКЗ, приредил Ѓ. Трифуновиќ; С. Радојчиќ, Фреска покајања Давидовог у охридској св. Софији, Текстови и фреске (ed. МС) 133–134.

<sup>28</sup> Ѓирило и Методије, 47–50.

<sup>29</sup> Исто.

<sup>30</sup> С. Радојчиќ, Прилози за историју најстаријег охридског сликарства, 363.

<sup>31</sup> С. Grozdanov, La miniatura dei manoscritti macedoni medievali, Gloria a San Cirilo, Roma 1971, 27–30.

Златоуст се осврнавме на улогата на апостолот Павле, а потоа и на апостолите Петар и Јован, во композициите што се однесуваат на животот и делото на овој литургичар. Го подвлековме и значењето на фигурата на Премудроста што има истакнато место во житието и службата посветени на Јован Златоуст. Потребно е да се истакне дека во светософиската композиција постојат елементи како што се сонот на Златоуст и појавата на заокружената група апостоли пред манастирската зграда, за која не наидовме во укажувањата од литературата за овој светител. Веруваме дека историчарите на книжевноста на кои им се познати списите на Златоуст и делата за него, ќе го дадат целосното објаснување за текстуалната предлошка на оваа слика.

Бидејќи со оваа композиција е поставено прашањето за присутноста на фигурата на Софија-Божјата Премудрост во на неа посветената црква, ќе ги наведеме и порано искажаните мислења за нејзиното вообличување во живописот од XI и XIV век во Св. Софија. Во врска со дедикацијата на охридскиот храм С. Радојчиќ ја разгледуваше фигурата на Богородица од конхата на апсидата, која пред себе го држи клипеусот со малиот Христос. Тој го застапуваше мислењето дека оваа Богородица е „стан“ на Словото-Мудроста и дека ангелите од поворките од двете страни му се поклонуваат нему. Тој особено инсистираше на аналогија со Богородица од апсидата на киевската Св. Софија, каде што покрај неа е испишан грчки текст „Господ е среде неа“ (5. стих од 46. Псалм), поврзувајќи ја во истиот круг и претставата на Богородица во солунската Св. Софија.<sup>32</sup> В. Н. Лазарев во монографијата за мозаиците ка киевската Св. Софија, со резерва го постави прашањето за Премудроста во врска со посветата на храмот,<sup>33</sup> но С. Аверинцев ја идентификува претставата на апсидалната Богородица во Киев со претставата на Софија-Божјата Премудрост.<sup>34</sup> Ќе потсетиме и дека А. Грабар во неколку наврати, од првите полемични забелешки околу Премудроста, во врска со книгата на К. Чекели за Богородица,<sup>35</sup> до реакцијата на споменатите ставови на С. Радојчиќ во прилозите за историјата на најстарото охридско сликарство, ја отфрлил секоја можност за идентификување на фигурата на Богородица во апсидите на византиските цркви со Премудроста, вклучувајќи ги и храмовите што ѝ се посветени на св. Софија.<sup>36</sup> Ако може да се зборува за сликањето на Премудроста во постарото сликарство на овој

<sup>32</sup> Радојчиќ, Прилози за историју најстаријег охридског сликарства, 357–359.

<sup>33</sup> В. Н. Лазарев, Мозаики Софии киевской, Москва 1960, 19–23, 29–30.

<sup>34</sup> Аверинцев, К уяснению смысла надписи, 25–49.

<sup>35</sup> Grabar, Iconographie de la Sagesse divine, 254–261.

<sup>36</sup> Id., Les peintures murales dans la choeur de Sainte Sophie d'Ochrid, 257–259.



охридски храм, според мислењето на А. Грабар, тоа може да се однесува само на големата Христова биста поставено помеѓу двата ангели во лунетата на нартексот, над влезот од овој простор во наосот, а под претставата на Христос-св. Убрус. При тоа, тој потсетува и на своето мислење за претставата на Премудроста со портретот на царот Лав VI, на истото место во цариградската Св. Софија.<sup>37</sup>

Во живописот од XIV век од порано е забележана претставата на Премудроста во композицијата на Покајанието на Давид на катот од нартексот на Св. Софија.<sup>38</sup> На таа композиција е испишан и потписот на зографот Јован Теоријан кој овој дел од храмот го осликал пред крајот на првата половина на XIV век.<sup>39</sup> Премудроста тука стои како крилеста персонификација зад царот Давид, покрај престолот, со подигната деона рака, според текстот од книгата на Премудроста 9,4 „дај ми ја мудроста што е покрај твојот престол“. Премудроста која раководи со постапките на Давид во рамките на сликата на неговото покајание е ставена во поширок контекст на догматска целина во која доминираат сликите на Васеленските собори врз чии одлуки, исто така, блее Премудроста. Како била ликовно заокружена идејата за овоплотувањето на Словото на фреските од срушената калота (во која делумно е зачувана само илустрацијата на кананот за Успението на Богородица од Јован Дамаскин) сè уште не ни е познато.<sup>40</sup>

На крајот ќе ја спомнеме и големата, монументално замислена, фигура на Христос на трон во средиштето на ктиторската композиција над влезот од Григориевата галерија во нартексот на храмот; оваа, во горниот дел веќе сосема уништена претстава, ја поврзавме со дедикацијата на храмот, изнесувајќи ја притоа претпоставката за можното значење на Христос Страшен судија и Премудроста, како што на тоа (од различни појдовни позиции) веќе помислувале А. Грабар и Л. Мирковиќ за Христос, Богородица и архангелот Гаврил со портретот на царот Лав VI, во познатата композиција на цариградската Св. Софија.<sup>41</sup>

<sup>37</sup> Id., 258; id. *Images de la dédicace de Sainte Sophie de Constantinople*, Cahiers archéologiques XV, Paris 1965, 269–271.

<sup>38</sup> Радојчиќ, Фреска покајања Давидовог, 133–134.

<sup>39</sup> В. Ј. Ђурић, Црква Свете Софије у Охриду, Београд 1963, X.

<sup>40</sup> Ц. Грозданов, Прилози проучавању Св. Софије охридске у XIV веку, Зборник за ликовне уметности 5, Нови Сад 1969, 42–49.

<sup>41</sup> Охридско ѕидно сликарство XIV века (во печат), каде што е цитирана литературата за тоа прашање.

## ЦИКЛУСОТ НА ЧЕТИРИЕСЕТТЕ МАЧЕНИЦИ ВО СВЕТА СОФИЈА ОХРИДСКА

Одамна е познато дека во протезисот на Света Софија Охридска се претставени сцени од страдањата на Четириесетте маченици<sup>1</sup>. По чистењето на фреските во овој дел на храмот стана јасно дека врз сите површини на протезисот бил развиен циклусот за храбрите војници од Севастија, освен на долната зона од северниот и јужниот ѕид, каде што се поставени архиереи во цел раст и во бисти. Сепак, во првиот опис на циклусот на Четириесетте маченици што уследи по нивното чистење и врз кој сè уште се засновува неговото познавање, над триесетина години, очигледни се повеќе превиди. Скоро половината од циклусот останала незабележана, па и подоцнежните осврти и студии на тој дел од живописот не се засновуваат врз целосна дескрипција. Имено, во описот на Петар Миљковиќ-Пепек нема податоци за првата половина од оваа тематска целост, на северната страна од протезисот, а тој не ја забележил ни вертикалната претстава на мачениците во долната зона на северниот ѕид, како и некои состојки од сцената на Смрзнувањето на Севастиското Езеро.<sup>2</sup> И другите проучувачи на Света Софија, што пишувале за овој циклус, останале, во рамките на првиот опис, барем што се однесува до големината на Страдањето на мачениците.<sup>3</sup> Тоа се однесува и на третманот на светософискиот циклус од Охрид во литературата за Четириесетте маченици што има суштествено влијание во историогра-

<sup>1</sup> N. Okunev, *Fragments de peintures de l'église Sainte Sophie d'Ochride* Melanges Charles Diehl, II, Paris 1930 123–124; R. Ljubinkovic, *Sveta Sofija u Ohridu, konzervatorski radovi na crkvi Svete Sofije u Ohridu*, Beograd 1955, 16.

<sup>2</sup> Петар Миљковиќ-Пепек, *Материјали за македонската средновековна уметност, фреските во светилиштето на црквата Света Софија во Охрид*, Скопје 1956, 61–63.

<sup>3</sup> Даги споменеме само авторите кои подетално пишуваа за циклусот на Четириесетте маченици по спомнатиот прв опис, С. Радојчиќ, *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*, *Зборник радова Византолошког института* 8/2, Београд 1963, 364–365; G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, 117.



СМРЗНУВАЊЕ НА  
ЧЕТИРИЕСЕТТЕ МАЧЕНИЦИ  
НА СЕВАСТИСКОТО ЕЗЕРО,  
СЕВЕРНА СТРАНА



фијата, која не располага со мериторни научни информации од теренот, како што е на пример поновата студија на О. Демус.<sup>4</sup> Фактот дека во охридската катедра, пред средината на XI век е насликан најопширниот до денес откриен циклус на Четириесетте маченици во византиската монументалната уметност воопшто<sup>5</sup> и неопходноста од познавањето на овој ликовен споменик, обврзува кон наполно претставување на оваа тематска целост, што е и целта на овој прилог. Пред објавувањето на сеопфатна студија за живописот на Света Софија, ќе укажеме и на неприфатливоста на толкувањето на циклусот, изнесено од авторот на првиот опис.

Сцените од циклусот на Четириесетте маченици пред нивното изведување на Севастиското Езеро се поставени на северната страна од сводната полуоблица на протезисот. Сочувани се фрагменти од првата композиција на западниот крај од сводот и поголем дел од третата композиција која ја зазема скоро целата источна половина од овој простор. Според познавањето на текстот за страдањата и расположивите површини, мислиме дека меѓу овие композиции била само уште една прет-

<sup>4</sup> O. Demus, Two palaeologan mosaic icon in the Dumbarton Oaks collection, DOP 14, 1960, 96–109.

<sup>5</sup> И покрај тоа што сите остатоци од живописот во протезисот на Света Софија не им беа познати, на опширност на циклусот на Четириесетте маченици во оваа црква укажуваат В. Ј. Ђурић, Света Софија У Охриду, Београд 1963, 3 и R. Hamman-Mac Lean, Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterliche Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Giessen 1976, 228.



СМРЗНУВАЊЕ НА  
ЧЕТИРИЕСЕТТЕ МАЧЕНИЦИ  
НА СЕВАСТИСКОТО ЕЗЕРО,  
ЈУЖНА СТРАНА

става. Од сочуваните фрагменти на првата сцена на циклусот заклучуваме дека бил насликан Разговорот на војводата Агрикола и претставниците на Четириесетте маченици – Кирион, Кандид и Доман, поради нивното одбивање да принесат жртва на идолите. Од спомнатиот фрагмент се гледа дека дејството се одвива во ентериер, се забележуваат хоризонталните линии на архитектурата, сочувана е главата на Агрикола до под рамењата, а пред него е дел од фигурата на стражарот кој замвнува со рака кон мачениците. На следната композиција секако бил насликан Разговорот на војводата и на кнезот Лисие. Добро се признаваат фрагменти од архитектурата и долниот дел од нозете на приведените маченици. Третата композиција се однесува на одведувањето на Четириесетте маченици на Севастиското Езеро. Сочувана е скоро целата група на Четириесетте маченици што се врзани меѓу себе, а сите заедно ги спроведува еден стражар. Тие се облечени во хитони и химатони и поставени во 3-4 реда едни над други. Тоа се случува непосредно по разговорот со Агрикола и Лисие кога до војводата застанал ѓаволот со меч во десната и змија во левата рака, детали кои овде не се сочувани.

Во композицијата Четириесетте маченици на Севастиското Езеро во калотата на протезисот средишната сцена на циклусот и на живописот во овој простор го дели тематски и композициски, го затвора првиот дел на житието и го отвора вториот дел што се однесува на нивната смрт и изнаоѓањето на нивните мошти. Како да останала незабележана зна-





ЦИКЛУС НА ЧЕТИРИЕСЕТЕ МАЧЕНИЦИ, ПРОТЕЗИС, СЕВЕРНА СТРАНА, ОД ЗАПАД КОН ИСТОК: РАЗГОВОР НА АГРИКОЛА СО МАЧЕНИЦИТЕ; РАЗГОВОР НА АГРИКОЛА СО ЛИСИЕ, ОДВЕДУВАЊЕ НА ЧЕТИРИЕСЕТЕ МАЧЕНИЦИ КОН СЕВАСТИСКОТО ЕЗЕРО. ЈУЖНА СТРАНА НА ПРОТЕЗИСОТ: УБИВАЊЕ НА ЧЕТИРИЕСЕТЕ МАЧЕНИЦИ; ПРЕНЕСУВАЊЕ НА ТЕЛАТА НА ЧЕТИРИЕСЕТЕ МАЧЕНИЦИ; СПАЛУВАЊЕ НА ТЕЛАТА, ФРЛАЊЕ НА КОСКИТЕ ВО РЕКАТА; ЕПИСКОПОТ ПЕТАР СО ТРОЈЦА ЃАКОНИ ГИ ПРОНОАЃА И ГИ СОБИРА КОСКИТЕ НА ЧЕТИРИЕСЕТЕ МАЧЕНИЦИ. СВЕТА СОФИЈА ОХРИДСКА



чајната епизода во оваа композиција: Влегувањето на еден од стражарите меѓу Четириесетте маченици и на дезертерот во бањата, насликани во левиот агол на сцената и приоѓањето на стражарот Аглај, што се упатува кон мачениците за да ја заслужи четириесеттата круна.

Ногирајќи ја хоризонталната диспозиција на сцената, која во идните решенија ќе добие превага, овде го истакнуваме фактот дека оваа композиција на Четириесетте маченици е најстарата претстава од таканаречениот „класичен модел“ кој суверено ќе се наметне во византиската уметност во следните векови, при што наративниот циклус е редуциран и сведен на оваа сцена, која најчесто ја содржи и епизодата со дезертерот и бањата. Бањата се појавува најнапред во параклисот посветен на Четириесетте маченици во Санта Марија Антика од VII–VIII век,<sup>6</sup> која е фронтална и која подоцна ќе биде напуштена. Подоцна, исто така се јавува и на двете плочи од слонова коска каде што е бањата во горниот дел, но стражарот и дезертерот ги нема.

На јужната страна од сводот се развиваат, од исток кон запад, веќе идентификувани сцени: 1. Убивањето на Четириесетте маченици, 2. Пренесувањето на нивните тела, 3. Спалување на мртвите тела, 4. Фрлање на коските во реката и 5. Епископот Петар со тројца ѓакони ги пронаоѓа и ги собира нивните коски.

Согледувањето на циклусот во целост овозможува да се изјасниме и околу прашањето за поголема или помала иконографско-стилска поврзаност со минијатурите на група псалтири во кои страдањата на Четириесетте маченици се илустрирани на маргините, а во врска со псалмот 66/12: „Ние поминавме низ оган и вода, но тоа нас нè доведе до небеска благосостојба“. Споредбата со циклусите во двата најстари познати псалтири, Лондонскиот псалтир од 1066 бр. 19352 и Ватиканскиот бр. 372 (Барберини)<sup>7</sup> со постариот охридски циклус не покажуваат заемна зависност како што мислеа С. Радојчиќ и Г. Бабиќ.<sup>8</sup> Напротив, споредбите на сцените, нивната структура и начинот на развивањето на циклусот говорат за две различ-

СМРЗНУВАЊЕ НА  
ЧЕТИРИЕСЕТТЕ МАЧЕНИЦИ  
НА СЕВАСТИСКОТО ЕЗЕРО.  
ЖИВОПИС ОД ВРЕМЕТО  
НА АРХИЕПИСКОПОТ ЛЕВ,  
(1037–1056); ПРОТЕЗИС

ЧЕТИРИЕСЕТТЕ  
МАЧЕНИЦИ, СЕВЕРЕН  
СИД НА ПРОТЕЗИСОТ.  
ЖИВОПИС ОД ВРЕМЕТО НА  
АРХИЕПИСКОП ЛЕВ



ЦИКЛУС НА ЧЕТИРИЕСЕТТЕ МАЧЕНИЦИ, ПРОТЕЗИС, ИСТОЧНА СТРАНА: СМРЗНУВАЊЕ НА ЧЕТИРИЕСЕТТЕ МАЧЕНИЦИ НА СЕВАСТИСКОТО ЕЗЕРО. Св. СОФИЈА ОХРИДСКА

<sup>6</sup> O. Demus, o.c., 101–102.

<sup>7</sup> Ibid., 99–100.

<sup>8</sup> С. Радојчиќ, Прилози, 365; G. Babic, o.c., 117–118.

ни редакции.

Циклусот во Света Софија е многу посложен, поопширен и во него би препознале редакција што претходи на IX век, која била обновена и модификувана. Оваа редакција била секако доминантна во цариградскиот круг во монументалниот живопис од епохата по иконоборството.

Дека површините на протезисот биле во многу поголема мера исполнети со тематика посветена на Четириесетте маченици покажува идентификацијата на нивната „групна портретска претстава“ на преостанатата површина на западната половина од северниот ѕид. Тука се поставени фигурите на Четириесетте маченици во цел раст со нимбови, во патрициска облека, распоредени еден над друг, секако држејќи крстови пред себе. Сега се сочувани, помалку или повеќе, остатоци на шеснаесет маченици чија група продолжува кон исток. На некои од фигурите се распознаваат само нимбовите. Не треба да се исклучи можноста над нив да бил претставен Исус Христос во биста. Оваа светисофиска „групна претстава“ покрај постариот примерок од Санта Марија Антиква, е единствена позната слика од овој вид во византиската уметност. Таа, во исто време, потврдува дека во Света Софија Охридска се среќаваме со најстара варијанта на иконографијата на Четириесетте маченици. Од овој вид слика веќе се izdelуваат четириесетте бисти на овие ликови кои се подоцна мошне популарни, а се разменуваат на носечките лица во високите зони со профилактичко значење во чувањето на градежната конструкција, како што е тоа во истите години изведено во Света Софија Киевска.<sup>9</sup> Значи, во Света Софија во Охрид се среќаваме со Четириесетте маченици како веќе наградени светители, по нивниот маченички подвиг.

Во досегашните разгледувања на појавата и значењето на Четириесетте маченици во апсидата на протезисот, прв С. Радојчиќ укажа на значењето на текстовите на Василие Велики во конципирањето на одделни сцени во олтарот на Света Софија, вклучувајќи ја и претставата на Севастиските маченици. О. Демус и С. Радојчиќ ги посочуваат беседите на св. Василие, св. Григорие од Ниса, а посебно деветнаесеттата беседа на св. Василие Велики, осврнувајќи се на пледоајето за нивното осовременување, при што овој литургичар ја истакнува нивната постојаност и храброст.<sup>10</sup> Овие укажувања на С. Радојчиќ ги прифаќа и П.

<sup>9</sup> С. Радојчиќ, Темнишки натпис, Зборник за ликовне уметности 5, Нови Сад 1969, 1–11; С. Петковиќ, Манастир Свете Тројице код Плеваља, Београд 1974, 63.

<sup>10</sup> O. Demus, o.c., 98–99; С. Радојчиќ, Прилози, 364, 365.

Миљковиќ-Пепек кој меѓутоа мисли дека сликањето на Четириесетте маченици во Света Софија, во Водоча, па и во целата Охридска архиепископија има специфично иконолошко значење кое се обидува во неколку наврати да го образложи. Имено, тој мисли дека „со оваа композиција и сцените на овој циклус на сликањето во Света Софија, охридскиот архиепископ Лев настојувал, на еден нему својствен суптилен начин, да го евоцира пред оваа славенска средина и споменот за трагичното мачеништво на христијанските Самуилови војници. Ова дотолку повеќе, што во времето на декорирањето на охридската Св. Софија сè уште биле мошне актуелни и свежи сеќавањата за драматичната слика по битката на Беласица кога се заробени и ослепени 14.000 Самуилови војници. Патем, нужно е да се одбележи дека оваа, изгледа, утешителна мисла, изразена кон словенската средина од страна на архиепископот Лев (во која тој лично живеел) можеби била амфиболична (својствена на теолозите) бидејќи пред византискиот цар требало да покаже дека со овој царски култ бил уништен непријателот на Византија“.<sup>11</sup>

Во последниот труд во кој П. Миљковиќ-Пепек го образлага истото мислење за Четириесетте маченици, главно се повторуваат порано изнесените погледи, само што се изостава мислењето за амфиболичноста (двосмисленоста) што, според него, ктиторот Лев ја применил во сликарството на Охрид, начрчувајќи го овој циклус. Во монографијата за Велјуса П. Миљковиќ-Пепек изнесува некои размисли и поконкретно ги соопштува. Тој пишува дека Лев сакал „да го осовремени и делумно да го идентификува споменот за трагичното мачеништво, воинствената храброст и жртвувањето на Четириесетте севастиски маченици со оној на војниците на Самуил“ и на крајот заклучува „Целта на ваквиот потег веројатно била со длабоки политички причини: да го смири гневот кај Словените преку обединувачката верка мисла“.<sup>12</sup>

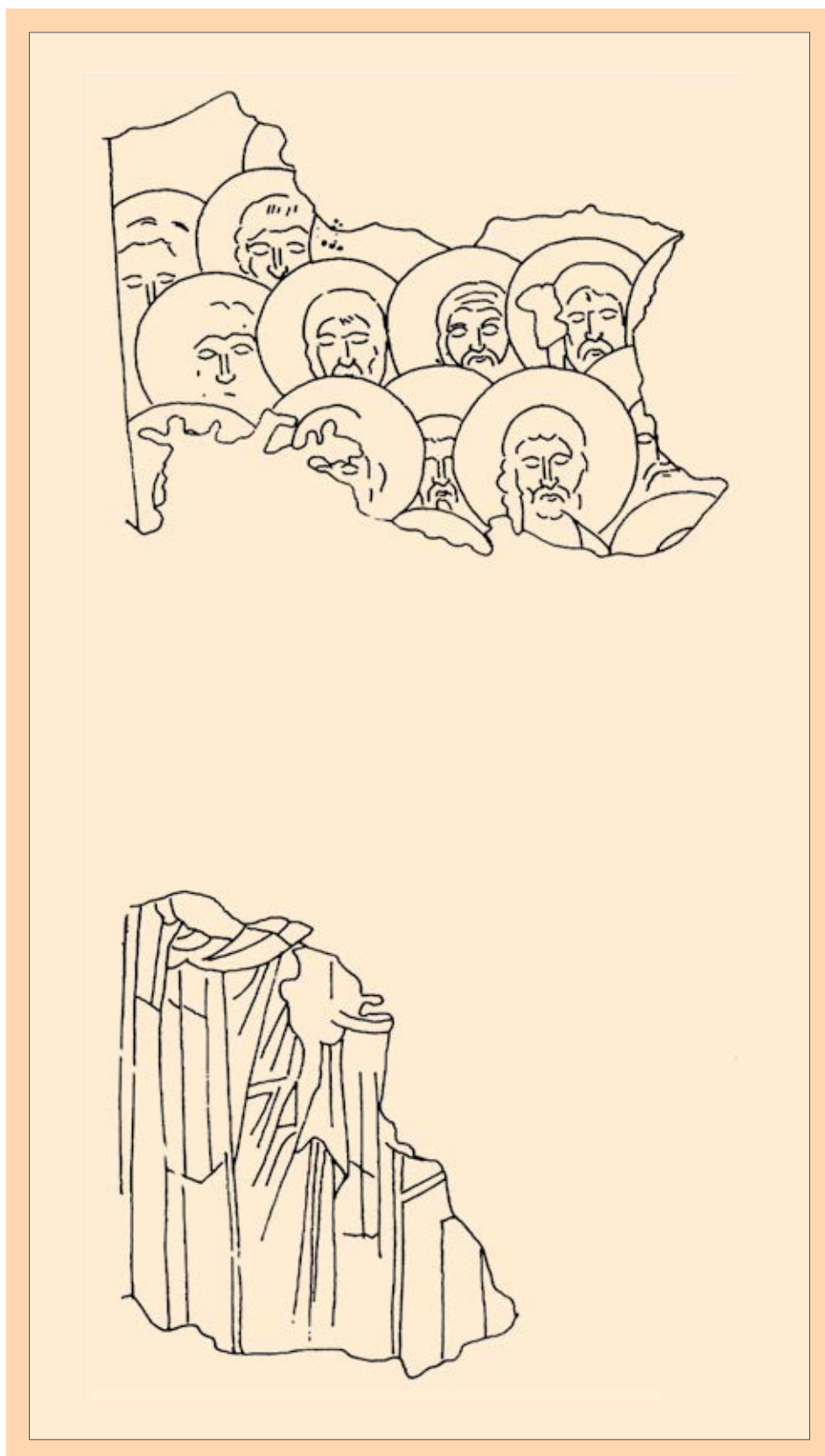
Изразувајќи изненадувања од ваквото толкување на Четириесетте маченици во Света Софија, мораме да истакнеме дека тој приод излегува од разбирливите и прифатливи норми на социологизирање на определена тематика во византиската уметност. Излегува од тие норми мислата за Леоновото евоцирање пред словенската средина и комеморирање на „споменот за трагичното мачеништво“ на Самуиловата војока

<sup>11</sup> Петар Миљковиќ-Пепек, Фреските и иконите од X и XI век во Македонија, предавања на VII семинар за македонски јазик, литература и култура, Скопје 1974, 150; Истиот, Водоча, Скопје 1975, 47 (од каде е цитатот). Идентичен текст авторот објавува во трудот Фреските и иконите од X и XI век во Македонија, Културно наследство VI, Скопје 1975, 46–47.

<sup>12</sup> П. Миљковиќ-Пепек, Велјуса, Скопје 1981, 226–227.



ПРОТЕЗИС, СЕВЕРНА  
СТРАНА, ПРВА ЗОНА:  
ГРУПНА ПРЕСТАВА НА  
ЧЕТИРИЕСЕТТЕ МАЧЕНИЦИ,  
СОЧУВАН ФРАГМЕНТ,  
СВЕТА СОФИЈА ОХРИДСКА.



низ порачката на циклусот на светите војници и дека со тоа Лев ѝ нудел на словенската средина утешителна мисла. Несфатливо е зошто победителот би нарачувал слики во кои би се побудувале утеха и идентификација на Македонските Словени, кои би добиле сопствена конотација низ страдањето на погубените војници во Севастиа. Во Византиската уметност не ми е познато создавање на слика или циклус кој имал утешителна порака за победените и не би можел да се согледа таков иконошкиот спој во овој светисофски циклус. Исто така не може да се разбере понудената амфиболичност на Четириесетте маченици на која укажува Миљковиќ-Пепек, но не ја образложува. Во кусиот осврт на П. Миљковиќ-Пепек тој сугерира дека итриот малоазиски Грк Лев постигнал *двосмисленост* со тоа што на Македонските Словени, преку мачеништвото на севастиските војници им понудил утеха, но во исто време постигнал и двојна цел „бидејќи пред византискиот цар требало да покаже дека со овој царски култ бил уништен непријателот на Византија“, т. е. царот Самуил, неговите војски и неговата држава. На тој начин, со иконографската програма во Св. Софија, според мислењето на П. Миљковиќ-Пепек, била постигната двојна цел и така можеле да бидат задоволени и поробената словенска паства и византискиот двор, чиј емисар во Охрид бил архиепископот Лев.

Искажаното мислење за сликањето на Четириесетте маченици како евокација за споменот на мачаништвото на Самуиловите војници и како утеха за словенската настава не само што излегува од рамките на основните принципи на византиската идеологија и декоративен систем и начин на актуелизирање на темите, туку е во спротивност со не го. Неисториско и иаивно е мислењето за двојниот пристап на Лев, кој од една страна би им давал утеха на Македонските Словени, а од друга страна би му угодувал на цариградскиот двор со култот на Четириесетте маченици со кои бил уништен Самуил. Не е познато идеологизирање од овој вид со „апликација на хуманистичка политика“ во византиската уметност за победената страна. Позната е добро, и тоа во врска со Четириесетте маченици, точно обратната појава: бугарскиот цар Иван Асен II по победата над епирскиот владетел на реката Клокотница во 1230 г. во знак на благодарност кон Севастичките маченици за извојаната победа им подигнал храм во Трново „паладиум на победата“ како што пишува А. Грабар.<sup>13</sup> Познато е од современите византиски извори каков непријател бил царот Самуил за византиската држава и како гледале на

<sup>13</sup> А. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 97, 115; В. Златарски, *История на Българската държава през средните векове*, т. III, София 1940, 339–341.

него византиските дворски кругови.<sup>14</sup> Тоа што Василие II по 1018 година сочувал некои институции на Самуиловото царство, кои по неговата смрт 1025 биле напуштени, а определени одгласи на христијанските словенски култови од претходниот словенски период (св. Кирил, св. Климент) добиле свое место во иконографијата на што укажува и порано, не може еднострано и симплифицирано да се проширува и врз големите репертоарските целини на живописот на Света Софија Охридска од околу 1045 година.<sup>15</sup>

Помислата дека култот на Четириесетте маченици во Македонија и во Охридската архиепископија бил посебно проширен и почитуван во врска со Самуиловиот пораз на Беласица,<sup>16</sup> не се засновува на критични показатели. Мошне рано нивниот култ од Севастиа се шири во најголема мера во Цариград каде што се подигнати неколку храмови што им се посветени, а исто така и во Мала Азија (разни региони), Грузија, Ерусалим, Света Гора, Бугарија, Русија и во Србија,<sup>17</sup> па се разбира и во Македонија. Тоа покажува дека нивниот култ се пробил на мошне широка територија на византиската и словенската културна сфера. Текстовите што им се посветени ним од Василие Велики, св. Григорие од Ниса, св. Ефром Сиријан, св. Роман Мелод, св. Тодор Студит и др., многу придонеле за истакнувањето на нивните доблести, постојаноста, храброста, единството и длабоката вера, кои можеле да им бидат укажувани на верниците во секоја епоха што св. Василие Велики го истакнувал како потреба од осовременување.

<sup>14</sup> Византијски извори за историју народа Југославије, III, Београд 1966, особено Јован Скилица, обработка и коментари на Ј. Ферлуга, стр. 51–173.

<sup>15</sup> Ц. Грозданов, Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII век, Скопје 1983, 24–26, 40–48; Истиот, Месецослов Асеманиевог јеванђеља и старије зидно сликарство у Македонији, Зборник за ликовне уметности 21, Нови Сад 1985, 18–26.

<sup>16</sup> В. заб. 11.

<sup>17</sup> R. Janin, *Les églises byzantines des saints, militairesm Echos d'Orient*, XXXIV, 1935, 65–70; Id., *La géographie ecclésiastique de L'empire byzantin*, tome III, *Les églises et les manastères*, Paris 1953, 498–502; A. Grabar, o.c., 97, 192; G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1936, I, 314–316, 528–529; O. Demus, o.c., 96–109; D. Talbot Rice, *The Ivory of the Forty Martyrs at Berlin and the Art of the Twelfth Century*, *Zbornik radova Vizantološkog instituta* 8/7, Beograd 1963, 275–281; T. Velmans, *Une icône au Musée de Mestia et le thème des Quarante martyrs en Géorgie*, Зограф, 14, Београд 1983, 40–41.