

Цветан Грозданов

Cvetan Grozdanov

КУРБИНОВО
И ДРУГИ СТУДИИ
ЗА ФРЕСКОЖИВОПИСОТ ВО ПРЕСПА

KURBINOVO
AND OTHER STUDIES
ON PRESPA FRESCOES

СКОПЈЕ 2015 SKOPJE

MACEDONIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
MATICA MAKEDONSKA PUBLISHING HOUSE, SKOPJE

Cvetan Grozdanov

KURBINOVO

AND
OTHER STUDIES
ON PRESPA
FRESCOES



MAKEDONSKA AKADEMIJA NA NAUKITE I UMETNOSTITE
КНИГОИЗДАТЕЛСТВО „МАТИЦА МАКЕДОНСКА“, СКОПЈЕ

Цветан Грозданов

КУРБИНОВО

И

ДРУГИ СТУДИИ
ЗА ФРЕСКОЖИВОПИСОТ
ВО ПРЕСПА



Издавачи

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



Published by

MACEDONIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
MATICA MAKEDONSKA PUBLISHING HOUSE, Skopje

За издавачиџе

Академик Влaдо Камбовски, претседател
Дејан Павлески, директор

About the publishers

Academician Vlado Kambovski, President
Dejan Pavleski, Director

Главен и одговорен уредник
Раде Силјан

Editor in Chief
Rade Siljan

Авџор на фотографииџе за Курбиново
Марин Димески – Димес

© сите права за користење и репродуцирање
на фотографиите од Курбиново ги задржува авторот

Author of photos of Kurbinovo
Marin Dimeski – Dimes

© all rights to reproduction of photographs
retained by the author

Лекџура и корекџура
Здравко Корвезироски

Edited and proofread by
Zdravko Kjorvezirovski

Превод на англиски јазик
Греам В. Рид

Translated into English by
Graham W. Rid

Дизајн
Кочо Фиданоски

Design
Koco Fidanovski

Елекџронска реализација
Методија Николовски

Electronic Conversion
Metodija Nikolovski

Печай
„Бранко Гапо“
Скопје

Print
"Branko Gapo"
Skopje

Тираж 500 Copies



Изданието финансиски е помогнато
од Министерството за култура на
Република Македонија

This publication is financially supported
by the Ministry of Culture
of Republic of Macedonia

СОДРЖИНА

CONTENTS

<i>Предзловор</i>	7	<i>Foreword</i>	7
КУРБИНОВО		KURBINOVO	
Откривање и проучување на живописот во Курбиново	21	Discovery and Study of the Kurbinovo Frescoes	83
Време на откривање и први студии за живописот	22	Time of Discovery and First Studies on the frescoes	84
Продлабочени проучувања на Курбиново помеѓу XII и XV меѓународен конгрес на византолозите – објавување сеопфатна монографија	25	Further research into Kurbinovo between the 12th and 15th Congresses of Byzantologists and the publication of a comprehensive monograph	87
Нови прилози за живописот на Курбиново	37	New studies on the Kurbinovo Frescoes	99
За духот на облиците и новите идентификации на фигурите	44	Concerning the spirit of the forms and new identifications of the figures	105
Белешки	51	Notice	51
Осумстотини години од живописувањето на Курбиново	55	Eight hundred years on from the painting of the Frescoes at Kurbinovo	113
За портретите на историските личности во Курбиново	63	On the historical portraits at Kurbinovo (<i>Summary</i>)	119
Претставите на првите словенски учители	63	Portrayals of the first Slavonic Teachers	119
За ктиторската композиција во Курбиново	70	On the Founder and Donor's Composition at Kurbinovo	121
Белешки	77	Notice	77
КУРБИНОВО (илустрации)	125	KURBINOVO (illustrations)	125

ДРУГИ СТУДИИ
ЗА ФРЕСКОЖИВОПИСОТ
ВО ПРЕСПА

Ахил Лариски
во византискиот
и поствизантискиот живопис 271

Белешки 304

Најстарата претстава
на Седмочислениците 317

Композицијата Опсадата
на Цариград во црквата
Св. Петар во Преспа 329

Белешки 339

Индекс 343

OTHER STUDIES
ON PRESPA
FRESCOES

St. Achilleus in Byzantine
and post-Byzantine fresco-painting
(*Summary*) 313

The oldest representation
of the Seven in Number
(*Summary*) 327

The Composition in the Church
of St. Peter at Prespa showing
the Siege of Constantinople
(*Summary*) 341

Index 343

Предговор

Интензивното создавање ликовни дела на христијанската уметност над бреговите на Преспанското Езеро трае еден милениум, како, впрочем, и над езерата на Охрид и Костур, со доминантни обележја на византискиот стил и на византиско-словенската културна симбиоза и трансмисија на духовните импулси на источната екумена, понекогаш во допир со западниот свет. На македонските простори во средните векови фреските и иконите со својата тематика и идеи се најпопуларни визуелни медиуми во молитвите до Господа за спас на човековата душа.

Кога го свртуваме погледот кон Преспа, мора да ги одбележиме историските етапи во кои се создале основите за настанувањето на архитектонско-ликовните дела од повисок домет и со пошироко значење. Само да ја споменеме епохата на Самоиловото царство кога Преспа е престолнина на една моќна држава и управен центар на архиепископија (патријаршија) која раководи со епископиите на поголемиот дел од Балканот. Преспа, блиску до Охрид, Девол и Костур, и по падот на цар Самоил и неговите наследници, во 1018 година, и во времето на туркократијата по 1400 година со

Foreword

The intensive creation of works of Christian art has been going on for a thousand years above the shores of Lake Prespa, as, indeed, it has above the lakes of Ohrid and Kostur (Kastoria) with the features of the Byzantine style dominant in a Byzantine-Slavonic symbiosis, transmitting the spiritual impulses of the eastern oecumene and occasionally in touch with the western world. Frescoes and icons, their subject-matter and ideas, were the most popular media on Macedonian territory for prayers to the Lord for the education of the human soul.

When we turn our gaze towards Prespa we cannot but perceive the historical stages in which the foundations of these architectural and artistic works of broad scope and high significance were laid. We need only mention the era of Samuil's kingdom when Prespa was the capital of a powerful state and the administrative centre of an Archbishopric (Patriarchate) which governed the bishops of the greater part of the Balkans. Prespa, close to Ohrid, Devol and Kostur (Kastoria) even after the fall of Czar Samuil and his successors in 1018 and during the time of Ottoman Turkish rule after 1400 continued to enhance both Macedonia's and the world's treasury of artistic masterpieces in the form of the frescoes on the island of Achil (Ail), Golem Grad and Mal Grad, and with the shrines on the foothills of the mountains.

живописот на трите острови – Ахил (Аил), Голем Град и Мал Град и со храмовите во подножјето на планинските висови ја збогатува и македонската и светската ризница на уметничкото богатство.

Парадоксален е фактот дека откривањето и проучувањето на Преспа беше помалку компликувано до Балканските војни (1912/13 г.), во рамките на Отоманската империја, бидејќи потоа врз Преспа се повлечени граници на три држави. И во сегашните услови на европска интеграција, можностите за заемно комуницирање, заштита на спомениците и нивното природно, интегрално проучување сè уште се во фаза на почеток. Затоа денес ние не располагаме со сигурна и со целосна топографија на сите историски и ликовни споменици во регионот на Преспа. Сепак, историчарите на уметноста и археолозите од поранешна федеративна Југославија, а потоа од Р. Македонија, Грција и Албанија, упорно ги потврдуваа своите професионални доблести со научна етика. Својот значаен придонес го даваа, и денес го даваат, и истражувачи од други европски научни центри.

Студиите објавени во оваа книга се делови од посложениот мозаик на сакралните објекти, во доменот на фрескоживописот, пишувани без амбиција да се воспостави и да се открие сложената мрежа на објектите од Република Македонија. Таа задача ќе остане за генерациите што ќе работат во подобри услови.

Најголемо внимание на медијевистите кои истражуваа во Преспа пред Втората светска војна предизвикуваше островот Аил во кој е содржано и името на св. Ахил, владика (епископ) на Лариса, еден од 318-те свети отци кои во Nikeja во 325 година ги поста-

It is a paradoxical fact that the discovery and study of Prespa was less complicated when it was a part of the Ottoman Empire, up to the Balkan Wars of 1912-13, than it was afterwards when the borders of three separate states were drawn across Lake Prespa. Even in the current situation of European integration the possibilities of joint communication, the protection of historical monuments and their natural, integrated study is still in its early stages. For this reason we still do not have an exact and complete topography of all the historical monuments and works of art in the Prespa region. Nevertheless, art historians and archaeologists from the former federal Yugoslavia and then from Macedonia, and from Greece and Albania, with their scholarly and scientific ethics resolutely attest to their professional merits. Today researchers from other European centres of scholarship too are making their contribution.

The studies published in this volume are parts of the more complex mosaic of religious buildings, specifically in the domain of fresco-painting, written without any ambition to reveal or to study the complex network of such buildings throughout the Republic of Macedonia. That will remain for the generations who live in happier times to do.

Most of the attention paid by mediaevalists researching the region before the Second World War was attracted by the island of Achil, named after St. Achilleus, Bishop of Larissa and one of the 318 holy fathers who, at Nicea in 325, laid the foundations of Christian teaching, and by the church in the village of German. The initial contribution to the study of these monuments was made in 1898-99 by Professor Pavel Nikolaevich Milyukov, later the Russian Foreign Minister up to 1917. After the Second World War Professor Nikola Moutsopoulos from Thessaloniki spent many years researching Achil.

виле основите на христијанското учење, заедно со црквата во село Герман. Иницијален придонес во нивното проучување даде професорот Павел Николаевич Милјуков (1898/99 г.), инаку подоцна руски министер за надворешни работи (1918 г.). По Втората светска војна, долги години на островот Аил истражуваше солунскиот професор Никола Муцопулос.

На другата страна, во црквата Св. Ѓорѓи над с. Курбиново, сигурни насоки за проучување даде Радивоје Љубинковиќ (1940 г.), кој ги воочи и ликовните релации со фреските во Св. Врачи (Козма и Дамјан) во Костур. Од угледната белгиска византолошка школа, Курбиново долго го проучуваше Лиди Хадерман Мисгвиш, која одбрани докторска теза за фреските во овој храм и издаде респектирана монографија.

Заводот за заштита на спомениците на културата на Република Македонија, уште во 1958 година изведуваше конзервација на храмот, а подоцна, кога се приближи јубилејот на Курбиново – 800 години (1191–1991 г.), ги продолжи конзерваторските работи од кои произлегоа нови научни резултати. Во тој период авторот на оваа книга, како ресорен министер за култура, со колегите и соработниците, го одбележа значајниот јубилеј во Ресен и во самиот храм, а заедно со колешката Лиди Хадерман Мисгвиш подготви публикација со графички преглед на фреските и со фотодокументација (Цветан Грозданов, Лиди Хадерман Мисгвиш, *КУРБИНОВО*, Македонска книга, Републички завод за заштита на спомениците на културата, Скопје 1992) на македонски и на француски јазик. Оваа пригодна книга брзо беше исцрпена поради интересот на културната јавност.

On the other hand, in 1940 Radivoje Ljubinković gave a firm direction to the study of the church of St. George above the village of Kurbinovo. He noticed its artistic relationship with the frescoes in the church of the Physician Saints (Cosmas and Damian) in Kostur (Kastoria). Kurbinovo was also studied for a number of years by the distinguished Belgian Byzantologists Lidie Hadermann-Misgusch, who defended her doctoral thesis on the frescoes in this church and published a highly respected monograph on them.

In as early as 1958 the Institute for the Preservation of Cultural Monuments of the Republic of Macedonia had undertaken the conservation of the church, and later, when the 800th jubilee of Kurbinovo (1191-1991) was approaching, it continued that conservation work, which produced new scientific and scholarly results. At that time the author of the current volume, as Minister of Culture, with colleagues and associates marked this important jubilee both in Resen and at the church itself and, together with his colleague Lidie Hadermann-Misgusch, prepared a publication with a graphic survey of the frescoes and with photo-documentation (Cvetan Grozdanov, Lidie Hadermann-Misgusch, *KURBINOVO*, Makedonska Kniga, the Republic Institute for the Preservation of Cultural Monuments, Skopje, 1992) in Macedonian and in French. This volume was soon sold out because of the interest on the part of the cultural public.

The present volume contains my text read at the symposium devoted to that jubilee in 1991 (Cvetan Grozdanov, *Осумстоттинни години од живојисувањето на Курбиново*, Културно наследство, 17-18, 1990-91, Скопје, 1994 - Cvetan Grozdanov, “*Eight Hundred Years on from the Fresco-*

Во оваа книга се објавени мојот текст, прочитан на свечената академија посветена на јубилејот во октомври 1991 година (Цветан Грозданов, Осумстотини години од живописувањето на Курбиново, Културно наследство, 17-18/1990-91, Скопје 1994) и делот што го напишав во заедничката книга со колешката од Брисел, со делови за новите откритија и согледувања по конзервацијата.

Не треба да истакнувам дека Курбиново доби меѓународна промоција како споменик кој по Нерези ќе ја искаже драмата, визионерството, величината и храброста на генијален мајстор, кој, со помошниците, на Преспанскиот брег го претставува најсилниот, најемфатичниот крик на едно време, меѓу неговите исто така големи современици што создаваа од Стара Ладога во Русија, преку Костур, до Венеција и Сицилија.

Есенцијално ги сублимирам исказите на стотина автори што пишувале за Курбиново до 1991 г.; за да се следи жестокиот творечки дискурс на сите историчари на уметноста кои дотогаш се восхитувале, но и се колебале или биле немоќни да го разоткријат најновиот и секако до крајот на XII век последен нов силен творечки пробив во интернационалните текови на византискиот ликовен израз. Заедно со третиот блок од „курбиновскиот топос“, тука завршува и првиот дел на книгава со обновена и прочистена графичка претстава и фотодокументација. Во спомен, но и со желба да ги искажам сложените дилеми на истражувачи со големи искуства, укажав и на зачудувачките ставови на светските истражувачи Виктор Никитич Лазарев и Светозар Радојчиќ, кои имав можност да ги следам како студент, кога во Курбиново водачот на руските ви-

painting of Kurbinovo”, 17-18/1990-91, Skopje, 1994) and the section that I wrote in the joint volume with my colleague from Brussels, together with sections on the new discoveries and perceptions resulting from the conservation work.

It is not necessary to stress the fact that Kurbinovo was promoted internationally as a monument which, after Nerezi, was to demonstrate the drama, the visionary character, the greatness and courage of the master-painter, a genius who with his assistants on the shores of Lake Prespa gave visual utterance to the most powerful and most emphatic cry of his age, together with his equally great contemporaries who were working from Stara Ladoga in Russia to Kostur (Kastoria), Venice and Sicily.

I have summarised the statements of some hundred authors who wrote on Kurbinovo up to 1991 in order that the fierce creative discourse of all the art historians who up to that date had been captivated by Kurbinovo but who either hesitated or were unable to discover the latest and certainly up to the end of the 12th century the last new and powerful creative breakthrough in the international trends of Byzantine artistic expression. Together with the third part of the ‘Kurbinovo corpus’, the first section of this volume concludes with a new and clarified graphic presentation and photo-documentation. In remembrance of them, but also with the desire to indicate the great dilemmas of highly experienced researchers, I have also pointed out the astonishing stances of the world-renowned researchers Viktor Nikitich Lazarev and Svetozar Radojčić whom as a student I had the opportunity to observe when the leading figure of the older generation of leading Russian Byzantologists was making the notes for his paper intended for the 12th International Congress of Byzantologists held some years later in September 1961 in Ohrid, where the drama of and about Kurbinovo continued,

зантолози од постарата генерација ги правеше белешките за својот реферат наменет за XII меѓународен конгрес на византолозите што се одржа по неколку години во Охрид (септември 1961 г.), каде што и продолжи драмата на и за Курбиново, која потоа продолжи да трае и на следните конгреси во Атина и во Букурешт.

Прашањето за постоење портрети на историски личности сврзани за настанувањето на црквата во Курбиново, како и на оние што го одразуваат локалниот култ, во науката беше отворено. Дали Св. Ѓорѓи е ктиторско дело на луѓе од световните (лаички) кругови или е од црковниот врв на Охрид и Преспа? За разрешување на овие прашања се отвори можност по конзервацијата на храмот по повод jubileјот на Курбиново.

Во тој поглед, се покажаа ликовни и историски пробивни на фрагментите од фрески на западната фасадна страна на храмот, како и во неговиот ентериер. По деталните проучувања, добиените исходи за мене и за коавторот д-р Д. Барџиева денес се сметаат за дефинитивни. Јас најпрвин ми настав на фрагментите на западната фасада каде што веќе беа откриени фигурите на современиот царски пар од времето на зографирањето на Курбиново, а тоа се Исак II Ангел и неговата сопруга, царицата Маргарита, инаку Унгарка, ќерка на кралот Бела III. Меѓутоа, прашањето на ктиторот се криеше во одгатнувањето на двете други фигури – пандани на царската двојка, но на јужната страна од западната фасада. Првиот од нив е архиереј што се препознава според облеката и, според мене, тоа е охридскиот архиепископ Јован Каматир, современик на Курбиново. Но тој не е ктиторот; зад него ги забележавме остатоците

and was to do so again at the subsequent congresses in Athens and in Bucharest.

Questions of the existence of portraits showing historical figures linked to the genesis of the church at Kurbinovo and those which expressed a local cult were opened to the world of scholarship. Was the church of St. George a donation from persons from secular, lay circles or from ecclesiastical leaders from Ohrid and Prespa? The possibility of solving these questions was opened up after its conservation on the occasion of Kurbinovo's jubilee. The discovery of the figures and the historical breakthrough of the discovery of the fragments of fresco on the western facade of the church as well as in the interior provided indications in respect of this. The findings gained from detailed study and research seem to me and to my co-author Dr. D. Bardžieva to be definitive. I first concentrated on the fragments on the western facade where the figures of the imperial couple at the time of the painting of the frescoes at Kurbinovo, Isaac II Angelus and his empress Margarita of Hungary, daughter of King Bela III, had been uncovered. The question of the donor and founder, however, was hidden in the deciphering of two other figures, counterparts to the imperial couple, at the southern end of the western facade. The first of them is an archpriest, as can be seen from his clothing, and to my mind he is Jovan Kamatir, Archbishop of Ohrid and a contemporary of Kurbinovo. But he is not the donor and founder; behind him we can distinguish the remnants of the clothing of a nobleman on whose behalf the Archbishop of Ohrid is acting as an intermediary before the figure of St. George, which can be seen from the gesture in which his arm is raised. The nobleman, whose name we do not know, was certainly a military or civilian functionary of Prespa.

Inside the church, on the south side, Dr. Bardžieva noted the inscriptions beside the

од облеката на благородник за кого посредува пред фигурата на св. Ѓорѓи самиот охридски архиепископ, што се следи и во гестот на неговата подигната рака. Благородникот, чие име не го знаеме, секако бил воено или цивилно лице со функција во Преспа.

Внатре во храмот, на јужната страна, Д. Барџиева ги забележа натписите крај светите Кирил и Методиј, со што беше разрешена празнината во нашата уметност со нивните фигури по Св. Софија во Охрид, каде што се откриени првпат (околу 1040 година). По ова укажување, го побарав и ликот на св. Климент, симетрично, на северната страна, и тој беше типолошки идентификуван. Четвртата личност, до св. Климент Охридски според мојата анализа, би бил св. Климент Рилски, именикот на охридскиот патрон. Засега тоа има третман на претпоставка.

Овие откритија предизвикаа голем интерес во светот на науката и затоа ги објавивме на француски јазик во Византолошкиот институт во Белград (Cvetan Grozdanov, Donka Bardžieva, *Sur les portraits des personages historiques à Kurbinovo*, Зборник радова Византолошког института, XXXIII, Београд 1994). Овие исходи на мојата помлада колешка и мои се потврдуваат и натаму. Дали е нивното типолошко исходиште Самоиловата црква Св. Ахил, на островот Аил, или Охрид со своите храмови, го сметам за значајно, но не и примарно прашање, бидејќи идејно тие припаѓаат на исто духовно огниште кое го негувало споменот на првите словенски учители.

Првите допири со фреските во Курбиново неминовно ми ја предочија фигурата на св. Ахил Лариски и угледното место во апсидата на овој храм, пред св. Никола. Се разбира, тоа ми ја наметна идејата дека е во прашање

saints Cyril and Methodius which filled the gap in their portrayal in Macedonian art following their depiction on St. Sophia in Ohrid (c.1040) where they were discovered first. After this discovery, I looked for the figure of St. Clement, who is portrayed symmetrically on the north side, and can be typologically identified. According to my analysis, the fourth figure, next to St. Clement of Ohrid, should be St. Clement of Rome, the namesake of the patron of Ohrid. For the moment this remains a hypothesis.

These discoveries aroused great interest in the world of scholarship, which is why we published them, in French, at the Byzantological Institute in Belgrade (Cvetan Grozdanov, Donka Bardžieva, *Sur les portraits des personages historiques à Kurbinovo*, зборник радова Византолошког института, XXXIII, Београд, 1994 - Cvetan Grozdanov, Donka Bardžieva, "On the Portraits of Historical Peronages at Kurbinovo", Collected Works of the Byzantological Institute, XXXIII, Belgrade, 1994). These findings on the part of my younger colleague and myself are being further corroborated. I consider it important to determine whether their typological origin is in Samuil's church of St. Achilleus on the island of Achil (Ail) or in Ohrid with its churches, but this is not the primary question because they belong conceptually to the same spiritual hearth which cherished the memory of the first Slavonic teachers.

My first contacts with the Kurbinovo frescoes inevitably drew my attention to the figure of St. Achilleus of Larissa and his place of honour before St. Nicholas in the apse of the church. This naturally gave me the idea that the influence in question was that of St. Achilleus' Church at Mala Prespa. Later, while studying and researching the various portraits of St. Clement I pointed out that his presence (З.Л.У., Нови Сад, 1967, стр. 65 - Z.L.U., Novi Sad, 1967, p.65) and from then on as a young custodi-

дејство на Ахиловиот храм во Мала Преспа. Тогаш, во рамките на истражувањата на портретите на св. Климент, првпат укажав на оваа појава (З.Л.У., Нови Сад 1967 г., стр. 65) и оттогаш како млад кустос во Охридскиот музеј почнав систематски да ја градам појавата на св. Ахил на Балканот и во источно-христијанската уметност. Потоа го објавив и текстот за Самоиловиот култ кон св. Ахил, т.е. појавата на неговите портрети под влијание на Преспа и црквата Св. Ахил на истоимениот остров – Аил.

По многу години во Србија се подготвуваше прослава на 600-годишнината од настанувањето на црквата со живописот од 1296 г. во Арилје, град што го добил своето име според св. Ахил (Архилие, Архиле). Градот и службата за заштита на спомениците на Србија ме поканија во САНУ да учествувам на Научниот собир посветен на овој голем споменик, со барање да ја претставам целата мрежа на портретите на овој светител. Посветата на црквата во Србија е во релација со Самоиловиот култ во Преспа, и таа започнала кон крајот на XII век во времето на Стефан Немања, кој добил дел од моштите на св. Ахил од Преспа. Српската држава во XIII век имала особен однос кон св. Ахил, на што укажува фрескоживописот. Но, исто така, неговото значење се ширело и од градовите Лариса и Цариград (Константинопол). Тој факт ме натера да го проширам истражувачкиот круг, собирајќи стотина примери на неговиот лик, кога тој се слика со тематика од Првиот екуменски собор во Никеја (325 г.), потоа со неговите современици и со ликови од помесни цркви – сè до почетокот на XIX век. Така беа поставени основите на Ахиловата иконографија и иконологија.

an of the museum in Ohrid I began systematically to map the appearance of St. Achilleus in the Balkans and in the art of eastern Christianity. It was then that I published a text on Samuil's cult of St. Achilleus, i.e. the appearance of his portraits under the influence of Prespa and the church of St. Achilleus on the island of the same name, Ahil (Ail).

Many years later in Serbia preparations were being made for the six hundredth anniversary of the fresco-paintings of 1296 at Arilje, a town which took its name from St. Achilleus (Archilie, Archile, Arile, Arilje). The town and the Serbian service for the protection of ancient monuments invited me to the Serbian Academy of Sciences and Arts to take part in the symposium devoted to this great monument, with a request that I present the whole network of portraits of this saint. The dedication of the church in Serbia is linked to Samuil's cult at Prespa which began towards the end of the twelfth century at the time when Stefan Nemanja obtained some of the relics of St. Achilleus of Prespa. In the thirteenth century the Serbian state had a particular relationship with St. Achilleus as is indicated by the fresco-painting. But simultaneously his importance was being spread abroad from the cities of Larissa and Constantinople. This fact urged me to expand the field of my researches, collecting hundreds of examples of his representations where he was depicted in the context of the First Oecumenical Council in 325, and then with his contemporaries and figures from various local churches right up to the beginning of the 19th century. In this fashion the basis of the iconography and iconology of St. Achilleus was laid down. As Serbia at that time was in a critical state, the proceedings of that symposium could not be published. I therefore accepted the proposal of Viktorija Popovska-Korobar, then working on her doctorate, to translate the text into Macedonian and

Бидејќи тогаш Србија влезе во поголема криза, зборникот во Белград не можеше да се печати. Затоа ја прифатив поканата на г-ѓа Викторија Поповска-Коробар, докторант, да го преведе текстот на македонски јазик и да го објави во Зборникот на Музејот на Македонија (ликовна уметност) во 2001 година (Цветан Грозданов, *Ахил Лариски во византискиот и поствизантискиот живопис*, Зборник „Средновековна уметност“, бр. 3, 2001).

Во мојот постојан интерес за седумтемина словенски светци во ликовната уметност пресудно значење имаше средбата со нивните совршено зачувани фронтални фигури во живописот од 1612 година во црквата на Слимничкиот (Сливничкиот) манастир над Претор во летото на 1979 година. Во овој храм, пред тоа не сум истражувал, а мојот престој беше мотивиран од потрагата по сцени сврзани за Богородица. Меѓутоа, сосема неочекувано, ги забележав ликовите на светите Кирил и Методиј со нивните ученици, поставени фронтално, по три, лево и десно од св. Кирил во средиштето на претставата. Тој настан длабоко ме возбуди, бидејќи беше во прашање најстарата позната слика на оваа тема во живописот, од поствизантиски тип. Во научната литература не беа спомнати, а како што подоцна констатирав, нив ги видел и П. Трајчев, пред повеќе години, без коментар и сознание за нивното научно значење. Веднаш ја обелоденив оваа согледба (Цветан Грозданов, *Најстариата ирејстјава на седмочисленициите*, Културен живот, година XXIV, број 7-8, септември-октомври 1979), а подоцна во неколку наврати потемелно се осврнав на оваа тема. Започна трагање и по други примероци во Грција, Албанија, Србија и, се разбира, во Ма-

publish it in the Proceedings of the Museum of Macedonia (Fine Art) in 2001. (Цветан Грозданов, *Ахил Лариски во византискиот и поствизантискиот живопис*, Зборник Средновековна уметност, бр. 3, Скопје, 2001 - Cvetan Grozdanov, “*St. Achilles of Larissa in Byzantine and Post-Byzantine Fresco-painting*”, *Mediaeval Art* no. 3., Skopje, 2001).

My encounter with their perfectly preserved frontal figures from the year 1612 in the church at the Slivnica Monastery above Pretor in the summer of 1979 was of decisive importance to my continuing interest in the Seven Slavonic Saints in fine art. I had not previously done any research in this church and my stay there was motivated by my search for scenes relating to the Mother of God. However, completely unexpectedly, I came upon the figures of the saints Cyril and Methodius with their disciples, frontally positioned three to the left and three to the right with St. Cyril in the centre. This event moved me deeply because what was in question was the oldest known representation of this subject in post-Byzantine fresco-painting. They were not mentioned in scholarly literature but, as I later concluded, they had been seen by P. Trajčev some years earlier but without any commentary or the realisation of their scholarly significance. I immediately made this perception known (Цветан Грозданов, *Најстариата ирејстјава на седмочисленициите*, Културен живот, год. XXIV, бр. 7-8, Cvetan Grozdanov, ‘The Oldest Portrayal of the Seven in Number’, *Kulturen Život*, XXIV, nos. 7-8, September-October 1979) and later dealt with the subject in several more detailed articles. Then began a search for other examples in Greece, Albania, Serbia and, of course, in Macedonia. This search still continues to this day. These first ‘impressionistic’ sightings have for me an initial significance. P. N. Milyukov, who timelessly sought Slavonic subjects in the Prespa area,

кедонија. Тоа трае и денес. Сознанијата битно се збогатија во изминатите децении. Меѓутоа, ова прво „импресионистичко“ видување за мене, денес има иницијално значење. П. Николаевич Милјуков, кој упорно ги бараше словенските теми во Преспа, престојувал во овој манастир во 1898 година (стр. 97–104) и објавил значајни забелешки, но овие ликови не ги воочил. Затоа и решив во оваа книга да ги поместам моите први белешки за историската композиција која сè уште во мене буди поттик за нови хронолошки пробиви. Овие први визуелни и научни допири со Слимничкиот манастир над Претор ме наведуваат на помисла дека „мозаикот сè уште не е склопен“, дека се можни нови изненадувања за оваа тематика во историјата на уметноста, но и за словено-византиските културни и книжевни допири.

Редактирајќи ја оваа книга за објавување, ги прегледував статиите, прилозите и студиите помалку или повеќе сврзани за Преспа, и по читањето на „Опсадата на Цариград“ од островот Голем Град се замислив дали треба да го вклучам во книгава. Ми се стори дека е премногу професионален, дека нема да го разбере културниот љубопитник. Се сеќавав на времето кога е пишуван и зошто е пишуван.

Бев поканет од Филозофскиот факултет во Белград и од Редакцијата на З.Л.У. (Нови Сад) да учествувам со прилог во едицијата посветена на остарениот професор Светозар Радојчиќ во 1979 година. Помислив да се навратам на „Опсадата на Цариград“, која веќе беше позната во светот на науката. Таа е дел на химната Акатист на Богородица која има 24 композиции, а таа е 25-та; се илустрира според Воведната строфа (Проимион) а во живописот на Балканот е осамена.

had stayed at this monastery in 1898 (pp. 97-104) and published important comments, but he had not noticed these figures. I therefore decided to insert my first notes on this historic composition in this current volume, a composition which still inspires me to new chronological discoveries. These first visual and scholarly contacts with the Slivnica Monastery above Pretor lead me to the conclusion that ‘the mosaic has not yet been completed’, that new surprises concerning this subject in the history of art, and concerning cultural and literary points of Slavonic-Byzantine contact, are still possible.

Editing this volume for publication I have been reviewing the articles, papers and studies which are to a greater or lesser extent linked to Prespa, and after seeing ‘The Siege of Constantinople’ from the island of Golem Grad, I wondered whether to include it in the present volume. However, remembering the time when it was written and why it was written, it seems to me that it is too technically professional and would not be accessible to the more generally culturally curious reader.

In 1979 I was invited by the Faculty of Philosophy in Belgrade and the editorial board of the Proceedings on Fine Art (Novi Sad) to participate with a paper in a publication devoted to Professor Svetozar Radojčić. I thought then of referring to ‘The Siege of Constantinople’, which was already known to the scholarly world. It is part of the hymn the Akathistos to the Holy Mother of God containing 24 compositions, and is the 25th. It is illustrated according to the Introductory Strophe (Proimion) and stands alone in Balkan painting. It was only in the 16th century that it appeared in Moldavia. It was interpreted as being the siege of Constantinople by the Turks and the Holy Mother of God’s assistance is saving the city. The frescoes at Prespa, however, were painted in 1371, shortly before the Battle of Maritsa. Previously, publishing another

Дури во XVI век се јавува во Молдавија. Таа се толкуваше како опсада на Цариград од Турците и помошта на Богородица во спасувањето на градот. Но, во Преспа фреските се сликани пред 1371 г., пред Маричката битка. Претходно, објавувајќи еден друг циклус на Акатистот во Охрид (Перивлептос), забележав дека се насликани сите сцени, а воведниот Проимион познат како помош за спас на „Избраната Војвоткиња (Богородица)“ е текстуално, на старогрчки јазик запишан над северната врата.

Примерите од Преспа и Охрид ме упатуваа на помисла дека по средината на XIV век имало обиди Воведот да се обликува од текст во слика; ги објавив и сликата (цртеж Г. Крстески) од Преспа и калк на натписот од Охрид, кој е текстуална матрица на сликата (Цветан Грозданов, *Композицијата Ојсадаџа на Цариград, во црквијата Св. Петар во Преспа*, СТУДИИ ЗА ОХРИДСКИОТ ЖИВОПИС, Републички завод за заштита на спомениците на културата, Скопје 1990). Преспа била владение на кралот Волкашин и на син му крал Марко. Претпазливо ја изнесов помислата дека таа слика настанала во сооднос со Маричката битка и со неа се бара спас од Богородица. Тогаш ја изнесов и помислата дека преспанскиот пример не е работен според урнек (мостра) од Цариград, туку дека е обмислен од домашната (македонска) интелектуална средина. Ако читателот се соочи со низа необјаснети поими за пошироката средина, би сакал да ме разбере дека е во прашање сложена научна проблематика.

14.I.2006 г.

Авџоройџ

cycle from the Akathistos in Ohrid (Perivleptos) I noted that all the scenes were painted, while the text of the introductory Proimion, known as the assistance in salvation from the Chosen Lady (the Holy Mother of God)' is written in classical Greek above the north entrance.

The examples from Prespa led me to think that, after the middle of the 14th century, there had been an attempt to transform the Introduction from a text into a painting. I published the picture from Prespa (drawn by G. Krsteski) and the calque of the inscription in Ohrid which is the textual original of the picture. (Цветан Грозданов, *Композицијата ојсадаџа на Цариград, во црквијата св. Петар во Преспа*, Студии за охридскиот живопис, Републичкиот завод за заштита на спомениците на културата, Скопје, 1990 - Svetan Grozdanov, *The Composition, The Siege of Constantinople in the Church of St. Peter at Prespa*, Studies on Ohrid Frescoes, Republic Institute for the Protection of Cultural monuments, Skopje, 1990). Prespa had been the realm of King Volkašin and his son King Marko. Cautiously, I ventured that that picture had been painted with reference to the Battle of Maritsa and the assistance of the Holy Mother of God that was sought. I then also put forward the suggestion that the Prespa example was not done on the basis of a model from Constantinople but that it was conceived by the local (Macedonian) intellectual environment. If the reader has encountered a number of unexplained issues concerning the wider environment I would ask him or her to bear with me and understand that what is in question is a complex scholarly subject intended primarily for a narrow circle of professionals.

14.01.2006

The author



A scenic view of a lake and mountains seen through the branches of a tree. The foreground is dominated by dark, silhouetted tree branches and leaves, some of which are in sharp focus while others are blurred. The background shows a clear blue sky, a calm lake, and distant mountains under a bright sky. The overall atmosphere is peaceful and natural.

КУРБИНОВО
KURBINOVO

ОТКРИВАЊЕ И ПРОУЧУВАЊЕ НА ЖИВОПИСОТ ВО КУРБИНОВО

Сознанијата за местото и значењето на живописот на црквата Свети Ѓорѓи во с. Курбиново за уметноста во Македонија, како и за византиската и општата историја на уметноста на XII век, созреаја многу доцна во споредба со оние за други споменици со особена ликовна вредност. За постарите истражувачи од крајот на XIX и почетокот на XX век Курбиново остана речиси незабележано: без импозантни архитектурни облици, со скроман надворешен изглед, без ктиторски натписи и видливи историски композиции и фигури, црквата Свети Ѓорѓи беше заобиколена и отсутна дури и во споменичката топографија на Преспа.

Првиот проучувач на средновековната уметност на овој регион, рускиот археолог и историчар П. Н. Милјуков, пишува дека црквата во Курбиново не ја посетил: неговите проучувања на брегот на Преспанското Езеро најмногу се исцрпуваат со откријата во Самоиловата катедрала Свети Ахил која ги опседнуваше научниците на неговата генерација со монументалните ѕидови и натписите во апсидата. И по престојот на П. Н. Милјуков во 1898 година, познавањата за црквата Свети Ѓорѓи не се променија.¹ И додека живописот на црквата Свети Пантелејмон во Нерези, по неговото чистење и објавување кон



ВЛЕЗОТ
ВО ЦРКВАТА
СВ. ЃОРЃИ
ВО КУРБИНОВО
ПРЕД
РЕНОВИРАЊЕТО
(ФОТО:
К. И. ЈОНОВСКИ)

крајот на дваесеттите години од XX век од Н. Л. Окуњев, веднаш го доби местото што му припаѓа во уметноста според неговите ликовни вредности, другиот голем споменик на XII век во Македонија-Курбиново, се чини дека и натаму ја очекуваше својата вистинска ликовна оценка во општата историја.

Време на откривање и први студии за живописот

Првите историчари на уметноста што го посетија Курбиново (1933 година), беа Г. Мије (Millet) и Ѓ. Бошковиќ, коишто со колебање помислуваа дека црквата е од XVI до XVII век.² Поради нивниот углед во науката, особено на искусниот Г. Мије, грешката во датирањето спаѓа меѓу најкарактеристичните истражувачки пропусти. Превидот веројатно потекнува од брзото теренско рекогносцирање и лошата состојба на споменикот, но исто така, и од неговата „барокна“ особеност со отстапување од класичните ликовни форми во тогаш скромното познавање на стилските развојни теченија во уметноста од втората половина на XII век. Сличен пропуст констатиравме неодамна во црквата во Требино (Македонски Брод) од XIII век, која поради својата архаичност беше погрешно датирана во XVII век.³

Заслугата за воведување на црквата Свети Ѓорѓи – Курбиново во науката, со првата дескрипција на живописот и точното датирање, врз основа на стилската анализа, му припаѓа на Р. Љубинковиќ, автор на првата монографија за споменикот објавена во 1942 година.⁴ Покрај општото познавање на уметноста на XII век и ликовниот сензибилитет на самиот автор, за овој истражувачки успех во голема мера придонесува претходното откривање и објавување на фреските во Нерези,⁵ а можеби уште повеќе помогна и објавувањето на живописот на Свети Врачи (Свети Кузман и Дамјан, Бессребреници) во Костур од страна на А. Орландос, којшто основниот дел од овој ансамбл, толку сроден со Курбиново, го датира кон крајот на XII век или во почетокот на XIII век.⁶

По Втората светска војна, првата публикација која влијаеше врз проучувањето на живописот на Курбиново е волуменозниот албум на фреските од црквите во Костур, што го објави С. Пелеканидис. Без да даде аргументи, тој фреските на Свети Врачи, со веќе забележаната голема сродност со Курбиново, ги датира кон крајот на XI век,⁷ со што предизвика колебање и во датирањето на курбиновскиот ансамбл. П. Миљковиќ-Пепек, а исто така и Д. Коцо, го прифатија неговото датирање на Свети Врачи, па поради тоа и Курбиново го датираа

кон крајот на XI или во почетокот на XII век, т.е. помеѓу костурските Свети Врачи и Нерези,⁸ еден век пред неговото живописување. Мислењето на С. Пелеканидис од истакнатите историчари на уметноста го прифати само уште А. Ксингопулос⁹ и со тоа овој круг беше затворен, пред сè поради откривањето на натписот во Курбиново со кој живописот се датира во 1191 година.¹⁰ Само С. Пелеканидис останува докрај упорен: за него курбиновскиот мајстор е епигон и тој само го копира мајсторот од Костур, кој е „исполнет со експресија и пластицитет.“¹¹ Тврдењата на угледниот историчар на уметноста од Солун по 1958 година не можеа да се одржат во научниот свет.

Паралелно со полемиката околу датирањето на црквите во Преспа и Костур, започна суштествена расправа за потеклото и карактерот на овие сликарски ансамбли. Додека А. Ксингопулос беше категоричен во мислењето дека фреските во Костур се само провинциска варијанта на уметноста во Солун, како единствен ликовен центар во Македонија,¹² М. Рајковиќ истапи со мислењето дека најзначајниот, исклучително надарен мајстор што ги слика архангелот Гаврил во Курбиново и ангелите во олтарот на Свети Врачи во Костур е еден водечки зограф на оваа работилница или ателје. На тој мајстор со сензитивитет на Ботичели со право му припишуваа „суптилно чувство за ритамот на движењата и убавината на обликот“, тој демонстрира разигран свет на арабеска и фантастичен свет на линијата.¹³ Паралелно со овие вдахновени констатации, авторот се запраша: дали овој голем артист на линеарното кажување е



АНГЕЛОТ
ОД ОЛТАРОТ
НА ЦРКВАТА
СВ. ВРАЧИ
ВО КОСТУР (ЛЕВО)

АРХАНГЕЛ
МИХАИЛ
ОД ЦРКВАТА
СВ. ГОРГИ
ВО КУРБИНОВО
(ДЕСНО)

провинциски или селски мајстор, со што го постави проблемот, оставајќи го отворен. Во исто време, се произнесе и С. Радојчиќ, кој смета дека во Свети Врачи, Курбиново и во Свети Никола во Прилеп настапува автономна група споменици, коишто имаат поразличен живот од фреските во Нерези.¹⁴ Со првите попродабочени размислувања се создаваат и сигурни основи во вреднувањето на живописот од крајот на XII и почетокот на XIII век во Македонија во рамките на општите ликовни текови на Византија и Југоисточна Европа. Овие размисли за стилските движења се потврдија со објавувањето на сродниот живопис од 1192 година во Панагија Аракиотиса во Лагудера, на Кипар.¹⁵ Ваквиот третман со хронолошка и стилска определба доби верификација во трудот на О. Демус за потеклото на уметноста на Палеолозите¹⁶ и од В. Ј. Ѓуриќ, којшто посебно се осврнa на претставувањето на Христос-Агнец со екуменските свети отци во апсидата, како прва датирана појава во византиската уметност. Уште пред откривањето на натписот, живописот на Курбиново В. Ј. Ѓуриќ го датира кон крајот на XII век.¹⁷ Во постариот период авторски прилози го одбележуваме и пишувањето на С. Радојчиќ дека движењето на разиграниот Христос во прегратката на Богородица во апсидата на Курбиново и истата претстава во Свети Врачи во Костур, ги антиципира подоцнежните претстави во Италија во XIII век.¹⁸ Овој вид на Христос во апсидата на Курбиново порано го забележа и П. Миљковиќ–Пепек.

Кон крајот на 1958 година во Курбиново е откриен натписот со податокот дека во месец април 1191 година започнало живописувањето на храмот на Свети Ѓорѓи. Натписот беше пронајден во чесната трпеза од конзерваторската екипа, која изврши обемни работи на овој споменик, под раководството на А. Николовски и З. Блажиќ.¹⁹ Со оглед на спротивставените мислења за времето на настанувањето на Курбиново, изнесени во претходните страници, откривањето на натписот во олтарот им донесе научна сатисфакција на авторите што се застапуваа за датирање врз основа на стилските белези во втората половина или кон крајот на XII век.

Од конзерваторските интервенции во 1958/59 година произлегоа и други, мошне значајни резултати за познавање на архитектурата на црквата со податоци за фасадните сидови и за претходната фаза на нејзиниот изглед, пред живописувањето, а тогаш беше откриен и фасадниот живопис на западната и јужната страна. Во однос на првата дескрипција на живописот, екипата на Македонскиот завод за заштита откри и повеќе фигури на пророците во третата зона, ги дорасчисти деловите на

фреските во втората зона и откри неколку нови фигури во првата зона, за што беа објавени прелиминарни соопштенија²⁰ проследени со извонредни фотографии на Г. Попов.²¹ Пред оваа популарна публикација за фреските во Курбиново од А. Николовски, научниот свет ги ползуваше пред сè репродукциите од познатиот албум на Г. Мије.²²

Продлабочени проучувања на Курбиново
помеѓу XII и XV меѓународен конгрес на византолозите
– објавување на сеопфатна монографија

Исклучително значајните откритија на неколку ансамбли на живописот и објавувањето на илустративните материјали на спомениците од XI и XII век, во Македонија придонесоа да започне пошироко научно претресување на оваа проблематика во меѓународните кругови на византологијата. Сосем природно, оваа материја се анализираше на XII конгрес на византолозите во Охрид (1961), каде што во средиштето на научниот интерес се најдоа повеќе суштествени прашања сврзани за Курбиново. За односот на фреските од Курбиново и Костур кон Нерези и Солун, па и кон Цариград, како и за автономната



ОПЛАКУВАЊЕТО
ХРИСТОВО
ОД ЦРКВАТА
СВ. ВРАЧИ
ВО КОСТУР
(ДЕТАЉ)



ОПЛАКУВАЊЕТО
ХРИСТОВО
ОД ЦРКВАТА
СВ. ГОРГИ
ВО КУРБИНОВО
(ДЕТАЉ)

ликовна вредност на Курбиново, ги искажаа мислењата тогаш водечките познавачи на оваа материја В. Н. Лазарев со основниот реферат²³ и со кореферентите на неговиот текст О. Демус, С. Пелеканидис и С. Радојчиќ. Според В. Н. Лазарев, Курбиново и Свети Врачи во Костур се репрезенти на локални работилници со појдовна основа во живописот на Нерези и нема показатели за нивната зависност од Солун како град со раководна улога на обединителен центар на живописот во Македонија. Со овој став, угледниот руски научник не го прифати порано искажаното мислење на А. Ксингопулос за исклучителното и единствено место на Солун во уметноста на Македонија од XI, XII век и подоцна.²⁴ Лазарев точно забележува дека Македонија има множество локални центри и дисперзирана ликовна култура со повеќе работилници и специфични обележја. Во ансамблите на Костур и Курбиново ја истакна улогата на првиот мајстор, чии дела се исполнети со енергија, но не се доволно точни со своите нарушени пропорции на фигурите и со линеарната игра. Како историчар на уметноста формиран во традициите на класичните норми, кому му се туѓи деформациите, тој заклучува: „Во уметноста на овој сликар, и покрај целата негова провинцијалност, силно се чувствува аромата на *fin de siècle*.“ Приврзаноста на уметноста на Нерези како идеал на убавината, авторот на овие редови можеше да ја следи и во дискусијата меѓу В. Н. Лазарев и С. Радојчиќ во Курбиново пред одржувањето на Охридскиот конгрес. Зачудени од особеноста на делата на непознатиот мајстор, приврзаниците на старата естетичка школа останаа изненадени од неговата храброст и за нив зачудувачка неконвенционалност. Овие размисли за Курбиново В. Н. Лазарев ги застапуваше и во двете подоцнежни изданија на неговата капитална историја на византискиот живопис.²⁵ Според овој угледен автор, зографите од Курбиново не ги усвоиле во целост основите на византиската естетика поради силата на својата локална, словенска традиција.

Вжештените дискусии што ги предизвика Лазарев во 1961 година делумно се следат и низ корефератите на истиот конгрес. О. Демус ја прифати тезата дека нагласеното линеарно компликување, иако произлегува од стилот на XII век, никаде толку не се издигна до ниво на *abstrus* како во Курбиново и во Свети Врачи. Тој го поставува прашањето: дали е тоа особено на грчкиот или словенскиот живопис? Пишува дека не може со сигурност да одговори, но тој манир го поврзува со старомакедонската орнаментика на словенските кирилски ракописи и затоа се приклонува кон мислата за словенско влијание врз фреските. „Во секој случај, оваа ликовна појава е специфично



СВ. ЃОРЃИ
ОД ЦРКВАТА
СВ. ВРАЧИ
ВО КОСТУР
(ЛЕВО)

СВ. ЃОРЃИ
ОД ЦРКВАТА
СВ. ЃОРЃИ
ВО КУРБИНОВО
(ДЕСНО)

македонска“ помислува О. Демус.²⁶ С. Пелеканидис, како што веќе споменавме, смета дека првиот мајстор од Свети Врачи не сликал во Курбиново и дека зографот во Преспа многу подоцна, само некреативно, го копираше костурскиот мајстор. Според ова, осамено мислење, изразитиот линеаризам во Курбиново, значи „недостиг за знаења“ и „одземање на убавото“.²⁷ С. Радојчиќ му оддаде признание на В. Н. Лазарев за критичкото датирање на новиот сликарски материјал на македонските споменици во византиското сликарство од тоа време и го прифати и ликовно-хронолошкото поврзување на Курбиново и Свети Врачи, како дела на иста работилница или зограф, наспроти мислењето на Пелеканидис. Тој мисли дека во проучувањата на византиската уметност, прерано се поставуваат прашањата за националната припадност на мајсторите, за одделни споменици и за групи споменици. Повикувајќи се на поранешните студии на Лазарев за сликарството на Света Софија во Киев, С. Радојчиќ пишува дека ангажманот на грчки уметници со словенски соработници е методолошки прифатлив.²⁸

Чистењето на фреските и заштитата на храмот и неговиот научен третман на Охридскиот византолошки конгрес, конечно го внесоа Курбиново во интернационалните проучувања на уметноста од XII век. Во претстојните години настапи мошне интензивна фаза на проучување на живописот од втората половина на XII век во повеќе земји, при што беше направен и пресуден чекор во заокружувањето на овој бурен и сложен уметнички период. Тој истражувачки полет кулминираше со поставувањето на живописот од XII и XIII век за основна тема на XV меѓународен конгрес на византолозите во Атина (1976 година), каде што беа соопштени неколку прегледи на живописот во сите земји и во сите видови на широката византиска културна сфера.

Во текот на следните години дефиниран е кругот на спомениците на кои му припаѓа Курбиново со поблиски и пода-

лечни аналогии, осветлен е духот на формите и нивната еволуција со аналогича од Русија до Кипар, Палермо и Венеција, а со тоа е отворен и процесот на едно автономно вреднување на живописот од Преспа.

Покрај веќе споменатата блискост со Свети Врачи, но и со други ансамбли од Костур, пред сè со Свети Никола Каснички, а во поширокиот круг со Панагија Аракиотиса во Лагудера на Кипар (1192), наскоро беа направени и други споредби на Курбиново со повеќе споменици од втората половина на XII век. Во познатата студија на В. Н. Лазарев за линеарната стилизација во живописот од XII век, Курбиново се споменува како пример на маниризам со линија која станува „цел за себе“.²⁹ Како особено сродна стилска аналогича со делата на првиот курбиновски сликар, со нагласена маниристичка артифициелност, се истакнува познатата икона на Благовештението од Синај, што прв ја објави, споредувајќи ја и со фреските од Курбиново, К. Вајцман.³⁰ Сепак, најмногу е подвлекувана блискоста (покрај Лагудера) со фреските во Перахорио (до 1180 год.) и од Свети Неофит (Пафос) од 1183 година на Кипар, на чија аналогича со нашиот споменик укажа А. Х. С. Мегав (A. H. S. Megaw).³¹ За одреден сооднос помеѓу фреските на параклисот на Богородица во манастирот Свети Јован на Патмос и Курбиново пишувахе А. Орландос, најпрвин за фреските,³² а потоа за комплексот во целост.³³

Вреднувањето на живописот на Курбиново и неговото место во уметноста од втората половина на XII век беше предмет на повеќе авторски оценки со често дијаметрално спротивставени мислења. Во тој поглед вниманието најмногу го привлекуваат полемичките редови на Р. Љубинковиќ околу пишувањето за оваа црква како за селски и провинциски споменик. Тој истакна дека е тоа дело на многу култивиран, суптилен мајстор со префинет дух, кој се споредува со сликарот на Нерези. Исто така, ја нагласува силната индивидуалност на курбиновскиот мајстор со исклучителна ликовна вредност, формиран во истиот дух, како и мајсторот на Нерези, кој говори поинаку од неговата уметност, бидејќи е спонтан, импулсивен и непредвидлив, заклучува Р. Љубинковиќ.³⁴ Оваа висока оценка на Р. Љубинковиќ се однесува на делата на првиот сликар на Курбиново, што не беше спорно и во поранешното искажување на М. Рајковиќ. Со одредена задршка, речиси во исто време, С. Радојчиќ пишува дека курбиновското сликарство изненадува со универзалноста на изразот, што се потврдува со блискоста со Нерези и со Свети Врачи, но во исто време и со фреските во Кападокија и во Свети Марко во Венеција, што се датирани

околу 1200 година.³⁵ Сродноста на македонските споменици од Курбиново и Костур и некои од оние на Кипар, како Богородица Аракиотиса, е толку голема што едно време А. Грабар помислува дека на егејскиот остров работеле мајстори од Македонија.³⁶ За него тој живопис е „барокна верзија на уметноста на Нерези“ тргната по патот на формите, на линеаризмот, што тој го смета „за маниризам на епохата на Комнените“. За него тоа не е особеност на регионална школа, туку „напоредни дејства на едно толкување на стилот на Комнените“ во внатрешноста во 1200 година.³⁷ Нешто подоцна А. Грабар повторно го постави прашањето за врските помеѓу Македонија и Кипар, пишувајќи дека Курбиново е „барокна интерпретација на зрелата уметност на Нерези“. Притоа, врските помеѓу Нерези, Курбиново и Костур ги објаснува со работилници кои постојано твореле во Западна Македонија. По одредена сопствена еволуција, А. Грабар помислува на постоење на регионална школа во Македонија во втората половина на XII век, а нејзиното долго егзистирање го поврзува со значително поширок круг порачатели на фрески, за што не било доволно само ктиторството на владетелите. Забележува со право, дека почнувајќи од XII век меценатството се проширило и во други општествени слоеви, што ќе помогне да се појави „локално обоена уметност“. Тој повторно ги истакнува сличностите со Кипар и овојпат пишува дека таа сродност би можела да се објасни со зависност од иста традиција.³⁸ Во скалата на вредностите на споменичката група чиј најизразит претставник е Курбиново, интересна е забелешката на М. Хаџидакис во книгата што ја издаде со А. Грабар, дека во прашање се дела со квалитет достоин на делата на мајсторите од престолнината Цариград³⁹ и се спротивставува на некои од оценките за нив како „провинциски споменици“. Истиот автор во оваа ликовна мрежа ги додаде и фреските од црквата Свети Јован Богослов во Бер со сличен дух на лиците на оние од Курбиново и Свети Врачи.⁴⁰ Меѓу постарите искажувања за Курбиново треба да го споменеме и пишувањето на Д. Т. Рајс кој во овие фрески гледа нова стилизација, деформации на телата и облеката, кои како да се под „силовит налет на ветрот“. Тоа е необичен стил полн со претерувања, но тој остави зад себе значајно наследство, а Курбиново според него треба да се окарактеризира како прв навистина македонски споменик. Сликарите Михаил и Евтихиј, коишто работеле приближно еден век подоцна во средна Македонија и во Јужна Србија, претставуваат поразвиена и можеби попрефинета фаза во развојот на истата школа.⁴¹ Овде би го споменале и придонесот на Џ. Беквит (J. Backwith), којшто ги следи појавите во доцнокомненска-

та уметност, почнувајќи од Нерези, со внесувањето на понагласени емоционални елементи со нова стилизација на драперијата. Во оваа нова насока, според Ц. Беквит, Курбиново има особено место со „ексцентричноста“ во третманот на драпериите. Тој ги истакнува и спомениците од оваа насока во Македонија, Кипар, Синај, Русија, во Палермо и Венеција.⁴² Ш. Делвоа (Sh. Delvoe), во мошне инструктивниот преглед за историјата на византиската уметност, му одвојува посебно место на Курбиново и го истакнува необичното издолжување на пропорциите и нагласените движења на фигурите. Новиот маниризам се јавува и во Монреале и во Сан Марко во Венеција, работени во исто време. Но, во лицата на Курбиново тој забележува една многу строга изразителност и смета дека во тоа се гледа македонското потекло на сликарите и на ателјето.⁴³

За живописот на Курбиново во неколку навраќања ги изнесе своите проучувања В. Ј. Ѓуриќ. Во веќе цитираното искажување во врска со формирањето на композицијата на светите отци што му се поклонуваат на Христос-Агнец, авторот прв пат го поставува и прашањето за постоење на сликарство на профаните кругови кое е колористично и на монашките кругово-тонско. Во првата група го поместува живописот на Курбиново, како карактеристичен пример за колористичката насока меѓу спомениците порачани од световните кругови. Во раната фаза на својот научен опус В. Ј. Ѓуриќ оваа размисла ја искажува и во монографијата за Сопокани, каде што Курбиново и Свети Врачи во Костур се разгледуваат како претставници на световното колористичко сликарство.⁴⁴ Речиси во исто време тој го објави и енциклопедскиот прилог за Курбиново, во кој во скратена форма говори за мајсторите на живописот. На првиот водечки зограф му ги припишува фреските во горниот дел на апсидата, потоа Средбата и Разговорот на Марија и Елисавета и големата Христова фигура на јужниот ѕид. За него истакнува дека е извонредно префинет уметник, вешт цртач, со особен инкарнат на светците и начин на сликање на драпериите. Вториот мајстор, близок на првиот, според В. Ј. Ѓуриќ, го слика целиот јужен ѕид на наосот, поктај веќе споменатите сцени. Тој има црн и мрк цртеж и темен инкарнат. На третиот сликар му го припишува живописот на северниот ѕид, а на четвртиот, кој е најслаб, фреските на западниот ѕид заедно со архиереите во олтарот.⁴⁵ Десетина години подоцна, во капиталната книга за византиските фрески во Југославија, авторот ја изнесува речиси истата мисла за творците на живописот. Високата зона на олтарот ја припишува на првиот водечки зограф, заедно со соседните големи фигури на Христос-Мир и свети Ѓорѓи;

вториот мајстор, можеби заедно со еден помошник, работел на страничните сидови, а најслабиот, главно на западниот сид. Ја потенцира подвижноста на фигурите, разработката на драпериите и играта на наборите како изразно средство. Пред доаѓањето во Преспа, двајцата мајстори веројатно работеле на декорирањето на Свети Врачи во Костур.

Во коментарот на библиографијата за Курбиново, В. Ј. Ѓуриќ изнесува мислење дека сликањето на вода, лав, риба и глави во профил во полето на мандорлата на Вознесението на Христос содржи алузија на Второто Христово доаѓање и Воскресение според Делата на апостолите 1,11. Што се однесува до Визиите на Бога и посебно на Христос-Старец на деновите и мандорлите во Курбиново, авторот ги поврзува со текстот од Делата на апостолите 1,11 за Второто Христово доаѓање.⁴⁶

Во својот кореферат на XV меѓународен конгрес на византолозите, В. Ј. Ѓуриќ Курбиново го поставува на чело на спомениците во кои прво изразно средство е линијата, а драперијата е толку разгранета и осамостоена, што карактеризира повеќе фигури и композиции. Во низата на овие „барокни“ дела од крајот на XII век, авторот ги вбројува уште Свети Врачи во Костур, Благовештението од Света Катерина на Синај, мозаиците во централната купола на Свети Марко во Венеција и фреските во пештерата на Христос во Латрос. Во вториот дел од овој труд авторот повторно ја поставува во средиштето на вниманието својата стара теза за аристократското сликарство, со донатори од световните кругови и клерикално со донатори од монаштвото и црковните управни центри. И овојпат се залага за колористичките особини на аристократското сликарство, а Курбиново го смета за угледен репрезент на оваа група споменици. В. Ј. Ѓуриќ мисли дека донаторот е претставен на десната страна од ктиторската композиција на западната фасада како пандан на владетелите од левата страна и дека тој му припаѓа на световниот феудален staleж.⁴⁷

Во проучувањето на живописот на поширок простор во средновековната уметност на Македонија и Србија, Курбиново најде посебно место во книгата на Р. Хаман Маклин и Х. Халенслебен, каде што за првпат е дадена шемата на тематиката на храмот во архитектонски пресек на сите фигури и композиции што беа идентификувани до 1963 година.⁴⁸ Подоцна Р. Хаман Маклин ги објави и своите проучувања на иконографијата на Курбиново и на спомениците сродни на Курбиново.⁴⁹ Кога станува збор за посебните студии и расправи за поединечни фигури и сцени, објавени пред да бидат познати текстовите од конгресот во Атина, би ги споменале прилозите за фигурата на света

Марена,⁵⁰ на Ж. Лафонтен-Досоњ за света Ана Доилка и свети Јоаким⁵¹ и нејзината соработка за Курбиново во општиот преглед за средновековната уметност заедно со В. Ф. Фолбах.⁵²

Од поединечните расправи сепак, најголем интерес предизвика текстот што го напиша Г. Бабиќ за појавата на Христос-Агнец во литургиската служба на архиереите. Според оваа авторка, таа појава е предизвикана од христолошките полемики од XII век и мислењето за Христос којшто се принесува на жртва како јагне, што најдобро ја покажува евхаристичната и догматската основа за жртвата.⁵³ Со компаративна анализа на Оплакувањето на мртвото тело Христово, со посебен осврт врз примерокот од Курбиново најмногу се занимаваше Т. Велманс, која ги одбележа сите фази во еволуцијата на оваа значајна тема, посебно укажувајќи на појавата на тажачките во оваа композиција. Т. Велманс смета дека темата за Христос-Агнец е присутна во византиската богословска книжевност многу подолг период, а со тоа го релативизира сликањето на Агнецот на чесната трпеза како рефлектирање на теолошките полемики кон средината на XII век.⁵⁴

Во досегашните проучувања на Курбиново исклучителен придонес, а и најзабележителни исходи има Лиди Хадерман-Мисгвиш (Lidie Hedermann-Misquich) автор на неколку студии, но пред сè автор на монографијата за живописот во оваа црква, една од нејсеопфатните книги од овој вид во науката за византиската уметност. Во првиот текст на авторката во кој се анализираат и се оценуваат фреските во Курбиново во рамките на тенденциите на византискиот живопис од втората половина на XII век, таа соопштува повеќе свои опсервации. Најпрво подвлекува дека Курбиново е „еден од највисоките врвови на византискиот маниризам“.⁵⁵ По Нерези, како водечки аристократски рафиниран и во исто време класичен споменик, Л. Хадерман-Мисгвиш во живописот од крајот на XII век следи две насоки: една експресивна и нервозна, а во втората декоративните особености имаат предимство над експресијата; на чело на првата ликовна тенденција стои Курбиново, а во втората Лагудера на Кипар. Забележува дека во Курбиново експресијата е во самата линија, дека е акцентирана со движењата на телата и драпериите. Уметноста на Монреале (1180–90) ја смета за продолжување на умерениот класицизам, близок на Нерези кон крајот на XII век.⁵⁶ Л. Хадерман-Мисгвиш потоа ја објави својата расправа за живите води на Вознесението во контекст на Теофанијата во Курбиново. Побудена од особена појава на божествената светлина во вид на кругови околу Христос во Преображението, Слегувањето во пеколот, Вознесението, Ус-

пението на Богородица и на Христос-Старец на деновите опкружен со небеските сили во горната зона на западниот ѕид, па и на повеќе иновации во овие сцени, авторката смета дека е во прашање иконографија која кореспондира со религиозните преокупации во времето. Смета дека тоа е дело на првиот мајстор, генијален претставник во истражувањето на уметноста кој и во овој домен – Теофанијата и литургиката – донесува повеќе нови елементи во еден ансамбл што ќе станат препознатливи и присутни во подоцнежната уметност. Водата и рибите во Вознесението ги толкува главно според пророштвата на Исаија (XII, 3, XLIV, 3), Езекил (XLVII, 1–10), Јоил (III, 18), и Захарија (XIV, 8), во визиите на небескиот Ерусалим. Во своите истражувања за Христос-Старец на деновите со небесните сили авторката навестува дека ги соопштува во посебната книга за фреските на Курбиново.⁵⁷ Л. Хадерман-Мисгвиш уште во една расправа се навраќа на темата на Теофанијата, која е на западниот ѕид, над Успението на Богородица. Таа ги идентификува остатоците на архангелите Гаврил и Михаил на самиот западен крај на страничните ѕидови, во висина на пророците. Потоа, овие две фигури ги поврзува со појавата на Христос-Старец на деновите во Слава, следен од небесните сили, каде што архангелите имаат царска облека. Авторката оваа сцена повторно ја поставува во литургиски контекст⁵⁸, што е секако пат кон продлабочено претресување на таа значајна ликовна целина во идните проучувања, кои следат во нејзината монографија.

Пред да се осврнеме врз монографскиот труд, треба да го споменеме прилогот за фигурата на света Марена што го убива ѓаволот, насликана на јужната врата на Курбиново. Точно е дека е во прашање една од најстарите претстави од овој вид во уметноста и дека таа се среќава и во Свети Врачи во Костур.⁵⁹ Денес се знае дека најстарата позната претстава на света Марена која го убива ѓаволот е откриена од П. Л. Вокотопулос во црквата Свети Меркуриј на Крф од 1074/75 година. По веќе цитираната студија на Ж. Лафонтен-Досоњ, со овие прилози се воспоставуваат иконографските основи за следење на култот на света Марена кој ќе се зацврсти помеѓу југозападна Македонија и Епир, што се потврдува со повеќе примероци во црквите крај брегот на Охридското и Преспанското Езеро, каде што има и храмови посветени на оваа маченичка (за што пишуваше Г. Суботиќ,⁶⁰ а подоцна и авторот на овие редови). Во тој поглед, секако има значење и пробивот на нејзиниот култ во уметноста на романските земји, кои во XVI век биле тесно поврзани со Охридската архиепископија, потоа со Свети Наум и со манастирот Света Марена, близу Подградец на Охридското Езеро.

Ако откривачката мисла за еден споменик од времето на објавувањето почнува да живее заедно со споменикот, па и да ја дели судбината со него, тоа може да се каже за монографијата за Курбиново на Л. Хадерман-Мисгвиш. Во таа истражувачка книга авторката, со завидна ерудиција, проникливост и чувство за споредбена анализа, констатира повеќе вистини и соопштува значајни исходи. Таа ги подложи на темелна анализа иконографијата, стилот и соодносот на Курбиново со костурската црква Свети Врачи. На самиот почеток од својата книга го постави живописот во контекст на општите историски и ликовни текови на XII век. Во овој осврт на монографијата, која има многу свои доблести, ќе укажеме само на најзабележливите резултати, верувајќи дека љубопитните читатели ќе се ползуваат со интегралниот текст на книгата. По голем дел од тематската целина за Курбиново се следи низ најновите текови во познавањето на византиската иконографија. Во сликата на Успението на Богородица Христос се јавува во слава, опкружен со небесната милиција, со што се најавуваат решенијата на идниот доцновизантиски и поствизантиски период.⁶¹ Во апсидата Богородица го држи пред себе разиграниот Христос, поставен во профил, што ќе има свое место подоцна во уметноста на XIII век. Авторката веќе препознава и низа решенија што ќе се наметнат во епохата на Палеолозите. Меѓу светите отци што служат во апсидата се прави решителниот чекор со претставувањето на малиот Христос-Агнец. Се слика многу ретката сцена на Разговорот меѓу Марија и Елисавета, веднаш по нивната Средба. Христос се појавува опкружен со „оган“ на божествена светлина, во Слава во Преображението, Слегувањето во пеколот, Вознесението и Успението на Богородица. Потоа, тука е и исклучителната појава на „небесното море“ во Вознесението кое се поврзува со текстовите на пророците, посебно со Визијата на Захарија што се чита на литургијата на овој празник. За Христос-Старец на деновите меѓу небесните сили Л. Хадерман смета дека веројатно е инспирирана од литургијата, а сцената ја нарекува Теофанија, како и во своите поранешни веќе цитирани трудови.⁶²

Во завршниот дел од иконографските анализи, кои се исто така изведени со современ иконолошки историско-уметнички метод, спаѓаат екскурсите за ретките претстави на света Марена што го убива ѓаволот, на Ана Доилка и на свети Ефросин, кои би биле меѓу најстарите датирани фигури во уметноста. Тука се укажува за фасадниот живопис на западниот ѕид со остатоците на фигурите на царските портрети, на свети војни на коњи и на Деизисот на јужната страна од црквата, што го

датира во време на Палеолозите. Во целост, придонесот на живописот на Курбиново во иконографијата на XII век, се оценува многу високо, како ансамбл што антиципира повеќе решенија познати во уметноста на XIII и XIV век.⁶³

По мошне сериозна и обемна стилска анализа со посебен осврт врз уметничкото проседе на сликањето на фигурите, пејзажот, осветлувањето, архитектурата, орнаментиката и др., Л. Хадерман-Мисгвиш го поставува и прашањето за сликарите на Курбиново. Нема никакво сомневање во констатацијата, а мислам дека таа никогаш и не била спорна, иако не била доволно истакнувана, дека во Курбиново доминира еден голем уметник, *pictor imaginarius*, кој ја осмислувал целокупната декорација и неа ја заокружил со единствена творечка мисла. Наполно го делиме мислењето дека „стилот на Курбиново е негов стил“.⁶⁴ Несомнен е и фактот дека тој го насликал источниот дел на црквата и повеќе брилијантни сцени, како што се Средбата на Марија и Елисавета, Сретението, Мироносиците, Слегувањето во пеколот, лицето на монументалниот Христос-Мир. Соработникот на големиот мајстор Л. Хадерман-Мисгвиш го нарекува „сликар на Успението на Богородица“. Се чини дека има место за мислењето дека постоел еден помлад помошник кој ги сликал „декоративните елементи“. Но, според авторката, останува природот кон Курбиново како кон дело на една личност и на единствена визија во изразот на своето време. На крајот, по споредбите меѓу Курбиново и Свети Врачи, посебно го истакнуваме пледоајето за вреднување на овој споменик како врвно дело на своето време, кое не може да се подведува под „локално-провинциските“ критериуми, формирани најчесто поради начинот на сликањето на мајсторот на Успението.⁶⁵

Веќе беше истакнато дека живописот на Курбиново имаше особено место во корефератите на XV меѓународен византолошки конгрес во Атина, во рамките на следењето на уметноста од 1071 до 1261 година. На овој конгрес Л. Хадерман-Мисгвиш ги истакна основните сознанија соопштени во монографијата, потенцирајќи го и соодносот со другите современи споменици. Привлекува внимание мислењето дека првиот сликар на Свети Врачи и Курбиново, пред да ги слика овие споменици, морал да ги знае фреските во Нерези,⁶⁶ прашање со кое се навлегува во еден од можните патишта за поцелосно расветлување на генезата на живописот на Курбиново.

Во рамките на еволуцијата на декоративната програма во овој период, Ж. Лафонтен-Досоњ на Атинскиот конгрес се осврнува на Богородица со Христос во апсидата, на Христос-Мир и свети Ѓорѓи крај олтарската преграда и на Христос-

Агнец.⁶⁷ Појавата на свети Ѓорѓи, Христос-Мир со Богородица и Јован Претеча крај олтарската преграда во Курбиново го допира, исто така, и Т. Велманс, во врска со тематиката што се групира покрај самата олтарна преграда.⁶⁸

Нов значаен пробив во познавањето на костурските цркви Свети Врачи и Свети Никола Каснички, направен е со објавувањето на посебна книга за нив од Т. Малмквист, во која беа допрени и прашањата за Курбиново. Според стилската анализа на Т. Малмквист, Свети Никола Каснички има суштествени стилски разлики во однос на Курбиново и Свети Врачи, неговото сликарство е воздржано, без елементи на маниризам, без фантазија и креативност. Одредени аналогии со Курбиново забележува само во ставот на Богородица од Благовештението,

АРХАНГЕЛ ГАВРИЛ
ОД БЛАГОВЕСТИ,
ЦРКВА
СВ. НИКОЛА
КАСНИЧКИ
ВО КОСТУР
(ЛЕВО)



АРХАНГЕЛ ГАВРИЛ
ОД БЛАГОВЕСТИ,
ЦРКВА
СВ. ЃОРЃИ
ВО КУРБИНОВО
(ДЕСНО)



но ја истакнува и смиреноста на архангелот од истата композиција во споредба со Лагудера и Курбиново. Поради низа класични црти на Свети Никола Каснички, за разлика од поранешните датирања на Пелеканидис, Ксингопулос и Лазарев, во оваа книга живописот хронолошки се ситуира кон самиот крај на XII или во почетокот на XIII век и во неа се согледува навестување на монументалноста на српските споменици од XIII век. Особено паѓа в очи споредбата помеѓу живописот на Свети Врачи и Курбиново. Како и Пелеканидис, Т. Малмквист не дава висока оценка за курбиновските фрески, сметајќи дека во нив доминира формална елегантија и дека тие се пресметани, што би било резултат на долго работење и вештина. На тој начин се прифаќа и можноста сликарот од Свети Врачи да доживеал

формална еволуција до Курбиново. Но, во исто време се помислува дека тие двајца мајстори се формирани во иста работилница и дека се служеле со исти предлошки. На крајот се допушта и можноста првиот сликар на Курбиново да бил поранешен ученик на првиот сликар на Свети Врачи, или дека тие биле браќа со различен темперамент, но од иста работилница.⁶⁹

Долго време по објавувањето на првите текстови што ја допираат проблематиката на Курбиново (п. 9), П. Миљковиќ–Пепек, соопшти за постоењето четири композиции од Циклусот на свети Ѓорѓи, распоредени околу јужниот влез во црквата, на фасадната страна. Авторот пишува дека циклусот порано содржел осум композиции и според него тој е веројатно од XIV век.⁷⁰ Подоцна истиот автор ги изнесува своите опсервации за некои градителски и сликарски проблеми на Курбиново. Имено, тој истакнува дека црквата не била засводена, туку покриена со дрвен покрив на две води и пишува за имитирањето на тули со црвена боја во фреско-техника за да се постигне декоративен ефект на фасадата, потоа, по неколку години, црквата во овој дел била покриена со фрески. Сликањето на императорот со жената на западната фасада, го поврзува со издавањето на грамота за озаконувањето на земјишните поседе на црквата. Во вториот дел од својот прилог, авторот искажува мислење за цариградското потекло на главниот курбиновски мајстор, пред сè поради неговата теолошка образованост. Тој помислува дека во окото на белата гулабица од Благовештението е претставена риба како симболична слика на Христос. Во завршниот дел се осврнува на фигурата на свети Ефросин чие присуство го поврзува со Песната над песните на Соломон.⁷¹ П. Миљковиќ–Пепек е автор на библиографската белешка во Ликовната енциклопедија на Југославија (овој текст во еден дел е идентичен со поранешната белешка на В. Ј. Ѓуриќ во постарото издание на Енциклопедијата на Југославија!). Авторот повторно го застапува мислењето дека главниот мајстор на Курбиново бил од Цариград, додека „неговите помошници веројатно биле локални мајстори“.⁷²

Нови прилози за живописот на Курбиново

Композиционата структура на Благовештението, едно од најособените ликовни дела на своето време, и во византиската уметност воопшто, во науката е поврзувана со текстот на Соломоновата Песна над песните. Тоа се однесува на сликањето на оградена градина – рај со балустрада пред која стои Богородица. Оваа сцена од Курбиново истакнатите научници В. Ј. Ѓу-

рик⁷³, С. Радојчиќ⁷⁴ и И. Дујчев⁷⁵ ја поставија во непосреден сооднос со Соломоновите стихови, заедно со истата композиција во Студеница.

По објавувањето на монографијата, уште еден текст на Л. Хадерман-Мисгвиш посветен на фасадниот живопис во византиската уметност, допира некои прашања за фреските во Курбиново. Имено, таа пак го искажува мислењето дека живописот на западната и на северната фасада од црквата припаѓа на ансамблот од 1191 година, додека за фрагментите од Житието на свети Ѓорѓи од надворешната страна на јужниот ѕид го прифаќа датирањето во времето на Палеолозите. За фигурите на светите војни на коњи на западниот ѕид, смета дека означуваат новост и антиципирање на подоцнежните појави во византиската иконографија. Во врска со сложеното прашање на многу оштетените фигури од втората зона и над лунетата на западниот ѕид, таа претпоставува дека тоа се, можеби, фигури на ктитори на црквата и уште еднаш, како и во монографијата, го истакнува постоењето на двете дворски личности на левата страна и една фигура со светли бои на облеката од десната страна. При тоа, со резервираност укажува на можни аналогии со ктиторите на Богородица Мавриотиса во Костур и на Свети Никола Болнички во Охрид.⁷⁶

И други автори коишто во претходниот период имаа свои прилози или размислувања за иконографијата и стилот на живописот во Курбиново, повторно го допираат овој сликарски ансамбл. Така Г. Бабиќ смета дека посебното истакнување на сликани икони во фреско-техника до олтарската преграда е тематски составен дел на таа преграда и дека во комненскиот период тоа е појава во мали сиромашни цркви. Во Курбиново ги наведува претставите на свети Ѓорѓи, патронот на храмот, и на Исус Христос-Мир, во цела височина, поставени во посебно сликани рамки, со украс што имитира мермер. Го истакнува и сликањето на Деизисот – на Богородица Молителка и Јован Претеча до Христовата фигура. Како иста појава во конципирањето на живописот ги третира и сликаните икони во Свети Јован Канео во Охрид.⁷⁷ Ние само ќе забележиме дека и двете цркви не се ниту мали, ниту скромни, ниту порачки на сиромашни ктитори, како што пишува авторката, туку во прашање е одржување на една постара концепција во осликувањето на олтарската преграда. За фреските на Курбиново, како за дела од домашна работилница, заеднички пишуваат М. Хаџидакис и Г. Бабиќ.⁷⁸ Д. Коцо за Курбиново мисли дека е „можеби селска црква“, а нејзиниот живопис го третира во рамките на традицијата во Македонија за претставување на композиции полни со

драматизам, во континуитет, од Света Софија во Охрид и Водоча сè до делата на Михаил и Евтихиј, како внатрешна, македонска нишка.⁷⁹ Речиси во исто време, во последните текстови во кој се допира проблематиката на фреските на Курбиново, П. Миљковиќ–Пепек го подвлекува цариградското потекло на првиот сликар на овие фрески, еминентен и теолошки образован мајстор.⁸⁰ Во доменот на монографските проучувања најголем интерес и денес предизвикува формирањето на композицијата на Литургиската служба на архиереите и посебно појавата на Христос-Агнец на чесната трпеза. Од тие текстови ги издвојуваме прилозите на Хр. Валтер и Г. Бабиќ,⁸¹ кои ја разгледуваа оваа сцена во споредба со другите примероци во византиската уметност. Авторот на овие редови укажува на фактот дека на северната страна, во првата зона која денес не е зачувана, биле насликани свети војни, ја повлекува линијата на сликањето на патроните на храмовите на јужниот или северниот ѕид, до олтарната преграда, пред сè во Македонија, како што е случај и со Свети Горѓи во Курбиново, света Ана Доилка ја споредува со претставите од Заум и други споменици од византиската сфера.⁸² Фигурата на Христос-Агнец ја разгледува во врска со фигурите на малиот Христос во Визијата на Петар Александриски.⁸³ Од нашите поранешни истражувања за Курбиново и денес имаат актуелност укажувањата за личностите поставени на десната страна од ктиторската композиција и посебно за насликаниот архиереј, како и за потребата за ползување на изворите за историските настани во Охрид и Преспа во ова време.⁸⁴ На оваа најмалку иследувана област на Курбиново, ѝ припаѓаат страниците посветени на фигурата на свети Ахил Лариски во Литургиската служба на архиереите пред свети Никола. Неговата појава во оваа сликарска работилница, во црквата Свети Врачи во Костур и во Курбиново, се разгледува во непосредна врска со зачетоците на култот на овој светец во времето на цар Самоил. Ако е неговото претставување во Преспа очекувана и разбирлива појава, сликањето на свети Ахил во Костур веќе укажува на трајни врски на зографската работилница со овој простор, а веројатно и со Самоиловата катедрала посветена на овој архиереј.⁸⁵ Споменатата претстава на света Марена која го убива ѓаволот, насликана на ист начин во Курбиново и во Свети Врачи во Костур ја поврзуваме со црквите посветени на света Марена крај Преспанското и на Охридското Езеро, денес на територијата на Албанија. Манастирот Света Марена, близу Свети Наум Охридски кај с. Л’нга, особено во времето на турското владеење имаше огромно дејство на широк простор, потврдено и со поголем број

ликовни претстави.⁸⁶ Но во исто време, заслужува да го споме-
 неме фактот дека тогашната византиска царица која е секако
 насликана на ктиторската композиција на фасадната страна од
 црквата, до својот сопруг, царот Исак Ангел (1185–1195) е
 унгарската принцеза Маргарита,⁸⁷ име кое во православниот
 византиски свет се слави како света Марена.

Во најновите сознанија за тематиката на Курбиново со
 особено културно-историско значење и во одредена врска со
 присуството на ликот на свети Ахил, претставува идентифику-
 вањето на фигурите на свети Кирил и Методиј од Д. Барџиева.
 Таа ги забележа зачуваните сигнатури кај двајцата фронтално
 поставени архиереи на јужната страна од олтарот, веднаш до
 ликот на свети Кирил Александриски, а непосредно по Литур-
 гиската служба, т.е. по свети Ахил и свети Никола.⁸⁸ Нивните
 сигнатури го искажуваат односот на охридските архиепископи
 кон словенските учители во очигледен континуитет со поста-
 рите претстави на словенските учители во Света Софија Ох-
 ридска. Во исто време, овие ликови говорат и за културното
 единство на книжевноста за словенските учители на словенски
 и грчки јазик од Асемановото евангелие и архиепископот
 Теофилакт, до дејноста на големиот охридски поглавар и писа-
 тел Димитриј Хоматијан со ликовната уметност од тоа време.

Во текот на осумдесеттите години на XX век беа објаве-
 ни текстови кои повеќе или помалку ја допираа проблематика-
 та на Курбиново, главно во рамките на проучувањата на визан-
 тиската уметност од XII век. Меѓу нив ја издвојуваме студијата
 на Д. Мурики за стилските насоки во монументалната уметност
 од XI и XII век, каде што се осврнува и на проблематиката на
 фреските во Свети Врачи и Курбиново, прифаќајќи го називот
 на Е. Кицингер за нив како за дело на „динамичен“ стил. Таа
 смета дека овие споменици се генетски исклучително сродни со
 Нерези, што посебно го илустрира со изгледот на светите
 војни, подвлекувајќи ја линеарноста и издолженоста во прес-
 панско-костурските споменици како главна одлика на „дина-
 мичниот“ стил. Во исто време, таа истакнува дека стилот во
 Свети Врачи е посмирен, лицата се пошироки, повеќе емо-
 ционални, што според Д. Мурики би говорело дека овие фрески
 настанале по Курбиново и дека ги антиципираат пластичните
 појави на XIII век. Угледната авторка смета дека ангелите од
 Курбиново и од Свети Врачи имаат сурова моделација и
 нагласен цртеж, секако гледано според критериумите на
 класичната и хеленистичката инспирација.⁸⁹

Со книгата за фреските во костурските цркви направен
 е посериозен чекор текстуално да се заокружи стариот албум

на С. Пелеканидис. По смртта на авторот на албумот, кон неговите, главно веќе објавени прегледи на живописот во Костур, ги приклучи своите коментари и М. Хаџидакис, кој го редактира ова корисно издание со повеќе репродукции и шематски распоред на тематиката на средновековните цркви од овој град. Ние само ќе укажеме на текстовите за Свети Врачи, Свети Никола Каснички и Богородица Мавриотиса, чиешто живописи или нивни делови и фази се споредуваат со Курбиново. Пред сè го подвлекуваме залагањето на М. Хаџидакис за датирање на фреските на Свети Врачи во годините пред да биде изведен живописот во Курбиново, при што се истакнува дека на тоа време инсистираат и други истакнати проучувачи. Уште еднаш укажува на несогласувањето на С. Пелеканидис со нив и неговото упорно рано датирање на Свети Врачи. Сличен коментар Хаџидакис објавува и за Свети Никола Каснички, чиешто фрески постојано се споредуваат со Нерези, но „ја немаат ниту возвишеноста, ниту чувствителноста“ на споменикот крај Скопје, како што пишува авторот. Имплицитно се сугерира датирање на фреските во последната четвртина на XII век, бидејќи во овој споменик се забележува „психолошка загриженост“ карактеристична за крајот на векот, но не и за фреските во Нерези. За живописот на Богородица Мавриотиса од сите фази М. Хаџидакис смета дека се насликани по 1200 година, со што се спротивставува на поранешните автори кои предлагаат многу постаро датирање. Иако не се споменуваат споредби со Курбиново, за нас е од интерес датирањето на сликата на Крштавањето на западната фасадна страна кое е сродно со живописот на работилницата од Свети Врачи и Преспа.⁹⁰

Во новиот, проширен преглед на спомениците во Македонија, во текстот на А. Николовски, се искажани битни дополнувања за Курбиново во однос на постарото издание. Имено, авторот го третира Курбиново како споменик од кругот на Нерези, со вознемирен и нагласен цртеж и компликувани драперии. Авторот, на дел од живописот на Курбиново, му припишува недостатна колористичка префинетост и неостварена пропорционалност. Тоа тој го толкува со ангажманот на повеќе сликари со различни можности, а за главниот мајстор претпоставува дека бил долгогодишен соработник на зографите од Нерези.⁹¹ Го нотираме и издавањето на албумот со фотографии на фреските од Курбиново во колор, со предговор од К. Балабанов.⁹² Авторот на предговорот смета дека сликарите на овој споменик се следбеници на живописот на Нерези, но внесуваат разигран цртеж и ритмика, изведбата ја атрибуираат на еден главен сликар, мајстор – соработник и сликар – помошник кој работел на западниот ѕид.

Мошне значаен е придонесот на С. Томековиќ во изучувањето на византискиот живопис во втората половина на XII век, па во тие ликовни текови и на фреските во Курбиново. Најпрвин ја објави студијата за светите патрони во иконографската програма на црквите од XII век во Македонија и Пелопонез, каде што го брани својот став дека Циклусот на свети Ѓорѓи на јужната страна заедно со Деизисот е современ со целиот ансамбл на црквата и врши корекција на сцените од истиот циклус, ревидирајќи го предлогот на П. Миљковиќ–Пепек. С. Томековиќ ја изнесува својата хипотеза дека Христос-Старец на деловите на западниот ѕид претставува Визија на свети Ѓорѓи.⁹³ Во вториот текст, кој претставува мошне обемна студија за маниризмот во византиското ѕидно сликарство од 1164 до 1204 година на Курбиново, во споредбена анализа со другите споменици од овој период, му е посветено исклучително место. Заслужува посебно внимание обидот теоретски да се објаснат називите „барок“, „маниризам“ и „доцнокомненско сликарство“ во византиската уметност со посебен осврт врз живописот на Курбиново и на Свети Врачи. Ја истакнуваме и анализата на остатоците од ктиторската композиција на западната фасадна страна. Мислењето дека ктиторот произлегувал од лаичките профани кругови⁹⁴ и другите аспекти на оваа композиција се предмет на наше посебно проучување. С. Томековиќ уште еднаш дава синтеза на своите прегледи за местото на курбиновскиот живопис во својот труд посветен на византиската естетика околу 1200 година во однос на Студеница. Исходиште за уметноста од последните децении на XII век е живописот од Нерези со пластична моделација на инкарнатот. Едно од двете теченија од Нерези води кон Свети Врачи и достигнува кулминација во Курбиново и Лагудера со арабеска на цртежот и бојата. Ликовната тензија околу 1200 година, се смирува, како што е тоа во живописот на Студеница. Оваа барокна насока во поумерен вид се следи и во Монреале во Палермо, во Свети Марко во Венеција и во Нередица и Стара Ладога во Русија.⁹⁵

Нов свеж придонес имаат најновите проучувања на Е. Цигаридас за понатамошното познавање на уметноста од XII век во Македонија и во византиската уметност. Овој автор неодамна објави две извонредно значајни цркви со ѕидно сликарство – Свети Стилијан во Костур од крајот на XII век и Свети Мина кај Кожани, која е од околу 1200 година, како и дел од колекцијата на иконите од тоа време во Костур.⁹⁶ Овие споменици со самото објавување и точно датирање добиваат свое место во мрежата на споменици од овој период со особено значење за оваа стилска група. На Е. Цигаридас му го должиме

и објавувањето на фреските на црквата Хосиос Давид во манастирот Латому, кои авторот ги споредува со Свети Врачи и Курбиново.⁹⁷

На сроден ликовен круг, хронолошки и територијално блиска на Курбиново и Свети Врачи е иконата на свети Горѓи што неодамна ја објави С. Кисас во рамките на изложбата на иконите од Бер (Верија).⁹⁸ Во потесното досие за проучување на оваа работилница секако влегуваат и прегледите на спомениците на Костур кои порано не се спомнати, но содржат податоци и авторски укажувања за живописот од XII и XIII век.⁹⁹ Во исто време за спомениците од Македонија под јурисдикција на Охридската архиепископија (Нерези, вториот слој на Велјуса, првиот слој на Свети Никола во Прилеп) библиографски и историографски осврти и студии донесуваат В. Ј. Гуриќ, П. Миљковиќ–Пепек и Т. Витларски.¹⁰⁰ Не треба посебно да се истакнува дека односот на овие споменици и на секој од нив поединечно кон Курбиново си има издвоено место, а нивното познавање е неопходно за проучување на ликовните текови на овој простор пред и по појавата на Курбиново.

Во дискусијата за вреднувањето на делата на првиот мајстор во Курбиново со извонредно пледоаје истапи сликарот Г. Чемерски којшто се спротивстави на искажаните оценки за провинцискиот карактер на овој живопис. Некои од неговите видувања за необичната ликовна дарба на првиот мајстор и неговиот исклучителен сликарски подвиг ќе предизвикаат внимание и кај историчарите на уметноста.¹⁰¹ Одбележувањето на јубилејот на Курбиново придонесе во Македонија да бидат објавени и неколку есеи со популарен карактер кои го поттикнуваат интересот за овој споменик кај љубителите на уметноста.¹⁰²

Авторот на овие страници, по повод јубилејот на Курбиново, ги изложи, во скратен вид, погледите на светската византологија за живописот укажувајќи на сите несогласувања во оценките, еволуцијата на научната мисла, а исто така и своите погледи и понови сознанија за овој ликовен ансамбл.¹⁰³ Се нагласува ставот дека првиот мајстор на Курбиново истапува со сопствен ликовен израз со творечка индивидуалност која е на границите и поетиката која ги надминува и рамките на „барокниот бран“ од крајот на XII век во голем дел на европскиот простор. Исто така, се подвлекува и фактот дека оваа зографска група ги познавала интелектуалните и ликовните тенденции на своето време и на самата престолнина Цариград, но таа настапува на македонската почва низ подолг период и е сврзана за ктиторите од Западна и Јужна Македонија, за што говорат и повеќе сродни споменици на оваа територија.

Во вториот дел на синтетичкото излагање се инсистира на улогата на Охридската архиепископија и нејзиниот удел во културните и теолошките движења на Византија, како и на одгледувањето на Кирилометодиевските и Климентовите традиции во дијецезата. Во врска со култовите од времето на цар Самоил и на тогаш доминантната негова катедрала Свети Ахил во Преспа, се подвлекува присуството на неговиот лик во Курбиново и во Свети Врачи. Појавата на фигурите на светите Кирил и Методиј се поврзува со култот кон нив во Охридската архиепископија, чии поглавари, во тоа време Грци, го славеле мисионерскиот подвиг меѓу Словените на светите браќа од Солун. Првпат се соопштува за идентификација на свети Климент Охридски, патрон на Охридската автокефална црква, а за архиерејот насликан до него, на северниот ѕид од олтарот, се изнесува мислењето дека е свети Климент Римски.

За духот на облиците и новите идентификации на фигурите

Во историјата на уметноста тешко може да се посочи уметничко дело кое е толку различно вреднувано како живописот во црквата Свети Ѓорѓи во Курбиново. Во сенка на својот голем претходник, зографот на Нерези, којшто своите основни дела од втората зона ги проникна со еден класичен стил „без претерување“, курбиновскиот прв мајстор е честопати гледан како ексцентричен провинцијалец којшто ја злоупотребил арабеската како ликовно средство, кое излегло од неговата контрола. Поради тоа тој е оценуван и како селски сликар, изолиран и загледан во себе. Неговиот графицизам и љубов за орнаментот, учениот и сензибилен набљудувач Ото Демус дојде во искушение да го поврзува со орнаменталната игра на старите македонски, словенски, глаголски и кирилски споменици. Стилот на Курбиново предизвикуваше крајна индигнација и неприфаќање кај С. Пелеканидис и Т. Малмквист, и придушена резерва кај В. Лазарев и С. Радојчиќ. Сепак, од првите редови на Р. Љубинковиќ, преку белешките на М. Хаџидакис и В. Ј. Ѓуриќ, до фундаменталните проучувања на Л. Хадерман-Мисгвиш се наметна една нова „естетичка оптика“ во вреднувањето на Курбиново, а тој пат на идна вистинска рехабилитација на првиот курбиновски зограф сè уште е во тек. Ослободувањето од историско-уметничките стереотипи во следењето на животот на облиците и нивните внатрешни содржини во најголема мера се преломува преку живописот на Курбиново. Се чини исто така дека ние сè уште не ги поседуваме и сите базични претпоставки за едно продлабочено истражување на споме-

ничката мрежа на Македонија која се создавала пред и по Курбиново, која дури денеска почнува да се отвора со своето севкупно богатство и ликовно-тематска и историска сложеност.

Врската помеѓу Свети Врачи и Курбиново непобитно е утврдена: зографите на црквите во Преспа учествувале во изобразувањето на црквата во Костур. Покрај студиозните споредбени анализи на двата споменика, во пишаната реч се познати и искажувања дека Курбиново е една задоцнета копија на Свети Врачи, или дека Свети Врачи означуваат подоцнежнo спротивставување на Курбиново, со враќање на класичноста и пластицитетот. Тоа се крајностите во одредувањето на нивниот однос. Меѓутоа, нема никакво сомневање во констатацијата дека фреските во Свети Врачи настанале неколку години пред Курбиново. Ова сознание е пред сè од исклучително ликовно значење, и тоа во најголема мера го привлекува нашето внимание. Имено, првиот мајстор на Курбиново, во костурската црква сè уште ја нема постигнато својата ликовно-естетска зрелост, не ги има искажано своите можности во градењето на лиците. Таа негова еволуција се случувала пред 1191 година и во Курбиново се искачува на самиот врв. Понатамошното расчленување на формите би водело само во живот на лиците надвор од една црковна порачка. Всушност, зреењето на лиците и општите сфаќања за сликата созревале на овој простор помеѓу Костурското и Преспанското Езеро и таа еволуција поседува чиста ликовна логика. Тука првиот курбиновски мајстор ја наметнува својата усвитеност и напнатост низ сите ликови и сцени на ансамблот, во сите негови сегменти кои ќе бидат проникнати со неговата драма. Тој, под привидот на арабеската, со која совршено владее, донесува немир на еден корав, сериозен, задуман свет. Таа еволуција што ја носи првиот мајстор и нејзиното потресно отворање во Курбиново како историско-уметничка појава не се објаснува со актуелните барокни и маниристички појави на доцнокомненскиот стил, туку е творечки чин на зограф којшто, владеејќи со сите ликовни претпоставки на своето време создава сопствен израз, како што е тоа појава и кај големите уметници. Затоа е и ирелевантно размислувањето дали овој зограф е „домороден“ или е човек на метрополата, од Цариград или Солун. Овој мајстор ги познава и интелектуалните и ликовните текови на центрите, но тоа е само претпоставена основа за неговиот истражувачки исход. Ако ние за него судеме само според фреските зачувани во Костур, ако Курбиново останеше непознато, а со тоа и неговата подготвеност за еден ликовен подвиг, културната историја ќе беше многу осиромашена.

Во барањето сопствен израз и во создавањето на одреден тип фигури, првиот мајстор најдоследно се искажува во ликовите на Богородица и на архангелите во олтарот, со Вознесението, Средбата на Марија и Елисавета, Слегувањето во пеколот. Точно во Курбиново се појавуваат особеностите пројавени во одредена мера и во Свети Врачи: тоа е една воздржана отменост, една строга елегантност која не може да се објасни само со тековните движења во втората половина на XII век. Овде настапуваат витки фигури со нагласена издолженост во која се напуштаат пропорциите во корист на желбата за сопствен израз. Тие фигури не се лишени и од одредена артифициелност и милост која најмногу ја поседува Богородица и архангел Гаврил во Благовештението. Впрочем, тоа се два лика во кои се сублимира творечкиот чин на првиот мајстор и тој се издигнува во врвот на европската уметност на XII век. Постапеноста на Богородичината фигура со телото наспроти движењето на Гаврил и главата кон него, деликатните гестови на рацете, распоредот на драпериите и пред сè нејзиниот неповторлив лик во кој секој дел е доведен до артистичко-ликовна совршеност, го определуваат ова дело над неговото време.

Во целиот сликарски ансамбл доследно е спроведен и единствениот принцип на драперирање кој е дел на неговиот начин на доживување на личностите и дејствијата, како што е тоа постигнато и во дефинирањето на пејзажот и сликаната архитектура.

Во Курбиновскиот живопис се среќаваме со мајстор којшто најмногу ја искажал својата ликовна индивидуалност, свесен за сопствената можност и желба да ги напушти вообичаените норми на искажување. Настапувајќи со супериорност и суетност на мајстор што почнува игра која е над вообичаен ангажман за зограф што ќе декорира една црква, тој верува дека не ја нарушува духовноста на христијанските норми. Секако верувал и дека со својот особен приод дава сопствен поглед во збогатувањето на теофаниските појави и дејствија.

Помислата дека курбиновската работилница дејствувала и на Кипар, иако е искажана со авторитетот на А. Грабар, говори колку бил сложен патот да се верификува особеноста на сликарството во Преспа и во Костур. Аналогиите со Лагудера, Пафос и Перахорио останаа само во доменот на формалното користење на еден апарат на сродни изразни средства, манифестиран во престолнината и прифаќан во сите делови на византиската ликовна сфера, од Стара Ладога до Синај, Кипар, Палермо, Венеција и Аквилеја. Денес е сосема јасно дека во тоа ликовно движење западните и средишните делови на Маке-

донија имале исклучително значајно место и, според сите досегашни сознанија, дале придонес на балканскиот простор.

Нашиот приод во објаснувањето на феноменот на првиот курбиновски зограф не е сообразен со повеќекратно повторуваното мислење за неговото цариградско потекло, не само поради чистата симплификација на квалитетот и ученоста да се толкуваат со улогата на државната метропола. Историско-уметнички не е спорна ни констатацијата дека „барокната“, „маниристичката“ или „динамичката“ тенденција има цариградско потекло. Како што веќе истакнавме, големиот европски периметар на тој пробив поинаку не може да се објасни. Суштината ја гледаме во фактот дека курбиновскиот индивидуален творечки чин не може да се објасни со тие ликовни барања. Во тој поглед се поставува прашањето и дали своевидниот ликовен стил на курбиновскиот мајстор би можел да опстојува во цариградската средина. Неговата појава во Преспа покажува дека охридскиот архиепископ и ктиторот на храмот го прифатиле ова сликарство, кое во претходната фаза, во Костур, сè уште ги нема екстремните „антикласични“ особини.

Дејството и повеќегодишните поттици на Костурско-преспанската школа, коишто се следат во живописот на Македонија во текот на едно столетие, ја потврдуваат силата и углеодот во времето кога го достигнувале својот врв. Просторот на кој се јавуваат овие ансамбли на живописот од централна Македонија, во Прилеп, до нејзините јужни краишта, во Бер, се чини дека е и вистинското растојание во кое се реализирала оваа школа кон крајот на XII век и околу 1200 година. Фрескоживопис којшто настанал по сликањето на Свети Врачи и Курбиново, содржат црквите Свети Стилијан во Костур, Свети Мина во Кожани и параклисот Свети Јован Богослов во Бер, од каде што е и иконата на свети Ѓорѓија. Овие споменици се датираат по 1200 година и во нив веќе се манифестира отворањето кон пластични монументални облици. Морфологијата на облиците на оваа доцнокомненска уметност со повеќе елементи во третманот на главите и драперијата, во вид на реминисценции, ги среќаваме во олтарот на црквата Свети Никола во Варош кај Прилеп и во Свети Никола – Манастир, под селото Витолиште во Мариово, чишто фрески се завршени во 1271 година. Објаснувањето на долготрајното опстојување на оваа ликовна варијанта во Македонија до крајот на XIII век, со одредени иновации, спаѓа во суштествените прашања на уметноста на ова време. Еден од факторите за објаснувањето е секако силината на нејзиниот живот кон крајот на XII век. Меѓутоа, еден факт е очигледен: курбиновскиот дух на облиците не можеше да биде

имитиран, бидејќи тој е и неподатлив за обично репродуцирање. Веќе пронајдениот ликовен јазик во Курбиново е толку сложен и своевиден што никако не може да се повторува, па дури и творечки да се следи.

Со поновите теренски истражувања забележана е една порано непозната тематска и културно-историска компонента на Курбиново, која суштествено ги дополнува и ги збогатува сознанијата за овој споменик, за византиско-словенските односи и за Охридската архиепископија. Имено, на јужниот ѕид од олтарот се идентификувани фигурите на основачите на словенската писменост, светите Кирил и Методиј, со добро зачувани натписи веднаш до фигурата на последниот архиереј на оваа страна од храмот, свети Кирил Александриски, чие име во монаштво го зема предводникот на Словенската мисија.

На спротивната, северната страна, според типолошките белези, се распознава ликот на првиот ученик на Солунските браќа, заштитникот на Охрид – свети Климент, а до него, од другата страна на нишата, е најверојатно ликот на папата свети Климент Римски. Познато е дека во време на мисијата меѓу Хазарите, кај Херсон, на Крим, во 861 година светите Кирил и Методиј ги пронашле моштите за кои верувале дека се земни остатоци на овој наследник на престолот на свети Петар, кој умрел во прогонство кон крајот на I век. Поради поврзаноста со мисиите на Солунските браќа, но и поради фактот што свети Климент Охридски го доби своето монашко име по името на римскиот папа, неговите ликови во Македонија се мошне бројни. Не се непознати појавите текстовите и празнувањата на римскиот папа да се поврзуваат со Климент Охридски или да се заменуваат нивните ликови.

Со откривањето на овие портрети се установи дека негувањето на споменот на словенските учители во Охридската архиепископија во XII век не згаснало. Станува јасно дека фигурите на светите Кирил и Методиј и свети Климент имале свое место и по падот на Самоиловата држава во 1018 година. Во тој поглед тие се во непосреден континуитет со живописот на Света Софија во Охрид од времето на архиепископот Леон (1037–1056), каде што исто така се претставени свети Кирил, свети Климент и веројатно свети Методиј. Блиски типолошки особини на охридските претстави имаат ликовите во Курбиново каде што словенските учители се сигнирани на грчки јазик со звање учители. Ако се изземат многу оштетените портрети на светите Кирил и Методиј во римската црква Сан Клементе и можноста дека тие се претставени во Менологот на Василиј II, во Курбиново се среќаваме со најстар изворен образ на свети

Методиј во светската уметност и со еден од најстарите Кирилови ликови.

Нема сомнение во фактот дека присуството на словенските учители во живописот на Преспа е во културно-историско единство со сфаќањето за нивниот мисионерски подвиг меѓу „варварите“ – паганските Словени, според сфаќањата на охридските архиепископи. Точно тоа го потврдува сигнатурата крај свети Кирил во Света Софија во Охрид како и целокупниот опус на интровертниот охридски поглавар, филозофот Теофилакт, кој го напишал Житието на свети Климент Охридски кон крајот на XI или во почетокот на XII век. Истиот однос кон словенските првоапостоли го имаат и охридските поглавари што живееле по сликањето на Курбиново, Димитриј Хоматијан, Константин Кавасила и Григориј I, во текот на XIII и во почетокот на XIV век. Делата напишани на грчки јазик во Охрид во слава на словенските учители претставуваат посебно, недоволно проучено поглавје на византиската литература. Нејзините особини не се очигледни само во високата ученост и рефлексивност, со познавање на домашните охридски споменици, туку тие се израз и на длабоко историско заемно проткајување на културните традиции на словенскиот свет и на византиската цивилизација. Тој процес во литературата и во уметноста се овозможи во највисоки остварувања во основното јадро на Охридската архиепископија, во југозападна Македонија и Албанија.

Вториот културно-историски слој во Курбиново, сврзан со претходната епоха, со државата на цар Самоил, чии носители беа македонските Словени, се однесува на претставувањето на свети Ахил. Тој е насликан на јужната страна од апсидата меѓу екуменските свети отци што му се поклонуваат на Христос-Агнец, по свети Атанасиј Александриски, а пред свети Никола. Веќе е истакнувано дека меѓу осумте високи прелати во апсидата само свети Ахил не е светец од екуменски ранг. Навистина, тој во Курбиново е насликан затоа што царот Самоил нему му ја посветил величествената црква – катедрала на Патријаршијата на неговото Царство, откако ги пренел моштите на овој светец од Лариса, која ја освоил од Византија во 985 или 986 година. Но, мора да се истакне фактот дека свети Ахил и не е обичен „локален“ светец со тесен периметар на неговиот култ. Иако ја нема славата на водечките литургичари и теолози меѓу кои е претставен, тој е учесник на Првиот екуменски собор во Никеја (325 година), каде што било забележано неговото учество. По смртта во Лариса (330 година), каде што бил епископ, тој стекнал примарен култ во Тесалија. Не случајно цар Самоил ги пренел неговите мошти во Преспа: прогласу-

вањето на државата за Царство, на своја автокефална црква, за која Г. Острогорски со право смета дека била во ранг на Патријаршија, ја наметнувало и потребата државно-црковното седиште да биде украсено со име на свет отец кој дејствувал во време на првите христијански векови, заедно со првиот христијански цар Константин Велики. Во времето на цар Самоил словенските првоучители сè уште ја немале таа репутација. Познато е дека свети Ахил има нагласено место во живописот на катедралата која е сега во урнатини на островот што го носи неговото име. Кога се создавал живописот во Курбиново, катедралата Свети Ахил била зачувана црква со исклучителен углед во Охридската архиепископија. Не случајно со ликот на свети Ахил ќе се сретнеме и во Курбиново и во Свети Врачи во Костур, на почесни места во олтарот, а пред тоа и во Нерези крај Скопје, како и во Студеница во Србија, каде што живописот е завршен во 1208/9 година, кога овој манастир бил под власта на Охридската архиепископија. Разбирливо е дека свети Ахил, како култен светец на цар Самоил, и со гробница во катедралата во Преспа, многу често се претставувал во Македонија и во други делови на Балканот. Во Преспа, во соседство на Курбиново, привлекуваат внимание неговите фигури во црквите во Сливница и во Грнчари, со живопис познат во науката.

Во пристапот кон одгатнувањето на ликовните и културните слоеви на Курбиново несомнено значење има Охридската архиепископија чии поглавари особено во XI и XII век беа во најтесен контакт со византиската престолнина. Тоа се филозофите, писателите, канонистите што ќе доаѓаат „во посебна мисија“ од Цариград во Охрид, за потоа да копаат по неговите културни темели поставени од словенските мисионери чиишто подвизи во нив предизвикуваат восхит. Еден од тие архиепископи, веројатно Јован Каматир, личност блиска до највисоките кругови на византискиот свет, е и насликан на западната фасадна страна од храмот, претставувајќи го непознатиот за нас ктитор, чија фигура не е зачувана. Тој е една од клучните личности на културната и ликовната трансмисија на Охрид и Преспа со Цариград и еден од покровителите на големиот курбиновски зограф; тој е посредник и застапник на ктиторот на овој споменик, насликан зад фигурата на охридскиот високодостојник.

БЕЛЕШКИ

¹ П. Н. Милуков, Христианския древности Западной Македонии, Известия Русскаго археологического института въ Константинополе, Выпускъ, 1, IV, София, 1899, 106. Г. Трайчев, Преспа – старини, София, 1920; В. Марковић, Православно монаштво и манастири у средњеveковној Србији, Сремски Карловци 1920, 9.

² Ђ. Бошковић, Рад на проучавању и конзервирању средњеveковних споменика, Годишњак Српске академије наука, XLII 1933, Београд 1934, 311; G. Millet, Conférences aux Hautes Etudes byzantines, cycle de l'année, 1935–36; P. Љубинковић, Студије, Београд, 1982, 82.

³ Ф. Месеснел, Топографске белешке, Гласник Скопског научног друштва, XIII, Скопје, 1934, 171–173; Ц. Грозданов, Студии за охридскиот живопис, Скопје, 1990, 75–83.

⁴ P. Љубинковић, Стара црква села Курбинова – Преспанско језеро, Старинар, XV (1940), Београд, 1942, 101–123 (Студије, Београд, 1982, 11–23).

⁵ N. Okunev, La découverte des anciennes fresques du monastère de Nézezi, Slavia, VI, Praha 1927, 603–609; Ф. Месеснел, Најстарији слој фресака у Нерезима, Гласник Скопског научног друштва, VII–VIII, Скопје, 1929–1930, 119–133.

⁶ A. Orlandos, Βυζαντινά μνημια της Καστοριάς, ABME, Αθήναι, 1939, 25–60.

⁷ S. Pelekanidis, Καστοριά, Salonique 1953.

⁸ П. Миљковиќ–Пепек, Фреските во Курбиново и Нерези, Разгледи 21, Скопје 1953; Д. Коцо, П. Миљковиќ–Пепек, Манастир, Скопје 1958, 91; П. Миљковиќ–Пепек, Умилителните мотиви, Зборник на Археолошкиот музеј, II, Скопје 1958, 1–2, 7–8.

⁹ A. Xungoroulos, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athenes. 1955, 11.

¹⁰ A. Николовски, З. Блажиќ, Конзерваторски и истражувачки работи на црквата Св. Ѓорѓи во с. Курбиново, Разгледи, Скопје, декември 1958, 468–477.

¹¹ S. Pelekanidis, I più antichi affreschi di Kastoria, Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna, 359–361.

¹² A. Xungoroulos, o.c., 11.

¹³ M. Рајковић, Трагом једног византијског сликара, Зборник радова Византолошког института, 3, Београд, 1955, 207–212.

¹⁴ D. T. Rice, S. Radojčić, Jugoslavija – srednjevekovne freske, UNESCO, Paris 1955.

¹⁵ G. Sotiriou, Θεοτόκος Ἀρακιάρισσα τῆς Κύπρου, Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς, Αθήναι 1954, σσ., 87–91; A. Stylianos, Αἱ Τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας Ἀράκου ἐν Λαγυδερά, Acts of the IX International Byzantine Congress, Athens 1955, pp. 459–467.

¹⁶ O. Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, Berichte zum XI Internationalen Byzantinischen Kongress, München 1958, 25.

¹⁷ B. J. Ђурић, Најстарији живопис испоснице пустиножителя Петра Коришког, Зборник радова Византолошког института, 5, Београд 1958, 175–8.

¹⁸ С. Радочић, Српске иконе, Београд 1960, 9.

¹⁹ A. Николовски, З. Блажиќ, o.c., 472–473.

²⁰ A. Николовски, Конзерваторски работи на црквата Св. Ѓорѓи во с. Курбиново, Културно наследство, I, Скопје, 1959; A. Николовски, Д. Ќорнаков, К. Балабанов, Споменици на културата во НР Македонија, Скопје, 1961, 227–231.

²¹ A. Nikolovski, Les fresques de Kurbinovo, Photos: G. Popov, Beograd 1961.

²² G. Millet, La peinture du Moyen age en Yougoslavie I, Paris 1954, p. IX, pl. 84–85.

- ²³ В. Н. Лазарев, Живописъ XI–XII веков в Македония, XII^e congrès international des études byzantines, Rapports, V, Belgrade–Ochride 1961, 129–134.
- ²⁴ A. Xyngopoulos, Thessalonique et la peinture macédonienne, 1955, 11.
- ²⁵ V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, ed. Einaudi, Torino 1967, 210–211; В. Н. Лазарев, История византийской живописи, Москва 1986, 101–102.
- ²⁶ O. Demus, Rapports complémentaires, XII^e congrès international des études byzantines, Belgrade–Ochride 1961, 53.
- ²⁷ S. Pelekanidis, Rapports complémentaires, XII^e congrès international des études byzantines, Belgrade–Ochride 1961, 58.
- ²⁸ S. Radojčić, Rapports complémentaires, XII^e congrès international des études byzantines, Belgrade–Ochride 1961, 63–64.
- ²⁹ В. Н. Лазарев, Приемъи линейной стилизации в византийской живописъ X–XII вековъи истоки, Византийски живописъ, Москва 1971, 157, 169 n. 27.
- ³⁰ K. Weitzmann, Eine spätkommnenische Verkündigungskone des Sinaï und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts, Festschrift Herbert von Einem, Berlin 1965, 299–309; K. Weitzmann, Ikone sa Balkana, Beograd 1970, XV, 30.
- ³¹ A. H. S. Magaw, Twelfth Century Frescoes in Cyprus, Actes du XII^e congrès international d'études byzantines, Tome III, Ochride–Belgrade, 1964, 257–266.
- ³² A. Orlandos, Fresques byzantines du monastère de Patmos, C.A., XII, Paris 1962, 285–302.
- ³³ Id., Byzantine art-an-european art, Athènes 1966, 63–86.
- ³⁴ R. Ljubinković, La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XI^e et XII^e siècles, IX Corso di cultura sull'arte revennate e bizantina, Ravenna 1962, 405–441 (= Студије из средњеveковне уметности и културне историје, Београд, 1982, 82–83).
- ³⁵ S. Radojčić, La pittura in Serbia e in Macedonia dall'inizio del secolo XII fino alla meta del secolo XV, X Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1963 (= Сликаство у Србији од почетка XIII века. Српска православна црква, 1219–1969, Београд 1969, 95).
- ³⁶ A. Grabar, Byzance (éd. Albin Michel), Paris 1963, 118.
- ³⁷ Ibid., 120–121.
- ³⁸ A. Grabar, Srednjovekovna umetnost istočne Evrope, Novi Sad 1969, 52–53.
- ³⁹ M. Chatzidakis, A. Grabar, La peinture byzantine et du haut moyen âge, Paris 1965, 28.
- ⁴⁰ M. Chatzidakis, Aspects de la peinture murale du XIII^e s. en Grèce, L'art byzantin du XIII^e siècle, Belgrade 1967, 63.
- ⁴¹ D. Talbot Rice, Umetnost vizantijskog doba, Beograd, 1963, 194.
- ⁴² J. Beckwith, Early Christian and Byzantine Art, London, 1970, 128–131.
- ⁴³ Ch. Delvoe, L'art byzantin, ed. Arthand 1967, 242.
- ⁴⁴ В. Ј. Ђурић, Сопоћани, Београд, 1963, 58.
- ⁴⁵ Id., Enciklopedija likovnih umjetnosti, III, Zagreb 1964, 265.
- ⁴⁶ В. Ј. Ђурић, Византијске фреске у Југославији, Београд 1974, 14–15, n. 9, 183–184.
- ⁴⁷ V. J. Đurić, La peinture murale byzantine XII^e et XIII^e siècles, XV^e congrès international d'études byzantines, III, Art et Archéologie, Athènes 1976, 21–24, 27, 30.
- ⁴⁸ R. Hamann-Maclean und H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Gissen 1963, 18, 46–47 (план 6a–6b).
- ⁴⁹ R. Hamann-Maclean, Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Gissen 1976, 30, 118–119, 147.
- ⁵⁰ J. Lafontaine-Dosogne, Un thème iconographie peu connu: Marina assomant Belzèbuth, Byzantion, XXXII, fl, Bruxelles 1962, 251–259.
- ⁵¹ Id., Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident, Tome 1, Bruxelles 1964, 42, 135; Ц. Грозданов, Охридското сидно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 111.

⁵² W. F. Volbach und J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und die christliche Osten, Propyläen Kunstgeschichte*, Bd. 3, Berlin, 1968, 120–121, 258.

⁵³ Г. Бабић, Христолошке расправе у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава, *Зборник за ликовне уметности* 2, Нови Сад, 1966, 11–30.

⁵⁴ T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge*, Paris 1978, 51, 107–116.

⁵⁵ L. Hadermann-Misguisch, *Tendances expressives et recherches ornementales dans la peinture byzantine de la seconde moitié du XII^e siècle*, *Byzantion*, T. XXXV f. 2, Bruxelles 1965, 430–448.

⁵⁶ *Ibid.*, 446–448.

⁵⁷ L. Hadermann-Misguisch, *Les eaux vives de l'Ascension dans le contexte visionnaire des théophanies de Kurbinovo*, *Byzantion*, T. XXXVIII, f. 2, Bruxelles 1969, 374–385.

⁵⁸ *Id.*, *La Grande Théophanie de Saint Georges de Kurbinovo et le decor du registre des prophètes*, *Recueil des travaux* (1967–1974), Tome VI–VII, Musée d'archéologie de Macédoine, Mélanges Dimče Koco, Скопје 1975, 285–295.

⁵⁹ *Id.*, *Contribution à l'étude iconographique de Marina assommant le démon*, *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientales et slaves*, XX, 1968–1972, 266–271.

⁶⁰ P. L. Vocotopoulos, *Fresques du XI^e siècle à Corfou*, C.A. XXI, Paris 1971, 161–162; Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 53–54.

⁶¹ L. Hadermann-Misguisch, *Kurbinovo. Les fresques de Saint Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle*, Bruxelles 1975, *passim*. (conclusions de l'étude iconographique, 289).

⁶² *Ibid.*, 290–292.

⁶³ *Ibid.*, 293.

⁶⁴ *Ibid.*, (conclusion de l'étude stylistique), 551–562.

⁶⁵ *Ibid.*, 562.

⁶⁶ L. Hadermann-Misguisch, *La peinture monumentale tardocomnène et ses prolongements au XIII^e siècle*, XV^e congrès international d'études byzantines, III, Art et archéologie, Athènes 1976, 99–127, 107.

⁶⁷ J. Lafontaine-Dosogne, *L'évolution du programme décoratif des églises*, XV^e congrès international d'études byzantines, III, Art et archéologie, Athènes, 1976, 143, 145, 148.

⁶⁸ T. Velmans, *Rayonnement de l'icône au XII^e et au début du XIII^e siècle*, XV^e congrès international d'études byzantines, Athènes 1976, 205–206.

⁶⁹ T. Malmquist, *Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria. Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi*, Uppsala 1979, *passim*.

⁷⁰ П. Миљковић–Пепек, *Новооткриени архитектурни и сликарски споменици во Македонија од XI до XIV век*, *Културно наследство*, V, Скопје, 1974, 7.

⁷¹ П. Миљковић–Пепек, *За некои градителски и сликарски проблеми на црквата во Курбиново*, *Ликовна уметност* 4–5, Скопје 1978–79, 17–36.

⁷² P. M. P., *Kurbinovo, Likovna enciklopedija Jugoslavije*, 2, Zagreb 1987, 158.

⁷³ В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 192.

⁷⁴ С. Радојчић, *Одјек Песме над песмама у српској уметности*, *Рашка баштина* 1, Краљево 1975, 29–32.

⁷⁵ I. Dujčev, *A propos des reflects du Cantique des Cantiques sur l'art et la littérature serbe du Moyen âge*, *Зограф*, 12, Београд 1981, 5–7.

⁷⁶ L. Hadermann-Misguisch, *Une longue tradition byzantine. La décoration extérieure des églises*, *Зограф*, 7, Београд, 1977, 7–8.

⁷⁷ Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, *Зборник за ликовне уметности*, 11, Нови Сад, 1975, 18–19.

⁷⁸ К. Вајцман, Г. Алибегашвили, А. Вољскаја, Г. Бабић, М. Хаџидакис, М. Алпатос, Т. Воинеску, *Иконе*, Београд, 1983, 135.

⁷⁹ Д. Коцо, Сидното сликарство од крајот на XIV век, Уметничкото богатство на Македонија, Скопје 1984, 154–157.

⁸⁰ P. Miljković–Pepek, La peinture murale chez les Slaves macédoniens depuis le IX^e jusqu' à la fin du XII^e siècle, XXXIII Corso du cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1986, 309.

⁸¹ Ch. Walter, G. Babić, The Inscription upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration, REB XXXIV, Paris, 1976, 269–280 (= Ch. Walter, Studies in Byzantine Iconographie, London 1977, X); Ch. Walter, The Christ Child on the Radoslav narthex: A Learnod or a Popular Theme?, Studenica et l'art byzantine autour de l'année 1200, Beograd, 1988, 219–223.

⁸² Ц. Грозданов, Охридското сидно сликарство од XIV век, Охрид (Београд) 1980, 28, 39, 41, 42.

⁸³ Ц. Грозданов, Студии за охридскиот живопис, Скопје, 1990, 102–107.

⁸⁴ Ц. Грозданов, Сеопфатна монографија за фреските во Курбиново, Разгледи 8–9, Скопје, 1980, 965–967.

⁸⁵ Ц. Грозданов, Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII век, Скопје, 1983, 145–148.

⁸⁶ Ibid., 216–218, 239–241.

⁸⁷ Г. Острогорски, Историја Византије, Београд 1969, 376–377.

⁸⁸ Д. Барџиева, Курбиново – 800 години подоцна, Вонредно откритие: Св. Методије и св. Кирил во „Св. Горѓи“, ЛИК, Скопје (25 септември) 1991.

⁸⁹ D. Mouriki, Stylistic trend in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth centuries, DOP, 34–35, 1980–81, 108–112.

⁹⁰ S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, Kastoria, ed. „Melissa“, 1985, 22–45.

⁹¹ А. Николовски, Споменици на културата на Македонија, Скопје 1980, 241.

⁹² К. Балабанов, Курбиново (албум), Скопје s.a.

⁹³ S. Tomeković, Les répercussion du choux du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12^e siècle en Macédoine et dans le Péloponnese, Zograf 12, Beograd, 1981, 34–35.

⁹⁴ P. Tomeković, Le „maniérisme“ dans l'art mural à Byzance (1164–1204), Paris 1984, T. I et II, passim.

⁹⁵ S. Tomeković, L'esthétique aux environs de 1200 et la peinture de Studenica, Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200, Beograd 1988, 233–234.

⁹⁶ E. Tsigaridas, La peinture à Kastoria et en Macédoine grecque occidentale vers l'année 1200, Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200, Beograd, 1988, 309–319.

⁹⁷ E. Tsigaridas, Latoman Monastery, Thessaloniki 1988, 51–73.

⁹⁸ S. K. Kissas, Ch. Mavropoulou Tsioumi, Exhibition of byzantine and postbyzantine icins of Veria, Thessaloniki 1991, N° 2.

⁹⁹ N. C. Moucopoulos, The Monastery of the Virgin Mary Mavriotisa at Kastoria, Athens 1967; A. Wharton Epstein, Middle Byzantine Churches of Kastoria: Dates and Implication, The Art Bulletin LXII, June 1980.

¹⁰⁰ В. Ј. Ђурић, Византијске фреске у Југославији, Београд 1974, 12–16, 27–28; id., La plus ancienne peinture de Studenica à la lumière de l'historiographie, Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200, Beograd 1988, 171–183; П. Миљковиќ–Пепек, Велјуса 1981, 223–232. Т. Витларски, Библиографија за црквата Св. Пантелејмон–Нерези, Ликовна уметност, 12–13, Скопје 1987, 83–122.

¹⁰¹ Г. Чемерски, Жива Византија, Книжевна реч, Београд 25.V.1979 (= ЛИК, Скопје 9.X.1991).

¹⁰² Д. Барџиева, Осумстотини години Курбиново, Нова Македонија, Скопје, 3, 4, 5.IV.1991. В. Георгиевски, Жива слика, ЛИК, Скопје, 25.IX.1991.

¹⁰³ Ц. Грозданов, Осумстотини години од живописувањето на црквата Свети Ѓорѓи во Курбиново, Нова Македонија, Скопје, 25.X.1991.

ОСУМСТОТИНИ ГОДИНИ ОД ЖИВОПИСУВАЊЕТО НА КУРБИНОВО

Сознавањето и градењето на мислата за местото на живописот на црквата Свети Ѓорѓи во Курбиново во имагинарниот музеј на ликовните дела, што се откриваат како естетска квинтесенција и го одбележуваат своето време, беше сложено, исполнето со противречности, а понекогаш и со вжештени полемики. За разлика од другиот, исто така, голем споменик на европската уметност од XII век, Нерези крај Скопје, кој веднаш по откривањето, без дилеми во хронологијата и вреднувањето, беше промовиран во средновековната галерија на ремек-дела, Курбиново мина низ друг пат. Најпрвин настапи спорот со неговото датирање. Имено, курбиновската црква во времето пред и по Втората светска војна беше датирана во мошне широк хронолошки распон, од XI до XVII век. Тој спор не мина без екстремни, често и емотивни настапи на спротивставените страни. Но, сите дилеми беа расчистени во крајот на 1958 година, кога екипата на Републичкиот завод за заштита на спомениците на културата го откри, на чесната трпеза, во олтарот, добро зачуваниот натпис, кој едноставно соопштува дека зографирањето на црквата започнало на 25 април 1191 година. Со оглед на големината на храмот и ангажманот на двајца зографи и веројатно еден помошник, во техника и услови што наметнуваат суво време, црквата по неколку месеци во истата година била завршена. На тој начин добија сатисфакција оние историчари на уметноста кои порано, врз стилска анализа, тврдеа дека фреските во Курбиново се од втората половина или од крајот на XII век. Разрешувањето на дилемите околу хронологијата имаше големо значење за понатамошното расветлување на вистината за Курбиново.

И покрај тоа што Р. Љубинковиќ во првата монографија за Курбиново добро ги постави основните прашања за живописот, а откритијата од 1958 година ги збогатуваа поранешните сознанија, веќе во 1961 година, на XII меѓународен византолошки конгрес, започнува претресувањето на курбиновскиот живопис.

Рестаурацијата на црквата и нејзиното јавно претставување со неколку синтетички текстови пред точно 30 години, на Меѓународниот конгрес на византолозите, во септември 1961 година во Охрид, суштествено придонесе Курбиново да се најде во фокусот на научниот интерес за средновековната култура и уметност. Во изминатите години објавени се неколку стотици научни студии, расправи и прилози посветени делумно или целосно во многу научни центри во светот. Пишувани се и повеќе егзалтирани есеи за творечката неповторливост и изненадувачка дарба на првиот зограф на Курбиново. Покрај бројните наши проучувачи, драгоцените страници и размисли за овие фрески оставија доајените на византологијата и медијевистиката на нашиот век: Андре Грабар од Париз, Виктор Никитич Лазарев од Москва, Ото Демус од Виена, Давид Талбот Рајс од Оксфорд, Курт Вајцман од Принстон, Манолис Хаџидакис од Атина, Шарл Делвоа од Брисел, Хорст Халенслебен и Рихарт Хаман-Маклин од Бон. Својот научен подем во најголема мера го заснова врз Курбиново Лиди Хадерман-Мисгвиш од Белгија, автор на една од најстудиозните монографии објавени за еден средновековен ликовен комплекс, а Радивое Љубинковиќ својот опус го започнува со луцидно точната хронолошка и ликовна оценка на Курбиново. Станува збор за истражувачи кои најпродлабочено ја следеа, ја обликуваа и ја толкуваа од своите катедри сознајната мисла за културните движења во Европа и во Источниот Медитеран.

Во изминатите 30 години се постави прашањето: дали е Курбиново селски, провинциски, периферен споменик, дали е курбиновската црква на скромни ктитори? Дали е во прашање рустикален споменик што живее во сенка на класичното урамнотежено сликарство на Нерези, дело на помошниците на големите нерешки мајстори? Но, во дискусијата што започна во педесеттите години, а се продолжи по Охридскиот конгрес, сè повеќе се кристализираше оценката дека во Курбиново меѓу тројцата зографи, чија ликовна постапка е добро воочена, се издвојува еден исклучителен творец, визионер, мајстор што ги руши класичните норми на искажување, и тој е од повеќето историчари на уметноста означен како зограф на високите зони на источниот дел на црквата. Неговите поетски, но и опсесивни фигури на силна драма на телесното движење, познати

според Благовештението, Вознесението на Христа, фигурата на Христос-Мир, Слегувањето во пеколот, Богородица со ангелите во конхата на апсидата, суверено се наметнаа во вредностите судови на светската византологија.

Првиот мајстор на Курбиново, чиешто име не го знаеме, пронајде и изгради сопствен изразен начин со особена артикулација на човечката става во движење, со артифициелност што ја најавува Ботичели, со разиграни драперии на краевите од наметката, што формираат змиести форми и меандри, особен изглед на лицата, со нагласен дел на усните, носот и брадата, и мека инкарнација со изразита линеарност на косите. Така се создадени архангел Гаврил од Благовештението и главата на Богородица од истата композиција во кои без сомнение, во најголема мера е сублимиран ликовниот сензибилитет на уметноста од крајот на XII век. Тоа е искуство, зрелост и пред сè еволуција на голем мајстор на живописот, којшто со познавање на општите стилски струења во византиската културна сфера, но и во европското сликарство од XII век, успеа да проговори високо над занаетчискиот ангажман на предводник на зографска работилница. Тој го наметна, по сила на творечкиот чин, својот начин на работа и кај двајцата свои соработници кои не можеа да се приближат на неговите можности. Интересно е дека сликарот на Успението на Богородица, кој покажува и падови во изведбата, поседува силна емотивна експресија, која не е карактеристична за водечкиот мајстор. Очигледната општа тензија на композициите, драматизам на линијата, движењата на пејзажот и на сликарската архитектура, многу историчари на уметноста ја нарекуваат „барок“, „маниризам“ или „динамичен“ стил на XII век, а Курбиново го вреднуваат како најекспониран споменик од таа насока. Факт е дека првиот мајстор е една од најизразитите индивидуални, творечки појави во византискиот стил, уметник што ги доведе облиците до работ на возможното артистичко владеење во зададената тематика на теолошката мисла. Со тој творечки чин тој ја наметна силата на индивидуалниот, автономен гест до кулминација и на тој факт денес историјата на уметноста конечно му дава легитимитет. Според нашето мислење, естетичните отпори кон неговото дело беа оптоварени од критериумите на многу угледни проучувачи во минатото кои беа формирани во класичните ликовни принципи.

Денес, кога првиот зограф на Курбиново има целосна естетско-ликовна рехабилитација, мислам дека се неприфатливи поставките дека е тој дојденец во Македонија од цариградската дворска средина, како што пишуваат некои историчари на уметноста од поранешна Југославија и од Македонија. Него-

виот талент и теолошка наобразба, која е евидентна, наивно е да се поврзуваат со неговиот подем под дворски патронат. Точно тоа е природот на провинциска ретроградност, без познавање на социјалните носители и мецени на културната дејност. Не се одржа ни упорно бранетата доктрина дека Солун е единствен уметнички центар кој ги насочува естетско-тематските теченија во Македонија. Откритијата на исклучително мноштво ансамбли на живописот од X до XV век во сите делови на Македонија, кои сè уште траат, укажуваат на постоење повеќе градски работилници чија појава произлегувала од големиот број порачки.

Познато е дека во Курбиново се насликани и неколку богословски многу сложени теми, како што е појавата на едно специфично Вознесение со живоносни води во кои се движат риби, човечки глави, лав, како и на спецификата на Христос-Старец опкружен со небесните сили. Познато е дека нивното научно толкување и натаму е во средиштето на вниманието, како што е тоа и со Христос-Агнец на чесната трпеза во олтарот, како прво јавување во светската уметност, а поврзано со актуелните теолошки дискусии во православната екумена. Но, ограничен е секој природ кој не поаѓа од сознанијата дека во Охридскиот архиепископски центар дејствувале личности со врвна богословска книжевна култура, вклучени во актуелните дискусии во тогашниот свет. Тие непосредно влијаеле и во формирањето на интелектуалната културна мисла на времето. Насликаниот охридски архиепископ во ктиторската композиција во Курбиново сигурно бил еден од духовните фактори во обликувањето на сцените, а да не зборуваме и за личната богословска ерудиција на зографите. Во таквата констелација на условите натегнатото прашање за селски, провинциски или локален карактер на Курбиново, во ниту една компонента во животот на уметничкото дело не може да се брани.

Живописниот ансамбл на Курбиново, покрај севкупниот артистички излет до работ на недозволеното, без оглед на овоплотувањето на екуменската актуелна мисла за човековата судбина и спас на душата, има уште една димензија која е најмалку истакнувана, па и најмалку проучувана. Тоа е рефлектирањето на историското опстојување на Македонија и македонските Словени во еден споменик на Преспа, каде што паметењето за претходната херојска епоха не било избришано. Имено, меѓу истакнатите писатели-литургичари и свети отци, во олтарскиот простор се наоѓа и фигурата на свети Ахил, патрон на Самоиловата катедрална црква, што нему му е посветена на островот Аил, кој и денес го носи неговото име. Тоа е катедралата на

автокефалната црковна организација на неговото Царство која стои во урнатини во Мала Преспа и сè уште ја чува фигурата на св. Ахил. Се знае дека царот Самоил ги пренел неговите мошти од Лариса, по нејзиното заземање во 986-тата година, како свети коски на еден од учесниците на Првиот екуменски собор во Никеја, каде што се поставени основите на христијанството. Затоа и нему му ја посветил катедралата во која беа определени седиштата на владиците на сите епархии на ова Царство, што половина век беше воено-политички пандан и противник на Византиската империја. Моштите на св. Ахил, дедикацијата на храмот и седиштето на црковните поглавари во Преспа се дел од државноста на Самоиловата држава, чии основни етнички, воени и стопански, како и културни фактори беа македонските Словени, независно од официјалната титулатура на државата. За да го илустрирам значењето на Самоиловото царство и неговиот крај во тогашниот судир на световите, ќе цитирам дел од грамотата (сигилионот) на победителот Василиј II од месец мај 1020 година издадена за оснажување на автокефалноста на црквата во Македонија, каква што била и под Самоил, и од неопходноста да се избегнат немири: „Бидејќи не без крв, не без напори и пот, туку со повеќегодишно трпение и со божја помош, оваа земја ни е дарувана од Господ, чија благост отворено ни помагаше, поделеното да се обедини под ист јарем, а да не се нарушат границите и наредбите добро востановени од царствувањата пред нас.“

Во таа духовна клима и констелација на односите може да се разбере и присуството на ликовите на словенските учители св. Кирил и св. Методиј, коишто се неодамна идентификувани во Курбиново од Д. Барџиева. Нивната појава во Курбиново е доказ за континуитетот со претставите на словенските учители во Св. Софија во Охрид од околу 1040 година и пред сè за долгото, упорно живеење на традициите на големото време на словенската култура од Кирил и Методиј до св. Климент, св. Наум и Самоил. Овие ликови се доказ дека имаме и ликовни пандани на книжевните дела на охридските архиепископи, во оваа епоха Грци, кои за словенските учители пишуваа со длабока почит, славејќи го, пред сè, нивниот мисионерски подвиг во словенскиот свет. Портретите на Солунските браќа во Курбиново говорат дека светилиштата во Преспа и на охридскиот брег, како и во соседниот Девол и Костур, просторот на Климентовата Кутмичевица во крајот на XII век ја чувале љубоморно меморијата за нашата егзистенција од времето на првите основи на словенската писменост.

Овде првпат го соопштувам и податокот дека во црквата е идентификуван и ликот на св. Климент Охридски. Тој е поставен како пандан, симетрично, на северната страна од олтарот, наспроти св. Кирил и св. Методиј. Неговата сигнатура е уништена, но видливи се сите типолошки белези на охридскиот заштитник. Овој портрет во историјата на уметноста е најстар по примерокот откриен во Св. Софија во Охрид и тој има исклучително културно-историско значење. Според нашето мислење, во оваа фаза како претпоставка, го истакнувам и сознанието дека до него е насликан св. Климент папа Римски, чии коски ги открија св. Кирил и св. Методиј во Крим 863 година, за време на Хазарската мисија, а според него го доби името и св. Климент Охридски. Тоа е светителот кој во Македонија, поради словенските учители, има исклучителен култ.

Еден од основните фактори во настанувањето и изобразувањето на Курбиново, е охридскиот архиепископ, насликан како прва личност на десната страна од ктиторската композиција. Според тековните истражувачки сознанија, сепак најверојатно во прашање е архиепископот Јован Каматир, личност блиска на цариградските дворски кругови. Тој не е основач-китор на Курбиново, но е застапник на ктиторот насликан зад него, веројатно претставник на благородничкиот круг на велможите во Македонија. Архиепископот е поставен како пандан на владетелските фигури на Исак Ангел и неговата сопруга царицата Маргарита, унгарска принцеза, чие име во православниот круг се слави со маченичката св. Марена, насликана во Костур и во Курбиново. На обете претстави таа го убива демонот, како што се среќава и на повеќе подоцнежни претстави во две култни цркви што ѝ се посветени на Преспанското и на Охридското Езеро, денес на почвата на Албанија.

Охридскиот архиепископ сигурно ја имал можноста за избор на зографи, за дијалог околу најновите тематски и ликовни идеи во водечките центри во Империјата. Во тој простор, Охрид и Преспа не беа периферија, нивниот духовен допир е постојано присутен.

Одбележувајќи ги осумте векови на Курбиново, можеме да потсетиме и на фактот дека Македонија во средниот век е земја на културна симбиоза, проникнување и оплодување на словенскиот и византискиот свет. Византискиот стил, особено низ христијанството, Македонците го прифатија како сопствен ликовен израз и во него, во текот на еден милениум, дадоа голем придонес. Исклучителниот број врвни ликовни и градителски дела, илуминација, резба и уметнички занаети, го покажуваат уделот на еден народ, кој независно од отсуството

на државен континуитет, упорно го изградуваше културниот ентитет. Никој не може да го оспори фактот дека македонските зографи, неимари и резбари, особено во доцниот среден век, оставиле ремек-дела низ цела југоисточна Европа. Неоспорно е и дека црковната организација во најголема мера го овозможила ликовното живеење, па и уметничкото искажување на луѓето од овој простор во уметноста, литературата, градителството, музиката. Обидите оваа раскошна културна ризница да се именува само и според рамките на ефемерните, туѓи државни творби, а да се премолчува нашиот творечки подвиг, се инспирирани од темни мотиви, без иднина. Ако Македонија е волшебна ризница на културни добра и слоеви на ликовни допири на човечкиот дух, на што и учи и опоменува живописот на курбиновските мајстори, заедно со нивните духовни претходници и наследници, сакаме да ја оствариме таа нејзина улога и денес и утре на вознемирените балкански простори.

ЗА ПОРТРЕТИТЕ НА ИСТОРИСКИТЕ ЛИЧНОСТИ ВО КУРБИНОВО

Црквата Свети Ѓорѓи во Курбиново, која се наоѓа во преспанскиот регион и во близина на Охрид, спаѓа меѓу најпроучуваните византиски споменици од XII век. Додека во првата монографија за овој споменик нејзиното сликарство беше со сигурност датирано со помош на споредбена анализа, во втората, прилично обемна книга за овој споменик, чиј автор е Лиди Хадерман-Мисгвиш, оваа уметничка целина е претставена многу подетално.

Курбиново беше во центарот на интересирањето и на XII меѓународен византолошки конгрес, на кој беа изнесени противречни мислења во врска со неговата вредност и со неговите ликовни карактеристики. За сликарството на Курбиново се расправаше во повеќе наврати и на XV меѓународен византолошки конгрес.¹ Покрај тоа, во повеќе студии и прилози за уметноста беа разгледувани прашања посебно поврзани со овој споменик и беа направени проценки за неговото место во историјата на сликарството од XII и XIII век.² Одбележувањето на 800-годишнина на неговото сликарство, како и новите потфати за неговата конзервација дадоа поттик за ново разгледување на некои отворени прашања и овозможија да се идентификуваат нови портрети во оваа црква. Во овој прилог станува збор за ликовите на првите словенски учители во олтарот и за ктиторската композиција на западната фасада од црквата.

Претставите на првите словенски учители*

Светите отци кои чинодејствуваат, претставени пред Христос-Агнец во олтарната апсида, беа веќе идентификувани врз основа на натписите кои се однесуваат на ликовите од лева-

* Претставите на првите словенски учители се работени во коавторство со Донка Бардиева.

та страна и на нивните типолошки одлики.³ На јужната страна од олтарниот простор се насликани фронтално три други архиереи, од кои е идентификуван само последниот од запад, односно свети Кирил Александриски.⁴ На другата, северната страна на олтарниот простор, и овојпат одделно од литургијата на Христос-Агнец, се насликани двајца други архиереи, на левата и десната страна од секундарната ниша на проскомидијата. Како резултат на напорите за идентификација на овие ликови, беа откриени прилично читливи натписи кои покажуваат дека на јужната страна, покрај свети Кирил Александриски, е насликан словенскиот учител свети Кирил (Константин) Философ, кој е во средината, а првата фигура на истиот ѕид е неговиот брат Методиј, моравски архиепископ и втор член на словенската мисија во Моравија.⁵

Тоа овозможи да се пристапи кон идентификување на двајцата архиереи претставени на спротивната страна, чии натписи не се зачувани. Според одликите на нивната физиономија и начинот на кој се насликани овие личности поврзани со ширењето на словенската писменост и со локалната тематска традиција на охридскиот регион, еден од овие архиереи е идентификуван како свети Климент Охридски, ученик на светите Кирил и Методиј. За фигурата до него, е изнесено мислење дека станува збор за папата свети Климент, според кого охридскиот светител го добил своето монашко име.⁶

Свети Кирил и свети Методиј се насликани во природна големина, поставени речиси фронтално и благо свртени еден спрема друг. Кирил пред себе држи затворено евангелие и благословува со десната рака. Лево од неговата глава се чита првиот дел од натписот $\acute{\omicron} \acute{\alpha} \gamma \iota \omicron \varsigma \text{ } \text{K} \acute{\upsilon} \rho \iota \lambda \omicron \varsigma$, а на десната, вториот дел $\delta \eta \delta \acute{\alpha} \sigma \kappa \alpha \lambda \omicron \varsigma \text{ } \text{B} \omicron \upsilon \lambda \gamma \acute{\alpha} \rho \omicron \nu$, и двата целосно зачувани. Тој носи зелено-маслинест фелон со бел омофор на кој се насликани големи

НАТПИСОТ
ПОКРАЈ
СВ. КИРИЛ
ФИЛОСОФ

НАТПИСОТ
ПОКРАЈ
СВ. МЕТОДИЈ

црни крстови. Богатата орнаментика на епитрахилот изведена со ситни потези е иста како кај сите други архиереи. Линеарната стилизација не е толку присутна на вертикалните тубести набори од фелонот, кој е насликан со строгата едноставност на формите од XI век. Кирил има речиси седа глава, линеарно исцртана коса, не многу долга брада, која се стеснува кон крајот со геометриски сегменти. Лицето му е насликано со темен печен окер и црн цртеж; кусата коса му е симетрично распоредена на челото.

И натписот покрај Методиј е многу добро зачуван; до неговата фигура се чита $\acute{\omicron} \acute{\alpha} \gamma \iota \omicron \varsigma$, а од десната страна $\text{Μεθωδιος δηδασκαλος Βουλγαρων}$. Со левата рака држи пред себе затворено евангелие, додека десната рака му е подигната пред градите. Неговиот фелон е виолетов, а другите делови од неговата облека не се разликуваат многу од облеката на Кирил. И покрај шематизираното лице, се гледа дека Методиј е претставен како архиереј во одмината возраст, со длабоко поставени очи со подочници, со високи и извиени веѓи, над кои се нацртани бели полукругови. Со тоа се потврдува мислењето дека Методиј умрел на поодмината возраст од својот брат, односно во осмата деценија од животот.

Во житијата, богослужбите, менолозите и во изворите, Солунските браќа ја носат титулата дидаскалос (учител);⁷ покрај тоа, Кирил ја носи и титулата философ ($\acute{\omicron} \phi \acute{\iota} \lambda \acute{\omicron} \sigma \phi \omicron \varsigma$).⁸ Од Псеудо-Кодинос дознаваме дека титулата учител била резервирана за автори на повеќе теолошки дела,⁹ како и за мисионери. Таков бил случајот со охридскиот архиепископ Леон/Лав Мунг кој бил $\delta \acute{\iota} \delta \acute{\alpha} \sigma \kappa \alpha \lambda \omicron \varsigma$.¹⁰ Во средновековната уметност пред Курбиново, титулата дидаскалос се среќава само во натписот покрај фигурата на свети Кирил во Света Софија.¹¹ Во XIV век и подоцна, во уметноста на Македонија, Бугарија и Србија, покрај фигурите на свети Кирил се става титулата философ, додека на свети Методиј во сликарството на земјите од византискиот културен круг пред XVIII век не му била доделувана титулата „философ“.¹² Многу подоцна, покрај неговиот лик се става титулата „архиепископ на Моравија“.¹³

Што се однесува до титулата $\delta \eta \delta \acute{\alpha} \sigma \kappa \alpha \lambda \omicron \varsigma \text{ Βουλγαρων}$, треба да се каже дека во средновековните извори народот и јазикот на кој тие ја вршеле својата мисионерска дејност се нарекувале словенски, бугарски, јазик на Мизите;¹⁴ многу подоцна биле нарекувани „српски учители“.¹⁵

Познато е дека словенскиот учител Константин-Кирил не бил епископ и дека тој дури пред смртта (во Рим 869 година) ја добил монашката схима, додека Методиј бил наменуван за

архиереј во Панонија. И покрај тоа, во сликарството на Македонија, Бугарија, Србија и Албанија, каде што се идентификувани неговите портрети, тој е претставен како архиереј, освен во три случаи.¹⁶ Овој факт, што го констатиравме и во Курбиново, на истражувачите им беше познат уште одамна; дури и во поновите сликарски прирачници/ерминии се препорачува тој да се претставува како епископ. Иако Кириловото житие не било познато во кругот на Охридската архиепископија, благодарејќи на традицијата тој факт станал дел на свеста на луѓето, односно дека првиот човек на словенската писменост не умрел како обичен монах и дека бил архиереј.¹⁷

Наспроти Кирил Александриски и словенскиот учител Кирил, на северниот ѕид, свртен кон нишата, се наоѓа еден архиереј во тричетвртински став, со црти на свети Климент Охридски. Тој е со широко чело, без коса, а главата му се стеснува кон лицето и брадата. Пробелената брада се стеснува исто така кон крајот. Со левата рака, која е подигната, држи пред себе затворено евангелие, а движењето на неговата десна рака не може да се следи заради оштетеноста; неговата фигура била оштетена при пожар и долниот дел не е зачуван. Цртите на неговото лице, кои се среќаваат во голем број претстави на свети Климент во охридскиот живопис, тематската група на словенски учители поврзани со најстарата традиција на Охрид, Преспа и Девол, како и фактот дека Климент бил редовно сликан во Охридската епархија, сето тоа оди во прилог на идентификацијата на овој светител. Вториот архиереј, наспроти свети Климент, е исто така благо свртен кон охридскиот светител; тој благословува со десната рака, којашто е подигната до самиот раб на бордурата на нишата, а во левата рака држи затворено евангелие. Тој е претставен како робуствен архиереј во поодмината возраст, со глава моделирана на пластичен начин, со куса бела коса, и брада чии влакна се линеарно повлечени и со геометриски сегменти. Претпоставуваме дека станува збор за фигурата на свети Климент Римски, според кого охридскиот светител го добил монашкото име. Познато е, исто така, и значењето што го има откривањето на моштите на четвртиот римски папа во Херсон, на Крим, во времето на мисијата на Солунските браќа кај Хазарите, во 861 година и предавањето во 868 година во Рим на тие мошти на папата Адријан II.¹⁸ Нашата претпоставка се заснова и на фактот дека двајцата светители се поставени еден до друг, исто како и другите двајца архиереи кои го носат името Кирил. За да се зачува споменот на овој римски папа поврзан со хазарската и словенската мисија, првиот ученик на Кирил и Методиј го добил според него своето монашко

име. Затоа тој се слави на истиот ден како и овој папа (25 ноември). Во литературата, нивните имиња ги мешаат помалку учени препишувачи, а понекогаш, надвор од охридскиот регион, се мешаат дури и нивните фигури, како во живописот на Свети Никита кај Скопје (околу 1320 година).¹⁹ Во Охридската книжевна школа, поточно во календарот на Асемановото евангелие (околу 1000 година), се споменува празникот посветен на откривањето на моштите на овој римски папа.²⁰ Неговиот лик, заедно со ликовите на другите римски папи, се среќава во факониконот на охридската Света Софија, каде што се насликани и фигурите на свети Кирил и свети Климент Охридски.²¹ Подоцна, овие светители биле насликани и во олтарот на Манастир во Мариово (во 1271 година).²² Помалку е прифатено настојувањето да се направи поинаква идентификација, како во случајот со фигурата на свети Еразмо (+ околу 303 година), првиот легендарен проповедник на христијанството во Лихнидос или стариот Охрид, заради неговата претстава во Канео покрај свети Климент, според охридската сликарска традиција.²³

Во олтарниот простор во Курбиново е претставен уште еден архиереј кој добил свое место според црковните традиции во овој регион. Се работи за свети Ахил (+ 330), епископ од Лариса и учесник на првиот екуменски собор во Никеја, чии мошти биле пренесени во Преспа од страна на царот Самоил по заземањето на Лариса, во 985 или 986 година.²⁴ Л. Хадерман-Мисгвиш го споменува Ахил како единствен локален светител кој, покрај осумте архиереи во апсидата, е насликан во јужната поворка, по свети Атанас и пред свети Никола.²⁵ Самоил му ја посветил на свети Ахил црковната организација на своето царство и оттогаш Преспа станала втор центар на неговиот култ, но многу посилен. Веќе еден век како се проучува црквата посветена на овој светител од Лариса; беа извршени значајни археолошки истражувања кои доведоа до важни откритија.²⁶ Меѓутоа, прашањето дали црквата постоела пред Самоил останува и понатаму спорно, бидејќи од едно писмо на Теофилакт дознаваме дека неа ја изградил кнез Борис.²⁷ Делот на Преспа, каде што се наоѓа оваа црква, на островот што го носи неговото име (на грчка територија), познат и под името Мала Преспа, почнувајќи од XI век ѝ припаѓал на Деволската епархија, додека другите делови на Преспа биле приклучени кон Охридската епархија.²⁸ Претставата на Ахил се среќава во сите цркви во Преспа, почнувајќи од живописот на оваа катедрала, каде што се претпоставува дека фигурата на свети Ахил датира од XI век. Овој светител е насликан и во црквата Свети Врачи во Костур,

а пред тоа во Нерези кај Скопје. Во Србија, почнувајќи од најстариот живопис во Студеница, свети Ахил го среќаваме во повеќе цркви од XIII век; дури и црквата Арилје му е посветена на овој светец.²⁹ Српските архиереи веројатно доаѓале на средбите што се одржувале во црквата Свети Ахил, особено на нејзиниот празник, на 15 мај, факт што ни го соопштува Теофилакт во првите години од XII век.³⁰ Во времето кога се изработувал живописот на Курбиново, црквата Свети Ахил имала реноме на „Голема црква“. Таа содржела два стари слоеви, поврзани за словенското време и времето на Самоил. Постојат исто така и сведоштва за големата грижа и почит што охридските архиереи ги имале кон ова светилиште. Денес не ни е познато колку во оваа црква биле присутни традициите поврзани со Кирил, Методиј и Климент, но мораме да ја истакнеме можноста дека тие постоеле во XII век и дека дури извршиле влијание врз живописот на Курбиново. И тоа, пред сè, заради местото и улогата што таа црква ја имала во регионот во најстариот период на словенската култура.

Делото на Кирил и Методиј, кое допрело до југозападниот дел на Македонија благодарјќи на дејноста на нивните ученици Климент и Наум, кои дошле од седиштето на кнезот Борис, тука се зајакнало и истовремено извршило влијание врз повеќе словенски земји. Со својата мисионерска дејност, учениците го славеле воедно и делото на Кирил и Методиј. По смртта на Климент и Наум, споменот за првите учители се чувал во нивните манастири на брегот на Охридското Езеро. Со оглед на тоа дека најстариот манастир на свети Климент (Свети Пантелејмон) и манастирот на Наум (Архангели) не се зачувани, фигурите од Курбиново и оние од Света Софија, кои се постари и помалку зачувани, се најстарите сведоштва за иконографијата на словенските учители во Византија и во словенскиот свет. По нивното заминување во Моравија, интересот за Солунските браќа речиси исчезнал: во литературата и во уметноста на словенските центри Цариград и Солун споменот за нив не е зачуван, освен во една претстава во менологот на Василиј II каде што е претставено пренесувањето на моштите на свети Климент Римски во Крим и каде што на чело на поворката се наоѓаат два лика за кои Иван Дујчев смета дека се солунските браќа.³¹ Неосновано е мислењето дека неколку словенски учители се претставени во црквата Свети Кирил Александриски во Киев, во нејзиниот живопис од XII век;³² истото се однесува и на претставата на свети Кирил Философ во Студеница³³, која датира од периодот на реставрирањето во XVI век.³⁴ Во Србија, во Мирославовото евангелие, се споменува славењето на свети

Кирил, но до денес не е откриен одек за неговиот култ во српското сликарство од постариот период.³⁵ Во црквата Сан Клементе во Рим се среќаваат ликови на Кирил и Методиј, кои биле насликани по смртта на свети Кирил и неговото погребување во оваа црква. Тие денес се препознатливи и нивната идентификација е извршена врз основа на копиите од XI век, што создава потешкотии во однос на нивната сигурна идентификација и нивното проучување.³⁶ Во подобра состојба е претставата на пренесувањето на моштите на свети Климент Римски, од втората половина на XI век, каде што фигурите на Солунските браќа се наоѓаат во поворката, пред папата Адријан II.³⁷ Но при нивното претставување, во Рим не е воспоставена некоја трајна ликовна традиција; не постои ни заемна врска со сликарството на балканските земји. Тие се поместени во базиликата Сан Клементе заради веќе споменатите биографски елементи и заради пренесувањето на моштите на римскиот папа.

Меѓу најстарите претстави на светите Кирил, Методиј, Климент и другите словенски мисионери, кои се утврдиле во сликарството на Охридската архиепископија и особено во регионите на Западна Македонија, оние од Курбиново се од посебно значење. Тие се продолжение на нивните најстари претстави во охридската Света Софија и ликовна конкретизација на ставот што архиепископскиот врв го имал во однос на словенските учители по падот на државата на царот Самоил во 1018 година и повторното воспоставување на византиската власт. Што се однесува до првите фигури во Света Софија каде што натписите покрај свети Кирил и свети Климент се зачувани, постои колебање во однос на третиот лик и тие сега можат да се анализираат во споредба со Курбиново. Тоа се однесува, пред сè, на третиот лик, оној покрај свети Климент, од кого се зачувани само делови од главата, потоа челото и косата на светецот кој бил покриен со друг живопис во XII век. Имено, деловите на главата кои се зачувани зборуваат дека се работи веројатно за фигурата на свети Методиј, кој впрочем се спомнува, заедно со свети Кирил и свети Климент, во Асемановото евангелие од Охридската школа од тој период.³⁸

Тоа не се однесува на свети Еразмо, за кого се мисли дека бил насликан покрај свети Климент Охридски.³⁹ Словенските учители во олтарот на Света Софија се дел од големата галерија од шеесет архиереи кои го потврдуваат катедралниот карактер на црквата;⁴⁰ од друга страна, присуството на најугледните архиереи од административните центри на христијанската црква сведочи за враќањето на црковната администрација на државата на царот Самоил во рамките на Византија⁴¹ и за мес-

тото што Цариградската патријаршија го имала во однос на Рим.⁴² Претставите на словенските учители во Света Софија сведочат и за присуството на христијанизираното словенско население. Заслугите на Кирил, Методиј и нивните ученици за покрстувањето/христијанизацијата на словенското население најдобро ги истакнуваат охридските архиепископи Теофилакт и Хоматијан, а подоцна и Константин Кавасила и Грегориј I. Затоа нивните претстави во Света Софија и Курбиново се сметаат за ликовно заокружување на нивното претставување во книжевните и историските споменици на словенски и грчки јазик. Негувајќи го нивниот култ, грчките архиереи од XI и XII век можеле да одржуваат потесни врски со словенските верници, кои биле најбројни во диоцезата.⁴³

За да се здобиеме со подетални познавања за културните услови во Преспа, регион најблизок до Охрид и Девол, како и за уметноста во времето на Самоил, денес ни недостига живописот од катедралната црква Свети Ахил на островот што го носи името на овој светец.⁴⁴ Имено, ние не знаеме во колкава мера словенските учители биле присутни во оваа значајна црква. Не може исто така да се занемари фактот дека во една соседна црква на Курбиново и на Свети Ахил, односно во Сливница, се појавува најстарата претстава на сите седум словенски учители што е позната досега во уметноста.⁴⁵ Оттука, анализата на фигурата на свети Ахил во Курбиново, како култ на Самоил, и на значењето на неговата црква во Преспа се чини дека се неизбежни.

За ктиторската композиција во Курбиново

Поради значењето на живописот на црквата Свети Ѓорѓи во Курбиново, проучувањето на ктиторската композиција, сосема природно, е во центарот на вниманието. Остатоци од оваа композиција се откриени на западната фасада од црквата. Со нејзиното проучување би требало да се обезбедат, помеѓу другото, податоци за потеклото и социјалниот статус на ктиторот и за неговите евентуални врски со Цариград. Интересот за оваа композиција е значаен и заради определување на нејзиното место во развојот на овој вид слики во уметноста почнувајќи од XII век и подоцна.

Ктиторската композиција беше откриена во текот на конзерваторските работи во 1958 година, поточно при чистењето на поновиот слој фрески од крајот на XIX век кои биле насликани во целиот западен дел на црквата. Првите констатации на историчарите на уметноста беа дека оваа композиција

припаѓа, по стилот и тематиката, на истиот период како и фреските од внатрешноста.⁴⁶ Со својата подробна анализа Л. Хадерман-Мисгвиш потврди дека целиот живопис од западната фасада, а според тоа и ктиторската композиција, чини целина со живописот од 1191 година.⁴⁷ Со оглед на сериозното оштетување на фигурите, овој автор беше многу претпазлив во поглед на идентификацијата и определувањето на рангот на ликовите насликани на ктиторската композиција. Но, и покрај немањето соодветна документација во врска со остатоците од живописот на најоштетените места, Л. Хадерман-Мисгвиш со сигурност констатира дека на левата, односно северната страна од композицијата се претставени две владетелски фигури. На десната или јужна страна на фасадата, таа го забележува постоењето на првата фигура претпоставувајќи дека веројатно станува збор за портрет на еден архиепископ. Оставајќи го отворено прашањето за ктиторот (или ктиторите), Л. Хадерман-Мисгвиш ја најави можноста за симетрично претставување на портрети од двете страни на композицијата, наведувајќи аналогии од подоцнежното време, како што се ктиторските композиции во Панагија Мавриотиса од 1259 година, во Костур, како и во Свети Никола Болнички од 1345 година во Охрид.⁴⁸ Подоцна, П. Миљковиќ-Пепек ја изнесе претпоставката дека на левата страна се насликани тогашниот владетел Исак II Ангел (1185–1195) и неговата сопруга, поврзувајќи го нивното присуство со предавањето на повелба со која царот ја определувал сопственоста на земјиштето на храмот Свети Ѓорѓи. Во исто време, на левата страна од композицијата авторот графички претставува три ликови за кои претпоставува дека се наоѓале на композицијата.⁴⁹ Другите истражувачи кои се занимавале со прашањето на ктиторската композиција од Курбиново сметаат дека ктиторот е всушност ликот насликан на десната страна и дека се работи за благородник,⁵⁰ каков што е случајот со Теодор Лимниотис, ктиторот на Светите Врачи во Костур,⁵¹ каде што веќе работел првиот мајстор од Курбиново.

Како резултат на деталното проучување на сите површини на кои била насликана ктиторската композиција и до кои се дошло во текот на конзерваторските работи во 1990 година, заедно со проверката на цртежот, боите и пропорциите на фигурите, се дојде до откривање на нови елементи кои овозможуваат поточна и целосна претстава за овие портрети.

Ние најнапред ќе се осврнеме на остатоците кои се наоѓаат на десната или јужна страна од донаторската композиција. Не постои никаква дилема дека првиот лик, околу кого толку е расправано, е архиепископ⁵² а не фигура на благородник или

лаик/световно лице. Имено, на долниот дел од неговата облека многу добро можат да се забележат епитрафилот со црвени реси, како и линии од фелонот и делови од крстови на омофорот. Во горниот дел од оваа архиерејска фигура можат да се забележат и линиите од ореолот. Фигурата е претставена во тричетвртинска положба, со десната рака подигната нанапред. Забележуваме дека архиерејот не користел перниче под нозете, каков што е случајот со царот на левата страна од композицијата. Многу е важно да се споменат ликовните остатоци од вториот лик кој се наоѓа зад архиерејот. При првата проверка забележавме траги од цртеж на чевлите, на долниот дел од нозете и на долниот дел од облеката. Имајќи го предвид растојанието меѓу долниот дел од облеката и чевлите, сметаме дека не станува збор за архиерејска облека, туку за облека на благородник кој носи зелено кусо здолниште и наметка. Се забележува дека и овој лик е во тричетвртинска положба и дека е свртен кон средината на композицијата. Очигледен е исто така и симетричниот распоред на четирите ликови: двата царски лика од левата страна и фигурата на архиерејот и на благородникот на десната страна. Во самата средина на композицијата, помеѓу портретите, но во долниот дел, во лунетата, се наоѓа фигурата на свети Ѓорѓи, патронот на храмот.

Најнапред сакаме да истакнеме дека фигурата на архиерејот, која е пандан на фигурата на царот, сигурно му припаѓа на охридскиот архиепископ под чија директна власт се наоѓал овој дел на Преспа со Курбиново, како дел на Охридската епархија. Што се однесува до претставата на двата лика со царски инсигнии, насликани лево од композицијата, и до описот на другите фрагменти, би додале само неколку детали. Би сакале посебно да го истакнеме нашето мислење дека втората фигура зад царот е фигура на жена, неговата сопруга, во врска со која имаше колебања.⁵³ Таа е насликана фронтално и зафаќа помала површина отколку претставата на царот. Лево од неа, се гледа линијата на нејзината гранаца која оди до долните линии на хитонот. Царот е свртен кон средишниот дел на композицијата, се препознава неговиот ореол и еден дел од неговиот лорос под левата рака. Со оглед на тоа што во времето на живописувањето на Курбиново византиски император бил Исак II Ангел, оженет за унгарската принцеза Маргарита, ќерка на Бела III,⁵⁴ сметаме дека тука е претставено царското семејство. Двајцата локални претставници, односно охридскиот архиепископ и ктиорот-благородник, насликани покрај царската двојка, ја нагласуваат врховната власт на династијата според познатиот принцип на хиерархија.⁵⁵

Поголемиот дел од Преспа, каде што припаѓа и Курбиново, во XII век припаѓал, како што веќе кажавме, на Охридската епархија и бил под црковната власт на архиепископот. Единствено јужните делови на Преспа биле во рамките на старата Деволска епархија,⁵⁶ која била исто така под охридската црковна власт. Во тој контекст, се поставува прашањето за идентификација на ликот на охридскиот архиепископ кој е претставен на прво место, десно од композицијата. Според историчарите на Црквата и дури и оние на Охридската архиепископија, веќе на крајот од 1183 година на охридскиот архиепископски престол дошол Јован Каматир. Според Н. Хонијат, тој претходно бил висок службеник на цариградскиот двор и близок приврзаник на Андроник Комнен во битката за царскиот престол. Во 1183 година, тој лично учествувал во ликвидирањето на малолетниот цар Алексиј II, син на Михаил Комнен.⁵⁷ Но постои и мислење дека Јован Каматир ја зацврстил својата позиција во времето на царот Алексиј III Ангел, кој бил оженет за неговата братучетка Евросина.⁵⁸ За силното влијание што го имало семејството Каматир зборува и фактот што Јован X Каматир (1198–1200), братучед и имењак на охридскиот архиепископ, бил избран за екуменски патријарх. Архиепископот Јован Каматир, познат и како писател, се споменува и во текстовите на Димитриј Хоматијан, кој долго време ја вршел функцијата картофилакс во Охрид. Јован Каматир починал околу 1215 година, веројатно во поодмината возраст а на негово место бил избран неговиот стар соработник Хома-тијан.⁵⁹

Името на Јован Каматир е всушност единственото име на охридски архиепископ од крајот на XII и почетокот на XIII век кое се спомнува во изворите. Податоците кои ни се достапни зборуваат дека Јован Каматир припаѓал на високите кругови од државната хиерархија во Цариград и дека бил близок до династијата.

Што се однесува до личноста на благородникот претставен зад архиепископот, можеме само да претпоставиме дека се работи за висок чиновник или воено лице од Преспа или можеби од поширокиот регион на овој дел од византиската држава. Од обемната кореспонденција на Теофилакт Охридски од XII век се информираме дека тој повеќе пати се обратил до угледни луѓе од Преспа во врска со положбата на Црквата во овој регион. Во таа кореспонденција се споменува звањето архонт во Преспа, како и звањето дукс како администратор на темата во чиј состав била Преспа.⁶⁰ Познато е, впрочем, дека во XII век се случило најголемото распарчување на административните единици во Византија.⁶¹

Кога се зборува за односот на Охридскиот архиепископ кон црквата во Курбиново, треба да се спомне архиепископскиот престол изработен во камен со две скали, подигнат непосредно до апсидата. Овој престол со сигурност сведочи дека архиепископот држел служба во оваа црква. Фактот дека во другите средновековни цркви од овој дел на Преспа не е потврдено постоење на сличен престол во апсидата, сведочи дека Свети Ѓорѓи во Курбиново не била обична селска црква, како што била претставувана од страна на некои автори во една постара фаза од истражувањата. Во некои денови и празници Охридскиот архиепископ во неа држел служба при својата посета на Преспа. Натписот откриен на чесната трпеза го означува почетокот на живописувањето на храмот, односно 25 април 1191 година,⁶² но ние немаме вести за времето на изградбата на црквата. Временското растојание помеѓу изградбата на храмот и неговото живописување можеби било подолго отколку што се мисли.⁶³ Донацијата од 1191 година се однесува на ликот зад архиепископот, односно на ктиторот на живописот, но не може да се потврди дека тој бил ктитор на храмот уште од неговото основање.

Во историјата на средновековниот охридски живопис има повеќе композиции со портрети на историски личности на кои може да се следат претстави слични на ктиторската композиција од Курбиново, која е впрочем најстара од тој вид. Познато е дека Охридскиот архиепископ бил претставуван на ктиторските композиции затоа што интервенирал или им помагал на ктиторите кои можеле или имале желба да остават своја задужбина. Затоа архиепископот современик на донацијата бил често претставуван до ктиторот. Во таа насока, би сакале да го споменеме ликовниот ансамбл во Света Богородица Перивлепта (Свети Климент) од 1364/65 година, каде што пред ктиторите се насликани архиепископот Григориј II и тогашниот цар Стефан Урош.⁶⁴ Околу 1350 година, во капелата Свети Јован Претеча од катедралната црква Света Софија, донација на деспотот Јован Оливер, архиепископот Никола бил насликан на ктиторската композиција. Фигурата на овој еминентен охридски архиепископ била изработена во сребро на оковот на големата икона на Исус Христос што на Охрид му ја подарил севастократорот Керсак.⁶⁵ Во охридската црква Свети Никола Болнички, архиепископот Никола е насликан заедно со семејството на кралот Стефан Душан. Но во оваа црква ктитор на живописот бил самиот архиепископ Никола.⁶⁶ На крајот, ќе ја споменеме и големата ктиторска композиција во галеријата на Григориј во Света Софија, изработена во третата четвртина на XIV век, на која се претставени владетели и ктитори, за жал

премногу оштетени за да може со сигурност да се идентификуваат. Но во нејзината структура може да се забележи присуството на фигури на владетели и на еден архиереј за кој се смета дека е Климент Охридски.⁶⁷

И покрај ограничувањата што ни ги наметнува оштетеноста на ктиторската композиција од Курбиново, и особено заради неможноста да се идентификува личноста на ктиторот, не се сомневаме дека се работи за царско семејство и за локални познати личности. Оваа поврзаност меѓу ликовите на ктиторските композиции каде што ктиторите припаѓаат на благородничка средина подоцна ќе стане широко распространета, односно во XIII век и особено за време на Палеолозите. Според општите норми на византиската уметност, овој вид композиции се среќаваат, во различни варијанти, во уметноста на српската и бугарската држава и во онаа на Охридската архиепископија, независно од многу честите политички промени.⁶⁸ Тоа истовремено е одраз на улогата што благородништвото ја имало во уметноста почнувајќи од втората половина на XII век,⁶⁹ што значително се чувствува во концепцијата на композициите со портрети на историски личности.⁷⁰ Според досегашните согледувања, во оваа црква го среќаваме најстариот пример од овој вид во византиската уметност кој ги поседува одликите на структурата на ктиторските композиции во Охридската архиепископија.

Поради значајните новини во живописот на Курбиново, како и поради антиципацијата на голем број случувања кои ќе се развијат во следниот период, во проучувањата на овие портрети на Курбиново што ги направи Л. Хадерман-Мисгвиш, вниманието е сосредоточено врз откривањето на врските што Преспа ги имала со Цариград.⁷¹ Овде би сакале да истакнеме два фактора кои заслужуваат почит во врска со расветлувањето на ова прашање. Првиот се однесува на еден добро познат факт, а тоа е дека почнувајќи од архиепископот Лав (1037–1056) на чело на охридската црква се поставувале угледни личности, филозофи и писатели блиски до династијата.⁷² Токму на таквите личности им припаѓал архиепископот Јован Каматир, кој веројатно е насликан пред ктиторот од Курбиново. Не се сомневаме во фактот дека архиерејот за кој станува збор е тогашниот охридски архиепископ. Како што веќе спомнавме, освен за Јован Каматир немаме вести за други лица на охридскиот престо. Самиот тој факт доволно зборува за значењето и местото што охридскиот црковен круг го заземал при насочувањето на уметноста, круг на кој му припаѓал и големиот правник и писател Димитриј Хоматијан.

Вториот момент, пред сè, е ликовен и се однесува на исклучителниот талент на мајсторот од Курбиново, кој го открил својот уникатен израз во општите текови на византискиот круг на крајот од XII век. Со овој сликар се поврзува ликовното и естетското ниво на повеќето фрески од црквата Свети Ѓорѓи во Курбиново. Ктиторот и тогашниот охридски архиепископ биле, секако, заслужни за ангажирањето на овој зограф и на неговите соработници. Но неговиот исклучителен уметнички талент, пројавен при живописувањето на Светите Врачи и на Курбиново, претставува карактеристика која не може да се објасни со порачката од страна на ктиторот и со неговите врски со другите културни центри од државата. Значењето на дејноста и влијанието на овој зограф најдобро се потврдуваат со појавата и траењето на неговиот „манир“ во голем број споменици подигнати во XIII век во дијецезата на Охридската архиепископија, почнувајќи од Прилеп, Мариово и Костур сè до Верија.

БЕЛЕШКИ

¹ За Курбиново се објавени две научни монографии: Р. Љубинковиќ, Стара црква села Курбинова – Преспанско језеро, Старинар XV (1940, Београд 1942) 101–123; L. Hadermann-Misguisch, Kurbinovo, I–II, Bruxelles 1975. На византолошките конгреси одржани во Охрид и во Атина сликарството на Курбиново беше тема на повеќе излагања: В. Н. Лазарев, Живопись XI–XII веков в Македония (реферат) 129–134, кореперати: О. Демус, 53; Пелеканидис, 58; С. Радојчиќ, 63–64, XII Меѓународен византолошки конгрес, Белград–Охрид 1961; V. J. Djurić, La peinture murale byzantine: XII^e–XIII^e siècles, 21–24, 27, 30; L. Hadermann-Misguisch, La peinture monumentale tardocomnène et ses prolongements au XIII^e siècle, 99–127, 107; J. Lafontaine-Dosogne, L'évolution du programme décoratif des églises, 143, 145, 148; M. Chadzidakis, L'évolution de l'icône aux XI^e–XII^e siècles et la transformation du templon, 157–192, XV^e Congrès international d'études byzantines, Rapports et co-rapports, Athènes, 1976.

² Овде ќе ги наведеме само прилозите посветени на сликарството во Курбиново и делата кои содржат посебни делови за живописот на оваа црква: А. Николовски – З. Блажиќ, Конзерваторски и истражувачки работи на црквата Св. Ѓорѓи во с. Курбиново, Разгледи, декември, Скопје 1958 г., 468–477; М. Рајковиќ, Трагом једног византиског сликара, Зборник радова Византолошког института 3 (Београд 1955) 207–212; В. Lazarev, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, 110–111; R. Hamann-Maclean und Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Gissen 1963, 18, 46–47; L. Hadermann-Misguisch, Tendances expressives et recherches ornementales dans la peinture byzantine de la seconde moitié du XII^e siècle, Byzantion, XXXV 2 (Bruxelles 1965) 430–448; eadem, Les eaux vives de l'Ascension dans le contexte visionnaire des théophanies de Kurbinovo, Byzantion VIII 2 (1969) 374–385; eadem, La Grande Théophanie de Saint Georges de Kurbinovo et le décor du registre des prophètes. Recueil des travaux (1967–1974), 1975, 285–295; eadem, Une longue tradition byzantine. La décoration extérieure des églises, Zograf 7 (1977) 7–8; В. Ј. Бурић, Византијске фреске у Југославији, Београд 1974, 14–15, 183–184; R. Hamann-Maclean, Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Gissen 1976, 30, 118–119, 147; П. Миљковиќ–Пепек, За некои градителски и сликарски проблеми на црквата во Курбиново, Ликовна уметност 4–5 (Скопје 1978–1979) 17–36; S. Tomeković, Le “maniérisme” dans l'art mural à Byzance (1164–1204), Paris 1984, I, II, passim.

³ L. Hadermann-Misguisch, Kurbinovo, I, 79–86.

⁴ R. Hamann-Maclean und Hallensleben, о. с. план 6-a; L. Hadermann-Misguisch, о. с., 92–93.

⁵ Д. Барџиева, Курбиново – 800 години подоцна, Лик, Скопје 25.IX 1991.

⁶ Ц. Грозданов, 800 години од живописувањето, Нова Македонија, Скопје 20. X 1991.

⁷ А. Теодоров-Балан, Кирил и Методий I (София 1920), II (София 1934) ги приредува на старословенски житијата и другите текстови за Кирил и Методиј. Житијата на свети Климент од Теофилакт и Хоматијан тука се предадени на грчки јазик: А. Милев, Грчките житија на Климент Охридски, Софија 1966. Види го и преводот на српски јазик на житијата на Солунските браќа од Ђ. Трифуновиќ, Ѓирило и Методије, Београд 1964. Во сите наведени текстови насекаде фигурира титулата учител (δηδάσκαλος). Свети Кирил во нив е нарекуван и философ.

⁸ Fr. Dvornik, *Les légendes de Constantin et de Méthode vues de Byzance* (ed. Byzantinoslavica), Praha 1933, 82–84.

⁹ Pseudo-Codinos, *Traité des Offices* (Introduction, texte et traduction par Jean Veareux), Paris 1966, 318; Н. Л. Туницкий, Свети Климент епископ словенски, Сергиев Посад 1913, 185–190.

¹⁰ Н. Gelzer, *Der Patriarchat von Achrida*, 6.

¹¹ С. Радојчиќ, Прилози за историју најстаријег охридског сликарства, ЗРВИ VIII² (Београд 1964) 368; Ц. Грозданов, Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII век, Скопје 1983, 24–26, 43–46.

¹² Ц. Грозданов, Ѓирило и Методије у уметности обновљене Пеќке патријаршије, Косовско-Метохијски зборник I (Београд 1990) 143–152; *idem*, Портрети, 17–38.

¹³ Д. Медаковиќ, Манастир Хиландар у XVIII веку, Хиландарски зборник 3 (Београд 1974) 57–58; Н. Л. Туницкий, о. с., 1–107.

¹⁴ А. Милев, Грчките житија на Климент Охридски, Софија 1966, 81–83, 175, 177; Византијски извори за историју народа Југославије, III, Београд 1966, 15, 26–27, 32.

¹⁵ Таков е случајот со живописот на кој се претставени седумте словенски учители од Драча, кај Крагуевац, дело на зографи од Москополе, од 1735 година.

¹⁶ М. Ѓоровиќ-Љубинковиќ, Одроз култа Ѓирила и Методија у балканској средњеveковној уметности, Кирил Солунски, I, Скопје 1971, 123–131; Ц. Грозданов, Портрети, 17–38 (со постара библиографија, особено во врска со спорот/дебатата за епископското звање на свети Константин-Кирил; истиот, Книжевно-историските основи на монашките претстави на св. Кирил Философ, Спектар 14 (Скопје 1989) 19–27.

¹⁷ Ц. Грозданов, Портрети, 17–30.

¹⁸ Кирил и Методи (ед. А. Теодоров-Балан), Житие Кирилово VIII, 42; XVII, 64–67.

¹⁹ Ц. Грозданов, Односот меѓу портретите на Климент Охридски и Климент Римски во живописот, Кирил Солунски, I, Скопје 1970, 99–106.

²⁰ Ф. В. Мареш, Словенските светци во Асемановото евангелие, Лихнид 6 (Охрид 1988) 3.

²¹ С. Радојчиќ, о. с., 367, 368, А. Grabar, *Deux témoignages archéologiques sur l'autocéphalie d'une église: Prespa et Ohrid*, ZRVI VIII² (Beograd 1964), 163–168.

²² Д. Коцо – Миљковиќ–Пепек, Манастир, Скопје 1958, 70, 78.

²³ За култот на свети Еразмо во Охрид, в. Ц. Грозданов, Портрети, 138–145. За датирањето на споменот на свети Еразмо во Асемановото евангелие, в. Ф. В. Мареш, о. с., 5.

²⁴ Византијски извори за историју народа Југославије, III, 82, 83, 194–195 (со постара литература/библиографија за црквата Свети Ахил (текст и редакција Ј. Ферлуга).

²⁵ L. Nadermann-Misguisch, *Kurbinovo*, 83–84; Ц. Грозданов, Портрети, 147–148.

²⁶ Види белешка 24.

²⁷ И. Иванов, Цар Самоиловата столица в Преспа, Известия на Българското дружество I (София 1910) 76–80; Ј. Ферлуга, Време подизања цркве Св. Ахилија на Преспи, Зборник за ликовне уметности 2 (Нови Сад 1966) 37.

²⁸ Ги наведуваме најновите студии за Деволската епархија која се смета за наследничка на Величката епархија, чиј прв епископ на словенски јазик бил Климент Охридски: Т. Томоски, Прилог кон топографијата на Климентовата епархија, Климент Охридски, Скопје 1986, 204–213; Б. Конески, Дрембица и Велика, Прилози, Одделение за лингвистика, изд. МАНУ, XIV, I (Скопје 1989) 69–72; Д. Коцо, Прилог кон проучувањето на Величката епископија, Прилози, Одделение за општествени науки, XX, 2, изд. МАНУ, Скопје 1989, 5–8.

²⁹ Ц. Грозданов, о. с., 148–151.

³⁰ Византијски извори за историју народа Југославије, III, Теофилакт Охридски, 323–325 (уредник Р. Катичић).

³¹ I. Dujčev, Une miniature byzantine méconnue avec les images de Cyrille et Methode-, Byzantion XXXVII (Bruxelles 1966) 61–73.

³² В. Н. Лазарев, Древноруския мозаики и фрески, Москва 1973, 32.

³³ В. Петковић, Манастир Студеница, Београд 1924, 52.

³⁴ Ц. Грозданов, Ѓирило и Методије у уметности обновљене Пећке патријаршије, 145–146.

³⁵ Ц. Грозданов, о. с., 143–152.

³⁶ А. Василиев, Образи на Кирил и Методиј в чуждото и нашето изобразително искуство, Хиљада и сто години словјанска писменост 863–1963, София, 1963, 396–404; L. Boyle, Saint Clément, Rome, 1963, 41–42; В. Пандурски, С. Босилков, Кирил и Методиј в Рим, София 1970, 30–38; А. Божков, Изображенията на Кирил и Методиј през вековете, София 1989, 39 (со постара литература/библиографија). Идентификацијата на ликовите, особено на светите Кирил и Методиј, кои биле на преден план, пред архангелите, не е со сигурност аргументирана во наведената литература. Денес тие се многу оштетени и не се препорачува нивно проучување само врз основа на копии. Ние немавме можност за проучување *in situ*. Можно е да станува збор за нивна замена: помладиот, насликан пред свети Андреја, е можеби свети Кирил Философ, додека постариот, насликан пред папата Климент, е можеби свети Методиј.

³⁷ L. Boyle, Saint Clément, 41–42.

³⁸ J. Vajs – J. Kurz, *Evangelium Assemani I*, Pragae 1929, XXI, Fol. 151; A. Djurova, *Il Vangelo Assemani*, Sofia 1981, 23–24.

³⁹ П. Миљковиќ–Пепек, Затворен круг, Лик 166 (Скопје 1992).

⁴⁰ Ц. Грозданов, Студии за охридскиот живопис, Скопје, 1990, каде што е наведена целосната библиографија за сликарството на Света Софија во Охрид и функцијата на оваа црква како катедрала.

⁴¹ А. Грабар, о. с., 163–168.

⁴² Ибидем.

⁴³ И. Снегаров, Историја на Охридската архиепископија, I, 266–285.

⁴⁴ В. фуснота 27.

⁴⁵ Ц. Грозданов, Портрети, 34–36.

⁴⁶ А. Николовски – З. Блажиќ, Конзерваторски и истражувачки работи на средновековниот споменик црквата Св. Ѓорѓи во с. Курбиново, Разгледи (Скопје, декември 1958) 471–472.

⁴⁷ L. Nadermann-Misguisch, о. с., 287–289; eadem, Une longue tradition byzantine. La décoration extérieure des églises, Зограф 7 (Београд 1977) 7–8.

⁴⁸ Истиот, Курбиново, 271–274. Id. 7–8.

⁴⁹ П. Миљковиќ–Пепек, За некои градителски и сликарски проблеми на црквата во Курбиново, Ликовна уметност 4–5 (Скопје 1978–1979) 25–26.

⁵⁰ V. J. Djurić, La peinture murale byzantine: XII^e–XIII^e siècles, XV^e Congrès international d'études byzantines III, Art et archéologie, Athènes 1976, 30; S. Tomeković, Le "maniérisme" dans l'art mural à Byzance, Paris 1984, I, 67–68, смета дека ликот десно од лунетата може да биде ктиторот; во врска со неговата облека, тој смета дека таа ги има карактеристиките на облеката на светите Врачи. Тој претпоставува дека зад него има уште еден лик. S. Tomeković, Régions. Portraits et structures sociales au X^e siècle. Un aspect du problème: le portrait laïc. Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines, II, Art et archéologie. Communication, Athènes 1981, 835; G. Babić, Peintures murales byzantines et de tradition byzantine (1081–1453): Possibilités et limites des analyses sociologiques, XVIII^e Congrès des études byzantines, Rapports pléniérs, Moscou 1991, 364.

⁵¹ E. Κυριακουλίδης, Ο κτίτορας του ναού του Αγ. Αναργύρων Καστορίας Θεοδόρος Λαμνιώτης, Βαλκανικά σμυκεϊκά I, (Τησσσαλονικί 1981) 3-23.

⁵² В. фуснота 47.

⁵³ Hadermann-Misguisch, Kurbinovo.

⁵⁴ За повеќе детали, види Г. Острогорски, Историја Византије, Београд, 1969, 376–377.

⁵⁵ Истиот, Византијски цар и светски хијерархијски систем, О веровањима и свватањима Византинаца, Београд 1970, 264–265.

⁵⁶ И. Снегаров, Историја, 22–26, 165–168; Византијски извори за историју народа Југославије, III, Београд 1966, 295–297, 324–325 (Р. Катичић), што јасно се гледа од писмото кое Теофилакт му го испратил на синот на севастократот и во кое се залага за обновување на црквата Свети Ахил на островот на Малото Преспанско Езеро кој се сметал како дел на Деволската епархија.

⁵⁷ H. Gelzer, Der Patriarchat von Achrida, II; И. Снегаров, Историја, I, 206–207.

⁵⁸ V. Laurent, Un sceau inédit du protonotaire Basile Kamatéros, Byzantion VI (Bruxelles 1931) 266–267; Le corpus des sceaux de l'empire byzantin, ed. CNRS, V, 2, Paris 1965, 324–325.

⁵⁹ Ф. Баришић – Б. Ферјанчић, Вести Димитрија Хоматијана о „власти Драгвита“, ЗРВИ 20 (Београд 1981), 41–49.

⁶⁰ Во кореспонденцијата на Теофилакт Охридски од почетокот на XII век се наведени податоци за државните чиновници до кои се обраќал охридскиот архиепископ; в. Византијски извори, III, 295, 297, 299, 300–301, 324.

⁶¹ Г. Острогорски, Историја Византије, 376–377.

⁶² А. Николовски – З. Блажић, о. с., 473; Л. Хадерман-Мисгвиш, Курбиново, 17.

⁶³ П. Миљковиќ–Пепек, о. с., 25, смета дека архитектурата на црквата не може да датира од пред 1185 година, година кога на престолот дошол Исак II Ангел за кого мисли дека на овој храм му доделил повелба, мислење кое не може да биде потврдено со ликовни или историски податоци.

⁶⁴ Ц. Грозданов, Охридското ѕидно сликарство, 122–124.

⁶⁵ В. Ј. Бурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, 25, 85–86; Ц. Грозданов, о. с., 36.

⁶⁶ Ц. Грозданов, ц. д., 53–58, 62–65.

⁶⁷ Истиот, 81–86.

⁶⁸ Прашањето на групните портрети во византиската уметност, особено на портретите на владетелите, го отвори уште А. Грабар, L'empereur dans l'art byzantin, Paris 1936, 26–30; по многубројните откритија и публикации за спомениците од византискиот ликовен круг, беше создадена основа за целосно проучување на групните портрети на историските личности кои содржат фигури на владетели и на личности од државната хиерархија, особено од благородништвото и лаичките кругови, претставени на слики од различен вид. Меѓу поновите проучувања во врска со ова прашање, ги истакнуваме посебно истражувањата што ги направил Т. Velmans,

Le portrait dans l'art des Paléologues, *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venise 1971, 94–148; eadem, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge*, Paris 1978, 57–97; V. J. Đurić, *L'art des Paléologues et l'Etat serbe. Rôle de la cour et de l'église serbes dans la première moitié du XIV^e siècle*. *Art et société à Byzance sous les Palléologues*, Venise 1971, 179–191; I. Spatharakis, *The Portrait in byzantine illuminated Manuscripts*, Leiden 1976; B. J. Ђурић, во П. Ивић, В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић, *Есфигменска повеља деспота Ѓурѓа*, Смедерево 1989, 80–96; G. Vabić, о. с., 348–398, каде што е наведена најновата библиографија.

⁶⁹ Г. Острогорски, *Историја Византије*, 376–391.

⁷⁰ T. Velmans, L. Hadermann-Misguisch.

⁷¹ L. Handermann-Misguisch, о. с., 275–339.

⁷² И. Снегаров, ц. д., 197–207; Ц. Грозданов, ц. д., 9–11.

DISCOVERY AND STUDY OF THE KURBINOVO FRESCOES

The frescoes in St. George's Church in the village of Kurbinovo are of great significance not only in terms of art in Macedonia but in the history of Byzantine art and art in general in the twelfth century. However, an understanding of the place and significance of these frescoes came late in comparison with the recognition of those of particular artistic merit in other churches. Kurbinovo remained virtually unnoticed by the older generations of researchers at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. Without imposing architectural features, of modest external appearance and without founder's or donor's inscriptions or obvious historical compositions and figures, St.



George's was bypassed, and even absent from the topography of the historical monuments of the Prespa district. The first researcher into mediæval art in this region, the Russian archaeologist and historian P. N. Milyukov, wrote in his travel notes that he had not visited the church in Kurbinovo. His studies of the Lake Prespa district are mainly concerned with the discoveries at Samuil's cathedral of St. Achilleus, which obsessed the scholars of his generation with its monumental walls and the inscriptions in its apse. Not even his stay in 1898 did anything to further the recognition of St. George's.¹

Towards the end of the 1920s the frescoes in the Church of St. Panteleimon at Nerezi were cleaned and made known by N. L. Okunev

ENTRANCE TO
THE CHURCH
OF ST. GEORGE
AT KURBINOVO
(BEFORE
RENOVATION
PHOTO:
K. I. JONOVSKI)

* The endnotes to the text are to be found on pp. 51-54

and their artistic worth was immediately and unhesitatingly accorded its due place in the history of art; but Kurbinovo, the other great monument of the twelfth century in Macedonia, was to be the subject of many contradictory opinions and had still to wait for recognition of its artistic worth and its place in the history of art.

Time of Discovery and First Studies on the Frescoes

The first art historians to visit Kurbinovo were G. Millet and Gj. Bošković in 1933. With some hesitation they dated the church as being from the sixteenth or seventeenth century.²

Because of their reputation as scholars, especially that of the experienced Millet, this mistaken dating constitutes one of the most characteristic research errors. This probably arose in part from a hasty reconnaissance of the terrain and the poor state of the church, but also equally from its “baroque characteristics” and its departures from classical art forms viewed at a time when there was only a modest awareness of the development of the stylistic trends of the art of the second half of the twelfth century. We have recently established a similar lapse in the case of the thirteenth century church at Trebino (Makedonski Brod) which, because of its archaic nature, had been incorrectly dated as being from the seventeenth century.³

The credit for first making the Church of St. George at Kurbinovo known to the world of scholarship goes to R. Ljubinković, the author of the first monograph on Kurbinovo,⁴ published in 1942. He gave a description of the frescoes and dated them accurately on the basis of stylistic analysis. As well as his own artistic sensibility and general knowledge of the art of the twelfth century, the earlier discovery and publicising of the Nerezi frescoes⁵ contributed in large measure to the success of this research; possibly more important still was the publicity given to the frescoes in the Church of the Physician Saints (Ss. Cosmas and Damian the Unmercenarys – *Anargyroi*) in Kostur (Kastoria) by A. Orlandos. He dated the original part of this complex, which is so similar to Kurbinovo, as being from the end of the twelfth century or the beginning of the thirteenth.⁶

After the Second World War the first publication which influenced research into the Kurbinovo frescoes was the voluminous album on frescoes in the Kostur (Kastoria) churches published by S. Pelekanidis. Without further arguments he dated the frescoes in the Church of the Physician Saints, with their great similarity to those at Kurbinovo, as being from the close of the eleventh century.⁷

This caused a certain hesitation over the dating of those at Kurbinovo. P. Miljković-Peppek, and also Dimče Koco, accepted the new dating of the Church of the Physician Saints put forward by Pelekanidis and therefore dated Kurbinovo as being from the end of the eleventh or

the beginning of the twelfth century, that is to say between the Physician Saints in Kostur (Kastoria) and Nerezi,⁸ a century before the frescoes were actually painted. Of well-known art historians, the only other to accept Pelekanidis' thinking was A. Xyngopoulos⁹ but at this point the circle was closed, chiefly because of the discovery of an inscription at Kurbinovo in which the frescoes were dated as being from 1191.¹⁰ Only Pelekanidis remained obstinate; for him the master of the Kurbinovo frescoes was an epigone who merely copied the Kostur (Kastoria) master who was full of expression and plasticity.¹¹ The assertions of the distinguished art historian from Thessaloniki could not, however, be upheld in the scholarly world after 1958.

Parallel with the debate over the dating of the churches at Prespa and in Kostur (Kastoria), there arose a fundamental discussion as to the origin and character of this group of paintings. While Xyngopoulos was categorical in his claim that the Kostur (Kastoria) frescoes were simply a provincial variant of the art of Thessaloniki, as the one and only centre of art in Macedonia,¹² M. Rajković proposed the idea that the most significant and exceptionally talented master who painted the Archangel Gabriel at Kurbinovo and the angels in the altar-space in the Church of the Physician Saints in Kostur (Kastoria) was one of the leading fresco-painters of this workshop or studio. He rightly attributed to this master with the sensibility of a Botticelli "a subtle feeling for the rhythm of movements and the beauty of form" demonstrating an animated world of arabesque and a fantastic world of line.¹³ Together with these inspired comments the author poses the question: is this great master of linear expression a provincial, a rural master? But, having posed it, he leaves the



ANGEL FROM ALTAR
SPACE
IN THE CHURCH
OF THE
HAGIOI ANARGYROI
IN KOSTUR
(KASTORIA)
(LEFT)

ARCHANGEL
MICHAEL
FROM THE
CHURCH
OF ST. GEORGE
AT KURBINOVO
(RIGHT)

question open. At the same time S. Radojčić expressed his view that the Physician Saints, St. George's at Kurbinovo and St. Nicholas in Prilep form an autonomous group of historical monuments distinct from the frescoes at Nerezi.¹⁴ These first deeper considerations provide a firm basis for an assessment of the frescoes as being from the close of the twelfth or the beginning of the thirteenth century, and Macedonian within the general trends of art in Byzantium and south-eastern Europe. These ideas on stylistic trends were confirmed by the publicising of the similar frescoes from 1192 in the Church of the All-holy (*Panagia*) Arakiotissa in Lagoudera on Cyprus.¹⁵ Such a position in terms of chronological and stylistic determination was verified by the work of O. Demus on the origin of Paleologue art,¹⁶ and also by that of V. J. Gjurić. Gjurić paid particular attention to the representation of the Christ the Lamb with the Oecumenical Holy Fathers in the apse, as the first dated appearance of its kind in Byzantine art. Even before the discovery of the inscription, Gjurić had dated the Kurbinovo frescoes as being from the end of the twelfth century.¹⁷ Of the earlier studies on the subject the work of Radojčić is worthy of note; he wrote that the movement of the playful Christ embraced by the Mother of God in the apse at Kurbinovo and the same representation in the Church of the Physician Saints anticipate later depictions in Italy in the thirteenth century.¹⁸ The representation of Christ in the apse at Kurbinovo had also been noted earlier by Miljković-Peppek.

In late 1958 an inscription was discovered at Kurbinovo which stated that the painting of the frescoes in the Church of St. George was begun in April 1191. The inscription was discovered on the holy table by a team of conservationists who were engaged in large-scale work under the leadership of A. Nikolovski and Z. Blažić.¹⁹ In view of the contradictory opinions presented in the fore-going pages concerning the dating of Kurbinovo, the discovery of the inscription on the altar brought scholarly satisfaction to those writers who, on the basis of stylistic characteristics, had favoured a dating from the second half or the close of the twelfth century.

From the conservation work carried out in 1958-59 other, highly significant, results emerged contributing to a knowledge of the church's architecture from dating concerning the facades and the church's appearance in its previous phase, before the frescoes were painted. It was then that the frescoes on the west and south sides were uncovered. As far as the first description of the fresco-painting is concerned, the team from the Macedonian Conservation Institute uncovered several figures of the prophets in the third zone, cleaned parts of the frescoes in the second zone and uncovered some new figures in the first zone. The preliminary findings²⁰ were published and were followed by the excellent photographs taken by Gj. Popov.²¹ Before Nikolovski's popular publication on the

Kurbinovo frescoes, the panel of experts had chiefly made use of the reproductions from G. Millet's well-known album.²²

Further research into Kurbinovo
between the 12th and 15th Congresses of Byzantologists
and the publication of a comprehensive monograph

The exceptionally significant discovery of certain groups in the frescoes and the publication of illustrative materials on eleventh and twelfth century monuments in Macedonia contributed to the development of a wider investigation of this subject in international Byzantological circles. Naturally, this material was a subject of analysis at the 12th Congress of Byzantologists held at Ohrid in 1961, where certain key questions relating to Kurbinovo were at the centre of scholarly interest. Leading scholars in the field at this time, V. N. Lazarev, in his introductory paper,²³ and Demus, Pelekanidis and Radojčić, in their supplementary papers, gave their opinions on the relationship between the Kurbinovo and Kostur (Kastoria) frescoes and Nerezi, Thessaloniki and even Constantinople, and on the autonomous artistic worth of Kurbinovo. According to Lazarev, Kurbinovo and the Church of the Physician Saints



LAMENTATION
OVER
CHRIST (DETAIL)
IN THE CHURCH
OF THE
HAGIOI ANARGYROI
IN KOSTUR
(KASTORIA)



LAMENTATION
OVER
CHRIST (DETAIL)
FROM THE
CHURCH
OF ST. GEORGE
AT KURBINOVO

were the products of local workshops whose starting-point was the Nerezi frescoes; there were no indications of any dependence on Thessaloniki as a city with a leading role and a unifying centre of fresco-painting in Macedonia. Maintaining this position, the distinguished Russian scholar did not accept the views which Xyngopoulos had expressed earlier on the exclusive and unique position of Thessaloniki in Macedonian art of the eleventh and twelfth centuries and later.²⁴ Lazarev accurately noted that Macedonia had a large number of local centres, numerous workshops and a dispersed artistic culture with specific characteristics. In the groups in Kostur (Kastoria) and at Kurbinovo he stressed the role of the prime master whose works were full of energy but were insufficiently accurate with their distorted proportions of the figures and with their linear play. As an art historian formed in the traditions of classical norms, to whom distortions were alien, he concluded: “In this painter’s art, despite all his provincialism, the aroma of the *fin de siècle* can be strongly felt.” The present author could also discern this attachment to the classical forms of Nerezi as an ideal of beauty in the discussion between Lazarev and Radojčić at Kurbinovo before the Ohrid Congress. Amazed by the unconventionality and audacity of the unknown master, these supporters of the old school of aestheticism were surprised by his daring and his talent and what was for them a startling unconventionality. Lazarev also presented these views on Kurbinovo in two later editions of his major history of Byzantine fresco-painting.²⁵ According to this distinguished writer, the Kurbinovo painters had not completely assimilated the bases of the Byzantine aesthetic because of the strength of their local, Slav tradition.

The heated discussions which Lazarev aroused in 1961 can be followed in part in the supplementary papers from that Congress. Demus’ thesis was that, while it arose from the style of the twelfth century, the pronounced linear complication was nowhere else raised to the level of the abstruse as it was at Kurbinovo and in the Church of the Physician Saints. He posed the question of whether this was a characteristic of

ST. GEORGE FROM
THE CHURCH
OF THE
HAGIOI ANARGYROI
IN KOSTUR
(KASTORIA)
(LEFT)



ST. GEORGE FROM
THE CHURCH
OF THE
ST. GEORGE
KURBINOVO
(RIGHT)



Greek or Slav fresco-painting. He writes that he cannot answer this with certainty but links it to the old Macedonian ornamentation of the Slavonic manuscripts of St. Cyril and therefore tends towards the view of a Slav influence. "In any event, this phenomenon in painting is especially Macedonian", he writes.²⁶ Pelekanidis, as has already been mentioned, considers that the prime master of the Church of the Physician Saints did not paint at Kurbinovo and that the Prespa fresco-painter merely made uncreative copies of the Kostur (Kastoria) master at a much later date. According to his isolated opinion, the marked linearism at Kurbinovo is a sign of "a lack of knowledge" and a reduction of the beautiful".²⁷ Radojčić gives credit to Lazarev for his critical dating of the newly discovered material from Macedonian monuments of Byzantine art of that period and accepts the artistic and chronological linking of Kurbinovo and the Church of the Physician Saints as products of the same workshop or fresco-painter despite Pelekanidis' view. He considers that in the study of Byzantine art the questions concerning the nationality of the master-painters, and concerning particular monuments and groups of monuments, were being posed prematurely. Referring to Lazarev's earlier studies on the painting in St. Sophia in Kiev, Radojčić writes that the engagement of Greek artists with Slav associates is methodologically acceptable.²⁸

The cleaning of the frescoes, the conservation work carried out up to 1959 and the scholarly treatment of Kurbinovo at the Ohrid Byzantological Congress finally brought Kurbinovo into the theatre of international research into twelfth century art. In the following years there ensued a phase of intensive research into frescoes from the second half of the twelfth century in a number of countries, in the course of which a decisive step in the rounding-off of this stormy and complex period in the history of art was taken. The research culminated with the choice of fresco-painting of the twelfth and thirteenth centuries as the theme of the fifteenth International Congress of Byzantologists in Athens in 1956. There a number of surveys were presented of fresco-painting of all kinds from all the countries of the wider Byzantine cultural sphere.

In the years that followed the group of monuments to which Kurbinovo belongs was established through closer and more distant analogies, and light was shed on the spirit of the forms and their evolution through analogies stretching from Russia to Cyprus, Palermo and Venice, which began the process of an autonomous revaluation of the frescoes from Prespa.

In addition to the close relationship which has already been mentioned to the Church of the Physician Saints and other groupings in Kostur (Kastoria), above all to St. Nicholas of Kasnitzi and, in the wider sphere, to the All-holy (*Panagia*) Arakiotissa in Lagoudera on Cyprus (1192), comparisons were soon made between Kurbinovo and a number

of other examples from the second half of the twelfth century. In his well-known study on linear stylisation in twelfth century frescoes Lazarev mentions Kurbinovo as an example of mannerism with a line which becomes “an end in itself”.²⁹ The famous icon of the Annunciation from Sinai, which was first publicised by K. Weitzmann³⁰ who compared it to the Kurbinovo frescoes, was highlighted as a particularly close stylistic analogy to the work of the prime Kurbinovo master with its emphatic mannerist artificiality. However, in addition to the similarity with Lagoudera, that with the frescoes at Perachora (before 1180) and those of St. Neophytus at Paphos on Cyprus (1183) is most marked; this analogy with Kurbinovo was pointed out by A.H.S. Megaw.³¹ Orlandos wrote on a certain correlation between the frescoes in the Chapel of the Mother of God in St. John’s Monastery on Patmos and Kurbinovo. He wrote first about the frescoes³² and then about the complex as a whole.³³

The evaluation of the Kurbinovo frescoes and their place in the art of the second half of the twelfth century was treated by a number of authors, frequently with diametrically opposed points of view. In this respect the arguments put forward by R. Ljubinković concerning the description of this church as a rural and provincial monument attracted the greatest attention. He maintained that it is the work of a highly cultivated, subtle master of refined spirit and compares him to the Nerezi painter. Ljubinković likewise stressed the strong individuality of the Kurbinovo master, an artist of exceptional worth, formed in the same spirit as the Nerezi master. He concluded that his art is distinct from the latter’s as he is spontaneous, impulsive and unpredictable.³⁴ Ljubinković’s high evaluation relates to the work of the prime Kurbinovo painter which had not been disputed in the earlier views of Rajković. At roughly the same time Radojčić was writing that the Kurbinovo frescoes were surprising in their universality of expression which was confirmed by their affinity to those in Nerezi and the Church of the Physician Saints, but also to those in Cappadocia and in St. Mark’s in Venice which date from around 1200.³⁵ The similarity of the Macedonian monuments at Kurbinovo and in Kostur (Kastoria) to some of those on Cyprus, such as the All-holy (*Panagia*) Arakiotissa, is so great that at one point A. Grabar thought that masters from Macedonia had worked on this Aegean island.³⁶ According to him these frescoes are “a baroque version of the art of Nerezi” following the route of forms and of linearism which he considers leads “to the mannerism of the Comnenian period”. For him this is not a characteristic of a regional school but of “parallel activities in an interpretation of the Comnenian style” in the hinterland in 1200.³⁷ Somewhat later Grabar once more raised the question of the links between Macedonia and Cyprus. He wrote that Kurbinovo is “a baroque interpretation of the mature art of Nerezi”, and went on to explain the links between Nerezi, Kurbinovo and Kostur (Kastoria) in terms of

workshops which were continuously active in western Macedonia. Now, after a certain evolution in his thinking, he writes of the existence of a regional school in Macedonia in the second half of the twelfth century, linking its lengthy existence to a significantly wider circle of patrons of fresco-painting which was not limited to the donorship and patronage of the rulers. He notes with justification that, from the twelfth century, patronage of the arts spread into other social groups which enabled “a locally coloured art” to appear. He once more stresses the similarities with Cyprus and this time writes that these similarities can be explained by a dependence on the same tradition.³⁸ In the scale of values of the group of paintings - predominantly from Macedonia and Cyprus - of which Kurbinovo is the most outstanding example, it is interesting that in contrast to those who evaluated them as “provincial monuments”, M. Chatzidakis, in the volume he published together with Grabar, declares the works in question to be “comparable in quality with those of the masters from the capital, Constantinople”.³⁹ The same author adds to this art network the frescoes in the Church of St. John the Theologian in Ber (Veria) which show a similar spirit in their forms to those of Kurbinovo and the Church of the Physician Saints in Kostur (Kastoria).⁴⁰ Among the older commentaries on Kurbinovo the writings of D. Talbot Rice deserve mention. According to him a new stylisation appears in these frescoes, with contortions of the bodies and the costumes which are “twisted as if blown by a violent wind”. This is an unusual style, full of exaggerations, but one which left behind it a significant heritage and Kurbinovo, according to him, deserves to be characterised as the first truly Macedonian monument. The painters Michael and Eutychios, who were active approximately a century later in central Macedonia and southern Serbia, are representative of “a more developed and perhaps more refined phase in the development of the same school.”⁴¹ It is worth mentioning here the contribution of J. Beckwith, who traces the developments in late Comnenian art beginning with Nerezi and the introduction of more emphatic emotional elements together with a new stylisation in the drapery. According to this writer Kurbinovo, with its “eccentricity” in the treatment of drapery, occupies a special place in this new trend. He lists works belonging to this trend from Macedonia, Cyprus, Sinai, Russia, Palermo and Venice.⁴² In an extremely instructive survey, which is in effect a history of Byzantine art, C. Delvoye allocates a particular place to Kurbinovo and stresses the uncommon elongation of the proportions and the emphasized movements of the figures. This new mannerism also appears in Monreale and in St. Mark’s in Venice, which were decorated at the same period. He notes a harsh expressiveness, however, in the faces at Kurbinovo and in this he sees the Macedonian origin of the painters and the workshop.⁴³

Gjurić has presented his researches on the Kurbinovo frescoes on several occasions. In the comments already quoted on the formation of the composition of the Holy Fathers bowing in adoration to Christ the Lamb, he for the first time poses the question of the existence of painting which is colourist in secular circles and tonal in monastic ones. He includes the Kurbinovo frescoes in the first group as a characteristic example of the use of colour in works commissioned by secular circles. In the earlier stage of his scholarly output, in his monograph on Sopočani, Gjurić had put forward the view that Kurbinovo and the Church of the Physician Saints in Kostur (Kastoria) are regarded as examples of painting with a secular use of colour.⁴⁴ At about the same time he published an encyclopaedia entry on Kurbinovo which briefly mentions the fresco-painters. He attributes the frescoes from the upper part of the apse, the Meeting and the Conversation of Mary and Elisabeth and the large figure of Christ on the south wall, to the prime or leading fresco-painter. Gjurić stresses that he was an exceptionally refined artist, a skilled draughtsman with a particular way of representing the saints and manner of painting drapery. The second master, close, according to Gjurić, to the first, painted the entire south wall of the nave with the exception of the scenes mentioned above. His drawing is dark and gloomy and his representation sombre. Gjurić attributes the frescoes on the north wall to a third painter, and to a fourth, who is the weakest, the frescoes on the west wall together with the archpriests in the altar space.⁴⁵ Ten years later, in his major work on Byzantine frescoes in Yugoslavia, the same author sets out virtually identical views concerning the fresco-painters. He attributes the upper zone of the altar space to the first, the leading, painter, together with the large adjoining figures of the Christ of Peace and St. George; the second master, perhaps together with an assistant, worked on the side walls, while the weakest worked mainly on the west wall. He stresses the movement of the figures, the treatment of the drapery and the play of the folds as means of expression. Before coming to Prespa the two masters had probably worked on the decoration of the Church of the Physician Saints in Kostur (Kastoria).

In the commentary to his bibliography on Kurbinovo, Gjurić expresses the opinion that the portrayal of water, a lion, a fish and heads in profile in the mandorla of the Ascension of Christ contains an allusion to Christ's Second Coming and the Resurrection according to the Acts of the Apostles (I,11).⁴⁶ He also links the other mandorlas, Visions of God and particularly the Christ the Ancient of Days, with the same text.

In his discussion paper at the Fifteenth International Congress of Byzantologists, Gjurić places Kurbinovo at the head of those works in which the line is the primary means of expression and the ramified and independent line of the drapery gives their character to many of the

figures and compositions. Among these “baroque” works from the close of the twelfth century the author includes the Church of the Physician Saints in Kostur (Kastoria), the Annunciation from St Catherine’s at Sinai, the mosaics in the central dome of St. Mark’s in Venice and the frescoes in the cave church of Christ at Latmos. In the second part of the work the author again focuses attention on his old thesis of aristocratic art, with donors from secular circles, and clerical art with donors from monastic life and centres of clerical administration. Here too he propounds the idea of a characteristic use of colour in aristocratic art and he considers Kurbinovo a distinguished representative of works belonging to this group. Gjurić is of the opinion that the donor is represented on the right-hand side of the founder’s composition on the west facade as a companion piece to the rulers on the left-hand side and that he belonged to the secular feudal class.⁴⁷

In the study of fresco-painting in the wider field of mediaeval art in Macedonia and Serbia, Kurbinovo occupies a special place in the book by R. Hamann-MacLean and H. Hallensleben. Here the thematic scheme of the church is presented for the first time in an architectonic review of all the figures and compositions which had been identified by 1963.⁴⁸ Somewhat later Hamann-MacLean published further research into the iconography of Kurbinovo and comparable monuments.⁴⁹ While speaking of the most recent studies and discussions of particular figures and scenes published before the texts from the Athens Congress had been released, mention should be made of the papers by J. Lafontaine-Dosogne on St. Marina,⁵⁰ on St. Anne the Nursing Mother and on St. Joachim⁵¹ and of her contribution on Kurbinovo in the general survey of mediaeval art written jointly with W.F. Volbach.⁵²

Among individual discussion papers a great deal of interest was aroused by G. Babić’s paper on the presence of the Christ the Lamb in the Liturgical Service of the Archpriests. According to this author, this presence was a result of the Christological debates of the twelfth century and the idea of Christ being offered like a lamb as a sacrifice best illustrates the eucharistic and dogmatic basis of the sacrifice.⁵³ T. Velmans was most concerned with a comparative analysis of the Lamentation over the dead body of Christ with particular reference to the example from Kurbinovo. She notes all the phases in the evolution of this significant subject, making particular reference to the presence of the mourning women in this composition. Velmans considers that the theme of Christ the Lamb had been present in Byzantine theological literature for a considerable period of time and therefore sees the portrayal of the Lamb on the holy table as a reflection of the theological debates around the middle of the twelfth century.⁵⁴

In the research on Kurbinovo to date an exceptional contribution has been made by Lydie Hadermann-Misguisch, who has achieved the

most outstanding results. She is the author of several studies and above all of the monograph on the frescoes in the church, one of the most comprehensive works of its kind in Byzantine art scholarship. In her first text, analysing and evaluating the Kurbinovo frescoes within the parameters of the trends in Byzantine fresco-painting in the second half of the twelfth century, she makes a number of observations. In the first place she stresses that Kurbinovo is “one of the highest peaks of Byzantine mannerism”.⁵⁵ After Nerezi, as the foremost aristocratically refined and at the same time classical monument, Hadermann-Misguisch follows two lines of development in fresco-painting up to the close of the twelfth century. One is expressive and tense, while in the other decorative elements take precedence over expression. At the head of the first stands Kurbinovo, and at the head of the second Lagoudera on Cyprus. She notes that in Kurbinovo the expression is in the line itself, that it is accentuated by the movements of the bodies and the draperies. She considers the art of Monreale (1180-90) a continuation of measured classicism, close to Nerezi at the end of the twelfth century.⁵⁶ Hadermann-Misguisch then published her discussion paper on the Living Waters of the Ascension in the context of the Theophany at Kurbinovo. Her attention was held by the particular appearance of the divine light in the form of circles around the Christ in the Transfiguration, the Descent into Hell, the Ascension, the Dormition and in the Christ the Ancient of Days surrounded by the heavenly hosts (in the upper zone of the west wall), and by several innovations in these scenes. The author considers this a question of an iconography which corresponds to the religious preoccupations of the time. She considers it the work of the prime master, an art researcher of genius who, in this domain of the Theophany and the liturgical, introduced into a grouping a number of new elements which were to become recognisably present in later art. She interprets the water and the fish in the Ascension primarily according to the prophecies of Isaiah (XII, 3 and XLIV, 3), Ezekiel (XLVII, 1-10) and Joel (III, 18) and of Zachariah (XIV, 8) in the visions of the Heavenly Jerusalem. In her research paper on the Christ the Ancient of Days with the heavenly hosts she announced that she would publish the results of this research in a separate volume on the Kurbinovo frescoes.⁵⁷ In a further discussion paper Hadermann-Misguisch returns to the theme of the Theophany on the west wall above the Dormition. She identifies the remnants of the archangels Gabriel and Michael at the extreme western end of the side walls at the same height as the Prophets. She then links these two figures to the appearance of the Christ the Ancient of Days in glory, attended by the heavenly hosts among whom the archangels are wearing imperial apparel. The author once more places this scene in a liturgical context,⁵⁸ which afforded a route to a deeper investigation of this significant artistic entity in the studies which were to follow in her monograph.

Before turning to this monograph, mention should be made of her paper on the figure of St. Marina slaying the Devil, portrayed on the south portal at Kurbinovo. There is no doubt that this is one of the earliest such representations in art, and that it is also to be found in the Church of the Physician Saints in Kostur (Kastoria).⁵⁹ Today it is recognised that the oldest known representation of St. Marina slaying the Devil, dating from the years 1074-75, was discovered by P.L. Vokotopoulos in the Church of St. Mercurius on Corfu. After the study by Lafontaine-Dosogne quoted above, these papers form the “basis for an iconographic study of the cult of this saint”. The cult was to flourish in south-west Macedonia and Epirus, as is confirmed by numerous examples in the churches on the shores of lakes Ohrid and Prespa, where there are churches dedicated to this martyr. These have been the subject of studies by G. Subotić,⁶⁰ and later by the present author. The penetration of her cult into the art of the Romance countries which in the sixteenth century were closely linked to the Ohrid Archbishopric and thus with the monasteries of St. Nahum and St. Marina, near Podgradec on the shores of Lake Ohrid, is significant in this context.

If ever revealing thoughts about a work of art can be said to have shared, from their date of publication, in the very life and destiny of that work of art, this is true of Lydie Hadermann-Misguisch’s monograph on Kurbinovo. In her published research the author states a number of truths and announces significant discoveries with an enviable erudition, insight and feeling for comparative analysis. She submits the iconography and style and the relation of Kurbinovo to the Church of the Physician Saints in Kostur (Kastoria) to a fundamental analysis. At the beginning of her book she places the frescoes in the context of the over-all historical and artistic trends of the twelfth century. In this commentary on a monograph which possesses so many virtues we shall concentrate only on the most notable results, in the belief that interested readers will wish to study the text in its entirety. The larger part of the thematic entity of Kurbinovo informedly followed the latest trends in Byzantine iconography. In the painting of the Dormition, Christ appears in glory surrounded by the heavenly hosts, an interpretation which presages the treatment of the subsequent late-Byzantine and post-Byzantine periods.⁶¹ In the apse the Mother of God carries the playful Christ, presented in profile, which was to have a place in the art of the thirteenth century. The author recognizes a large number of treatments which were to be predominant in the Paleologue period. Among the Holy Fathers who serve in the apse there is a decisive advance with the representation of the young Christ the Lamb. The rarely depicted scene of the Conversation between Mary and Elisabeth is placed immediately after their Meeting. Christ appears surrounded by a “fire” of divine light, in glory, in the Transfiguration, the Descent into Hell, the Ascension and the Dormition. Here too is the exceptional appearance of the “heavenly sea” in the Ascension, which is

linked to the texts of the Prophets and especially to Zachariah's vision which is read in the liturgy for this feast. Hadermann-Misguisch considers that the Christ the Ancient of Days among the heavenly hosts was most probably inspired by the liturgy and, as in her previously mentioned works, she refers to the scene as a Theophany.⁶²

The concluding section with its iconographic analyses, which are likewise carried out with an up-to-date methodology in terms of iconology and art history, includes digressions on the rare representations of St. Marina slaying the Devil, of Anne the Nursing Mother and of St. Euphrosyne, which could be the oldest recorded figures of these saints in art. Here, reference is made to the frescoes on the facade of the west wall with the remnants of figures from imperial portraits, to the figures of the warrior saints on horseback and to the Deesis on the south side of the church which she dates as belonging to the Paleologue period. As a whole, the contribution of the Kurbinovo frescoes to the iconography of the twelfth century is highly valued as an anticipation of several treatments found in the art of the thirteenth and fourteenth centuries.⁶³

In the course of her serious and comprehensive stylistic analysis, with its particular reference to the artistic treatment of the figures, landscape, light, architecture and ornamentation Hadermann-Misguisch raises the question of the Kurbinovo painters. There is no doubt in her conclusion, and I think it has never been disputed, although it has not been sufficiently emphasized until now, that at Kurbinovo a great artist is dominant, a *pictor imaginarius*, who conceived the entire decorative work and encompassed it within a single creative idea. We wholly share the opinion that "the Kurbinovo style is his style".⁶⁴ There is no doubt that he painted the eastern part of the church as well as several other brilliant scenes such as the Meeting of Mary and Elisabeth, the Presentation at the Temple, the Embalmers, the Descent into Hell and the face of the monumental Christ of Peace. Hadermann-Misguisch calls the principal master's assistant "the painter of the Dormition". There is also reason to think that there was a younger assistant who painted "the decorative elements". But, according to this author, it is possible to approach Kurbinovo as the work of a single personality and of a single vision expressive of the period. Finally, having drawn comparisons between Kurbinovo and the Church of the Physician Saints, she makes a plea, which we would emphasise, for an evaluation of this historical monument as a supreme work of its time, one which cannot be assigned to the "local or provincial": a judgement formed, most frequently, on the basis of the style of painting of the master of the Dormition.⁶⁵

It has already been said that the Kurbinovo frescoes occupied a particular place in the discussion papers at the Fifteenth International Byzantological Congress in Athens. This was within the wider context of a study of art between 1071 and 1261. At this congress Hadermann-Mis-

DISCOVERY AND STUDY OF THE KURBINOVO FRESCOS

guisch presented the basic findings contained in her monograph, emphasizing the relationship to other contemporary monuments. The view that the prime painter of the Church of the Physician Saints and of Kurbinovo must have been familiar, before he painted these churches, with the Nerezi frescoes⁶⁶ attracted considerable attention. This question has led to greater light being shed upon the genesis of the Kurbinovo frescoes.

Within the parameters of the evolution of the decorative scheme during this period, at the Athens Congress Lafontaine-Dosogne concentrated on the Mother of God with Christ in the apse, the Christ the Peace and St. George near the altar screen and the Christ the Lamb.⁶⁷ The presence of St. George, of the Christ of Peace with the Mother of God and of John the Forerunner near the altar screen at Kurbinovo was also dealt with by Velmans in connection with the subjects which are grouped around the altar screen itself.⁶⁸

A significant break-through in the understanding of the churches of the Physician Saints and of St. Nicholas of Kasnitzi in Kostur (Kastoria) was made with the publication of a separate volume on the subject by T. Malmquist, where questions concerning Kurbinovo were also



ARCHANGEL
GABRIEL
FROM THE
ANNUNCIATION
CHURCH OF
HAGIOS NIKOLAOS
TOU KASNITZI
IN KOSTUR
(KASTORIA)
(LEFT)



ARCHANGEL
GABRIEL
FROM THE
ANNUNCIATION
CHURCH OF
ST. GEORGE
IN KURBINOVO
(RIGHT)

touched upon. According to Malmquist's stylistic analysis, the Church of St. Nicholas of Kasnitzi is in certain stylistic essentials different from both Kurbinovo and the Church of the Physician Saints. Its painting is restrained, without mannerist elements and without imagination or creativity. He sees an analogy with Kurbinovo only in the posture of the Mother of God in the Annunciation, while also stressing the tranquility of the Archangel in this composition in comparison with Lagoudera and

Kurbinovo. In contrast to the earlier datings by Pelekanidis, Xyngopoulos and Lazarev, on the basis of the large number of classical lines this study dates the frescoes in the Church of St. Nicholas of Kasnitzi as being from the very end of the twelfth or the beginning of the thirteenth century. The author sees in them a foreshadowing of the monumentality of the Serbian works of the thirteenth century. His comparison between the frescoes of the Church of the Physician Saints in Kostur (Kastoria) and those at Kurbinovo is particularly striking. Like Pelekanidis, Malmquist does not rate the Kurbinovo frescoes highly; he considers that a formal elegance predominates in them and that they are calculated, which could be a result of long years of working at the craft. Thus he admits the possibility that the painter of the Church of the Physician Saints underwent a formal evolution before working at Kurbinovo. But at the same time he thinks that there were two master-painters formed in the same workshop and that they used the same originals. Finally, he also concedes the possibility that the prime Kurbinovo painter might have been a former pupil of the principal painter of the Church of the Physician Saints, or that they might have been brothers of differing temperament but from the same workshop.⁶⁹

A considerable time after the publication of his first texts relating to Kurbinovo (see n. 8) Miljković-Peppek drew attention to four compositions from the St. George cycle on the facade around the south door. He writes that the cycle had previously consisted of eight compositions and that he considers it to be most probably from the fourteenth century.⁷⁰ Later on Miljković-Peppek made observations on certain questions of construction and decoration at Kurbinovo. He maintains that the church had not been stone-roofed but had been covered with a ridged wooden roof and he writes of imitation tiles of a red colour in fresco technique used externally to achieve a decorative effect; some years later this area of the church had been covered with frescoes. He links the portrayal of the Emperor and his Consort on the west facade to the issuing of the chrysobull concerning the legalisation of the church's land estates. In the second part of his paper he gives his opinions on the Constantinopolitan origin of the principal master of Kurbinovo, above all because of his theological erudition. He considers that a fish, the symbolic image of Christ, has been represented in the eye of the white dove in the Annunciation. In the concluding section he concentrates on the figure of St. Euphrosyne, whose presence he links to Solomon's Song of Songs.⁷¹ Miljković-Peppek is the author of the bibliographical note in the Yugoslav Encyclopaedia of Art. (This text is in part identical with the earlier note by Gjurić in the older edition of the Yugoslav Encyclopaedia.) The author puts forward the opinion that the principal Kurbinovo master was from Constantinople while "his assistants were most probably local masters."⁷²

New studies on the Kurbinovo Frescoes

The compositional structure of the Annunciation, one of the most individual works of its time and in Byzantine art in general, is associated in scholarship with the text of Solomon's Song of Songs. This relates to the portrayal of an enclosed garden - heaven - with a balustrade in front of which the Mother of God stands. The distinguished scholars Gjurić,⁷³ Radojčić⁷⁴ and I. Dujčev⁷⁵ directly relate this scene, together with the same composition at Studenica, to Solomon's verses.

After the publication of her monograph, Hadermann-Misguisch also wrote a further text on facade frescoes in Byzantine art in which she touches on various aspects of the Kurbinovo frescoes. She reiterates her theory that the frescoes on the west and the north facades of the church belong to the group from the year 1191, while she considers that the fragments from the life of St. George on the exterior south wall are from the Paleologue period. She also considers that the figures of the warrior saints on horseback on the west wall are an innovation and an anticipation of later phenomena in Byzantine iconography. In connection with the complex question of the much-damaged figures in the second zone and above the lunette on the west wall, she assumes that these are, perhaps, the figures of the donors of the church and again, as in her monograph, emphasizes two courtly figures on the left-hand side and a figure in brightly coloured garments on the right-hand side. At the same time, with some reservation, she points to possible analogies with the donors of the Mother of God Mavriotissa in Kostur (Kastoria) and St. Nicholas of the Hospitals in Ohrid.⁷⁶

Other authors too who had earlier written papers on, or given thought to, the iconography and style of the Kurbinovo frescoes have dealt once more with these paintings. Thus Babić considers that the prominent icons painted in fresco technique near the altar screen were thematically integrated with it and that in the Comnenian period this was a phenomenon characteristic of smaller and poorer churches. He mentions the portrayals of St. George, the patron saint of the church, and of the full-length Jesus Christ of Peace, displayed in specially painted frames and decorated with imitation marble. He stresses also the painting of the Deesis with the Mother of God at prayer and St. John the Forerunner next to the figure of Christ. He treats the painted icons in St. John's Church at Kaneo in Ohrid⁷⁷ as part of the same phenomenon in the conceptualisation of the frescoes. We will simply note that the two churches are neither small nor modest, nor were they commissioned by poor founders or donors, as this author states; this is rather a continuation of an older concept in the painting of the altar screen. Chatzidakis and Babić⁷⁸ also wrote jointly on the Kurbinovo frescoes as products of a local workshop. Koco considers that Kurbinovo is "perhaps a village

church” and treats its frescoes in the context of a domestic Macedonian tradition of producing compositions full of a dramatic quality in a continuity from St. Sophia in Ohrid and at Vodoča right up to the work of Michael and Eutychios.⁷⁹ At approximately the same time, in his latest texts which touch upon the question of the Kurbinovo frescoes, Miljković-Peppek dwells upon the Constantinopolitan origin of their prime painter as an eminent and theologically educated master.⁸⁰ In the field of iconographic research a very great deal of interest is still aroused by the formation of the composition of the liturgical service of the archpriests, and particularly the appearance of the Christ the Lamb on the holy table. Amongst these texts special mention should be made of the papers by C. Walter and Babić⁸¹ which consider this scene in comparison with other examples in Byzantine art. The present author has pointed to the fact that on the north wall in the first zone, which is no longer preserved, warrior saints were portrayed; he stresses the tradition of the portrayal of the patron saints of churches, particularly in Macedonia, on the south or the north wall, near the altar screen, as is the case with St. George at Kurbinovo; and he compares St. Anne the Nursing Mother with the representations in the church at Zaum and other monuments from the Byzantine sphere.⁸² He looks at the figure of the Christ the Lamb in association with the figures of the young Christ in the vision of St. Peter of Alexandria.⁸³ From my own earlier research on Kurbinovo, of relevance today are the statements concerning the characters on the right-hand side of the donor’s composition and particularly those concerning the portrayal of the archpriest and the need to make use of sources concerned with historical events in Ohrid and Prespa at that time.⁸⁴ In this, the least researched field, the pages devoted to the figure of St. Achilleus of Larissa in the Liturgical Service of the Archpriests before St. Nicholas are relevant to Kurbinovo. His presence in paintings by the workshop both in the Church of the Physician Saints in Kostur (Kastoria) and at Kurbinovo is regarded as a direct link with the beginnings of the cult of this saint at the time of Csar Samuil. If St. Achilleus’ portrayal is an expected and understandable phenomenon, his portrayal in Kostur (Kastoria) points to long-standing links between the fresco-painters’ workshop and this area and, probably, with Samuil’s cathedral, dedicated to this archpriest.⁸⁵ The previously mentioned portrayal of St. Marina slaying the Devil, painted in the same style both at Kurbinovo and in the Church of the Physician Saints, has been linked to the churches dedicated to St. Marina by the lakes of Prespa and Ohrid on the territory of what is today Albania. The Monastery of St. Marina, close to that of St. Nahum of Ohrid and near the village of L’nga, was extremely active over a large area, particularly during the period of Ottoman rule, a fact which is confirmed by a large number of pictorial representations.⁸⁶ But at the same time it is worth pointing out that the Byzantine Empress

of the time, who is certainly portrayed next to her husband, the Emperor Isaac II Angelus (1185-95), in the donor's composition on the facade of the church, is the Hungarian Princess Margaret⁸⁷ – the name Margaret was celebrated throughout the Orthodox Byzantine world in the form of (St.) Marina.

In the most recent discoveries concerning Kurbinovo the identification by D. Bardžieva of the figures of Ss. Cyril and Methodius is of particular cultural and historical significance and is also linked to the presence of the figure of St. Achilleus. Bardžieva points to the preservation of the names of the two frontally portrayed archpriests on the south side of the altar space, immediately next to St. Cyril of Alexandria and immediately after the Liturgical Service, that is to say after Ss. Achilleus and Nicholas.⁸⁸ These names testify to the relationship of the Archbishops of Ohrid to the Slav educators in a clear continuity with the older representation of them in the Church of St. Sophia in Ohrid. At the same time these figures speak of the cultural unity of the art of the period with the literature of the Slav educators in both the Slavonic and Greek languages from the Aseman Gospels and Archbishop Theophilact through to the activity of the great Ohrid leader and writer Demetrius Homatian.

In the course of the 1980s texts were published which touched to a greater or lesser extent upon the question of Kurbinovo, principally within the parameters of research into twelfth-century Byzantine art. Among these special mention should be made of D. Mouriki's study of the stylistic trends in the monumental art of the eleventh and twelfth centuries. Here the author reviews the question of the frescoes in the Church of the Physician Saints and at Kurbinovo, accepting the expression that E. Kitsinger used of them as being works in a "dynamic" style. She considers that genetically these works are exceptionally close to Nerezi, illustrating this with the appearance of the warrior saints and emphasizing their linear nature and elongation as a chief feature of the "dynamic" style of Prespa and Kostur (Kastoria). At the same time she states that the style of the Church of the Physician Saints is calmer and the faces are broader and more emotional, all of which Mouriki considers might suggest that these frescoes were executed after Kurbinovo and that they anticipate the plastic phenomena of the thirteenth century. This distinguished author considers that the angels at Kurbinovo and in the Church of the Physician Saints are harshly modelled and emphatically drawn, certainly when regarded in the light of the criteria of classical or Hellenistic inspiration.⁸⁹

Pelekanidis and Chatzidakis' volume on the frescoes in the Kostur (Kastoria) churches marked a more serious step towards the textual completion of the former's earlier album. After Pelekanidis' death, Chatzidakis added his own commentaries to the former's surveys, which had nearly all been previously published, of the Kostur (Kastoria) frescoes. He edited this useful volume which contains a large number of reproduc-

tions and a schematic arrangement of the themes of the mediaeval churches in the town. We will mention here only the texts on the churches of the Physician Saints, St. Nicholas of Kasnitzi and the Mother of God Mavriotissa where the frescoes, or passages and phases of them, are compared with Kurbinovo. Above all we would stress that Chatzidakis was in favour of a dating of the frescoes in the Church of the Physician Saints as being from the years before the Kurbinovo frescoes were carried out and that other distinguished researchers too insisted on this. He once more points out Pelekanidis' disagreement with these writers and his insistence on an early dating of the Church of the Physician Saints. Chatzidakis also published a similar commentary on the Church of St. Nicholas of Kasnitzi where the frescoes have been constantly compared to those of Nerezi but "have neither the sublimity nor the sensitivity of the latter", as the author writes. There is an implicit suggestion of the dating of these frescoes as being from the last quarter of the twelfth century since in this church there can be noted a "psychological disturbance" characteristic of the close of the century but not of the Nerezi frescoes. Chatzidakis reckons that all the phases of the frescoes in the Church of the Mother of God Mavriotissa were painted after the year 1200, thus contradicting all the previous authors who had proposed a much earlier date. Although no comparisons with Kurbinovo are made, the dating of the painting of the Baptism on the west facade, which is similar to the frescoes from the workshop of the painters of the Church of the Physician Saints and at Prespa, is of interest to us.⁹⁰

Included in Nikolovski's new, broader survey of historical monuments in Macedonia there is important supplementary information on Kurbinovo as compared to the earlier edition. The author treats Kurbinovo as belonging to the Nerezi group, with agitated and emphatic lines and complicated draperies. He ascribes to certain of the Kurbinovo frescoes a lack of refinement in the use of colour and a failure to attain proportionality. This he interprets as being the result of the engagement of several painters of differing capabilities. It is his hypothesis that the principal master had collaborated with the Nerezi painters over a long period of time.⁹¹ We note also the publication of the album of colour photographs from Kurbinovo with a foreword by K. Balabanov.⁹² The author of the foreword considers that the painters of this church were followers of the Nerezi fresco-painting but contributed a playful line and rhythm. He attributes the execution of the work to one main painter with a master collaborator and an assistant painter who worked on the west wall.

The contribution of S. Tomeković to research into Byzantine fresco-painting from the second half of the twelfth century, including among its developments the Kurbinovo frescoes, is of major significance. She first published a study of the patron saints in the iconographic arrangements of twelfth century churches in Macedonia and the Pello-

ponnese. In this study she defends her position that the St. George cycle on the west front, together with the Deesis, is contemporary with the whole of the painting in the church and she provides a reconsideration of the scenes from this cycle, revising Miljković-Peppek's proposition. Tomeković puts forward the hypothesis that the Christ the Ancient of Days on the west wall represents the vision of St. George.⁹³ In her second text, which is a highly comprehensive study of mannerism in Byzantine mural painting from 1164 to 1204, Kurbinovo occupies a special place in an analytical comparison with the other works of the period. The attempt to explain theoretically the terms "baroque", "mannerism" and "late Comnenian painting" in Byzantine art, with particular reference to the frescoes at Kurbinovo and in the Church of the Physician Saints, deserves particular attention. We would also note her analysis of the remains of the donor's composition on the west facade. Her view that the donor came from lay, secular circles⁹⁴ and other aspects of this composition are the subject of particular research by the present author. Tomeković once more gives a synthesis of her views on the place of the Kurbinovo frescoes in her work devoted to the Byzantine aesthetic around the year 1200 as it relates to Studenica. The Nerezi frescoes with their sculptural modelling of the figures are the major point of departure of the art of the closing decades of the twelfth century. One of the two currents that flowed from Nerezi leads to the Church of the Physician Saints and reaches its culmination at Kurbinovo and Lagoudera with their arabesques of line and colour. The artistic tension became more tranquil in about 1200 as can be seen in the Studenica frescoes. This baroque tendency can also be seen, in a more temperate form, at Monreale, Palermo, St. Mark's in Venice and at Neredica and Stara Ladoga in Russia.⁹⁵

The latest researches by E. Tsigaridas make a new and fresh contribution to knowledge of twelfth-century art in Macedonia and of Byzantine art. This author has recently written on two exceptionally significant churches with mural paintings - St. Stylian in Kostur (Kastoria) from the end of the twelfth century and St. Minas in Kožani (Kozani) which is from around 1200, and on a part of the collection of icons from this period in Kostur (Kastoria).⁹⁶ This publicity, and the accurate dating of these works, has meant that they have found their proper place in the network of monuments of particular significance to this stylistic group. We are also indebted to Tsigaridas for his publishing of the frescoes from the Church of St (*Hosias*) David at the Monastery of Lato, which he compares with the Church of the Physician Saints and Kurbinovo.⁹⁷

The icon of St. George recently brought to public attention by S.K. Kissas at the exhibition of icons from Ber (Veria)⁹⁸ is from a similar artistic circle and is chronologically and geographically close to Kurbinovo and to the Church of the Physician Saints. His account of the

research into the activities of this workshop includes reviews of historical monuments of Kostur (Kastoria) not previously mentioned and contains data and commentaries on the icon painting of the twelfth and thirteenth centuries.⁹⁹ At the same time Gjurić, Miljković-Peppek and T. Vitlarski have made bibliographical and historiographical notes and studies on monuments in Macedonia and Serbia which were under the jurisdiction of the Ohrid Archbishopric (Nerezi, the second layer at Veljusa and the first layer in St. Nicholas in Prilep).¹⁰⁰ It goes without saying that the relationship to Kurbinovo of these churches as a whole, and of each of them individually, has its own particular place and that a knowledge of them is essential to a study of the artistic trends in this area both before and after the appearance of Kurbinovo.

In the discussion surrounding the evaluation of the works of the prime Kurbinovo master the painter Gligor Čemerski makes an outstanding case which is in contradiction to the existing assessments of the provincial character of these frescoes. Some of his views on the uncommon artistic talent of the prime master and on his exceptional artistic achievement will certainly attract the attention of art historians.¹⁰¹ The celebration of the Jubilee of Kurbinovo saw the publication in Macedonia of a number of essays of a popular nature which have stimulated considerable interest in this historical monument among art lovers.¹⁰²

On the occasion of the jubilee the present author issued a brief survey of the views of Byzantologists throughout the world on these frescoes, pointing out all the various divergencies in their judgements, the evolution of scholarly thinking regarding Kurbinovo and his own views and recent findings on this group of paintings.¹⁰³ The view is maintained that the prime Kurbinovo master came forward with his own artistic expression and his own creative individuality, both of which lie on the very borders of what was permissible within the Byzantine world. He contributed a particular sensibility and poetics which surpassed the “baroque wave” found in a large part of Europe at the close of the twelfth century. The facts that this group of fresco-painters was acquainted with the intellectual and artistic trends of their time, even of the capital, Constantinople, but that the group was active on Macedonian soil for a considerable period of time and that it was linked to donors in western and southern Macedonia are stressed - facts which are borne out by numerous similar historical monuments on this territory.

In the second part of the survey the role of the Archbishopric of Ohrid is emphasized and its contribution to Byzantine cultural and theological movements, as well as its nurturing of the traditions of Ss. Cyril and Methodius and St. Clement in the diocese. The portrayal of St. Achilleus both at Kurbinovo and in the Church of the Physician Saints is underlined in connection with their cults during the period of Czar Samuil and the predominance of his cathedral church dedicated to St. Achilleus.

The presence of the figures of Ss. Cyril and Methodius is linked to their cult in the Ohrid Archbishopric whose leading figures, Greeks at that period, celebrated the missionary undertaking of the holy brothers from Thessaloniki among the Slavs. The identification of St. Clement of Ohrid, the patron of the autocephalous Ohrid church, is here announced for the first time - as is the opinion that the archpriest portrayed next to him, on the north wall of the altar space, is St. Clement of Rome.

Concerning the spirit of the forms and new identifications of the figures

It is difficult to point to any work of art in the course of art history which has been so variously assessed as the fresco-paintings in St. George's Church at Kurbinovo. Seen in the shadow of his great predecessor, the Nerezi fresco-painter, who imbued his fundamental works in the second zone with a classical style "without excesses", the prime Kurbinovo master is frequently regarded as having been an eccentric provincial who misused the arabesque as an artistic device which had got beyond his control. For this reason he has been assessed as a rural painter, isolated and inward-looking. Otto Demus, who is both learned and sensitive, has been tempted to link his graphic qualities and his love of ornamentation with the ornamental play of old Macedonian, Slavonic, Glagolitic and Cyrillic manuscripts. The style of Kurbinovo has aroused extreme indignation and non-acceptance in Pelekanidis and Malmquist and a barely-stifled reserve in Lazarev and Radojčić. From the very first lines written by Ljubinković, however, and continuing through the observations of Chatzidakis and Gjurić up to the fundamental studies of Hadermann-Misguisch, a new "aesthetic optics" has been imposed in the assessment of Kurbinovo and the process of a true rehabilitation of the prime Kurbinovo fresco-painter is still under way. The liberation from art history stereotypes in the study of the life of the forms and their internal content has taken on a new direction thanks largely to Kurbinovo. It would also appear that we do not yet have a grasp of all the basic premises necessary for deeper research into the network of historical monuments in Macedonia which were created both before and after Kurbinovo. Only today is that network being revealed in all its wealth and artistic, thematic and historical complexity.

The link between the Church of the Physician Saints and Kurbinovo has been indisputably established. The fresco-painters of the Prespa churches received their training in the Kostur (Kastoria) church. Despite the studious comparative analyses of the two churches which have appeared in print, there are also well-known statements claiming either that Kurbinovo is a later copy of the Church of the Physician Saints or that the latter church is a later counter-reaction to Kurbinovo, manifesting a return to classicism and plasticity. These are the extremes in the determination

of their relationship. There is, however, no doubt whatsoever about the conclusion that the frescoes in the Church of the Physician Saints were painted some years before Kurbinovo. This conclusion is of exceptional artistic significance and deserves the greatest attention. It means that, at the time of decorating the Kostur (Kastoria) church, the prime Kurbinovo master-painter had not yet reached his artistic and aesthetic maturity nor had he proved his capabilities in the matter of the construction of forms. This evolution of his took place some time before 1191 and reached its peak at Kurbinovo. Any further breaking down of the forms could have led only to their being beyond the stipulations of a church commission. Indeed these forms and general concepts of painting were matured in this area between the Kostur (Kastoria) region and the Lake of Prespa and this evolution had a purely artistic logic. It was here that the prime Kurbinovo master imposed the white heat of his intensity throughout the figures and scenes of this group of frescoes, every part that he painted being imbued with his drama. Under the guise of arabesque, of which he was a consummate master, he introduced the unrest of a harsh and serious world of the imagination. This evolution brought about by the prime master-painter and its stirring revelation at Kurbinovo is an historical and artistic phenomenon which cannot be explained by the baroque and mannerist phenomena of the late Comnenian style; it is rather a creative act on the part of a fresco-painter who, having mastered all the artistic premises of his day, has created his own mode of expression - as is the case with all great artists. It is therefore irrelevant to consider whether this painter was "indigenous" or a man from the metropolis of Constantinople or from Thessaloniki. He was acquainted with the intellectual and artistic movements of these centres, but this was merely a basis for his exploratory achievements. If Kurbinovo had remained undiscovered, and we were to have judged him only on the basis of the frescoes which have been preserved in Kostur (Kastoria), his readiness for such an artistic feat would likewise have remained unknown and cultural history would have been much the poorer.

His search for his own mode of expression and his creation of figures of a specific type are most consistently demonstrated in the faces of the Mother of God and the Archangels in the altar-space, in the Ascension, in the Meeting of Mary and Elisabeth and in the Descent into Hell. The characteristics, which also appear to a certain extent in the Church of the Physician Saints, are fully realised at Kurbinovo: a restrained stylishness and a severe elegance which cannot be explained by the current trends of the second half of the twelfth century. There appear here slender, markedly elongated figures in which proportion has been abandoned in the interest of a desire for individuality of expression. These figures are not devoid of a certain affectation or charm, which is most evident in the case of the Mother and God and the Archangel Gabriel in the Annuncia-

tion. These are in fact the two figures in which the creativity of the prime master reaches its peak and with which he achieves the heights of twelfth-century European art. The positioning of the figure of the Mother of God, her body counter-posed to Gabriel's gesture and her head turned towards him, the delicate gestures of the hands, the arrangement of the draperies and, above all, her unrepeatable countenance, where every part is artistically perfect, mark this work out as superior to its time.

Throughout this group of paintings a single principle is consistently followed in the treatment of the draperies which is an integral part of the experience and enjoyment of the figures and actions, something also achieved in the definition of the landscape and the architectural painting.

In the Kurbinovo frescoes we encounter a master who has to the highest degree demonstrated his artistic individuality, conscious of his own ability and a desire to set aside the customary norms of expression. With the superior and proud approach of a master who is embarking on something that is beyond the normal engagement of a fresco-painter about to decorate a church, he is convinced that he is in no way damaging the spirituality of the Christian norms. He must have been sure that with his individual approach he was contributing his own vision to the enrichment of the theophanic figures and actions.

The notion that the painters of the Kurbinovo workshop might also have been active on Cyprus, although authoritatively propounded by Grabar, indicates just how complex the road to the verification of the special quality of the paintings at Prespa and in Kostur (Kastoria) has been. The analogies with Lagoudera, Paphos and Perachorio do not go beyond the formal application of a system with similar means of expression, seen in the capital and accepted everywhere in the Byzantine world of art from Stara Ladoga to Sinai, Cyprus, Palermo, Venice and Aquilea. It is quite clear today that in this artistic movement the western and central parts of Macedonia occupied an exceptionally important place and, according to all the findings to date, made their contribution in the Balkan region.

Our approach to the explanation of the phenomenon of the prime Kurbinovo fresco-painter does not conform with the oft-repeated idea of his Constantinopolitan origin. This is not merely because of the frequent interpretation of his quality and erudition simply in terms of the role of the imperial metropolis. In terms of art history the conclusion that the "baroque", "mannerist" or "dynamic" trend was of Constantinopolitan origin is of course unquestionable. As has already been said, the extensive European perimeter of its penetration cannot be explained in any other way. However, we see the kernel of the matter as being that these artistic waves cannot explain the individual creative achievement of Kurbinovo. In this context the question also arises as to whether the characteristic artistic style of the Kurbinovo master could have survived in the environment of Constantinople. His appearance at Prespa shows that the

Archbishop of Ohrid and the donor of the church accepted this style of painting which, in its previous phase in Kostur (Kastoria), did not yet possess its extreme “anti-classical” characteristics.

The activity of the Kostur (Kastoria) and Prespa school and its lasting initiatives, which can be followed in the fresco-painting in Macedonia over the course of a century, testify to its strength and reputation at the time when it reached its peak. The area in which the groups of fresco-paintings appeared, from Prilep in central Macedonia to Ber (Veria) in its southern parts, would seem to suggest that this is the real extent of the region in which this school was active at the end of the twelfth century and round about the year 1200. The fresco-painting which took place after that of the Church of the Physician Saints and at Kurbinovo includes the Church of St. Stylian in Kostur (Kastoria), St. Minas in Kožani (Kožani) and the Chapel of St. John the Theologian, with its icon of St. George, in Ber (Veria). These historical monuments date from after 1200 and give clear evidence of an opening out towards monumental sculptural forms. The morphology of the forms of this late Comnenian art, with several reminiscent elements in the treatment of the heads and draperies, is to be found in the altar space of St. Nicholas in Varoš, near Prilep, and in the monastery of St. Nicholas below the village of Vitolište in Mariovo, where the frescoes were completed in the year 1271. The explanation of the lengthy existence of this artistic variant in Macedonia - continuing, with certain innovations, until the end of the thirteenth century - is one of the essential questions in a consideration of the art of this period. One of the explanatory factors is certainly its vitality at the close of the twelfth century. One thing, however, is obvious: the spirit of the Kurbinovo forms could not be imitated because it did not lend itself to ordinary reproduction. The artistic language which was realised once at Kurbinovo is so complex and specific that it could not be repeated or indeed creatively followed.

The latest site researches have revealed a hitherto unknown thematic, cultural and historical component at Kurbinovo which essentially amplifies and enriches the existing knowledge about this historical monument, about relations between Byzantium and the Slavs and about the Archbishopric of Ohrid. On the south wall of the altar-space the figures of the founders of Slavonic literacy, Ss. Cyril and Methodius, have been identified, the inscriptions well preserved. They stand next to the figure of the last archpriest on this side of the church, St. Cyril of Alexandria, whose name was taken by the leader of the Slavonic mission when he became a monk. On the opposite, the north, wall it is possible thanks to typological characteristics to recognise the figure of St. Clement, the first disciple of the brothers from Thessaloniki and protector of Ohrid, and, next to him on the other side of the niche, what is in all probability the figure of the Pope St. Clement of Rome. It is known that in the year 861, in the course of their mission to the Khazars, Ss. Cyril and Methodius

found, at Kherson in the Crimea, remains which they believed to be those of the successor to the throne of St. Peter who had died in exile at the end of the first century. Because of this link with the mission of the brothers from Thessaloniki, and also because of the fact that St. Clement of Ohrid took his monastic name from that of the Pope of Rome, representations of St. Clement of Rome are numerous throughout Macedonia. It was not unknown for texts by and celebrations of this Roman Pope to be linked with St. Clement of Ohrid or even for their figures to be interchanged.

With the discovery of these portrayals it has become clear that the honouring of the memory of the Slavonic teachers had not died out in the Ohrid Archbishopric in the twelfth century; clearly the figures of Ss. Cyril, Methodius and Clement all had their own place even after the fall of Samuil's state in 1018. In this respect they are in direct continuity with the frescoes in St. Sophia in Ohrid from the time of Archbishop Leon (1037-56), where Ss. Cyril, Clement and probably Methodius are portrayed. The figures at Kurbinovo, where the Slavonic educators are named and given the title of teachers, in the Greek language, possess typological characteristics very similar to those in their portrayals in Ohrid. If one excludes the badly damaged portrayals of Ss. Cyril and Methodius in the Church of San Clemente in Rome and the possibility that they were portrayed in the Menology of Basil II then it is at Kurbinovo that the oldest original portrayal of St. Methodius is to be found together with one of the oldest figures of St. Cyril.

There is no doubt about the fact that the presence of the Slavonic teachers in the Prespa frescoes is in cultural and historical harmony with the understanding of their missionary achievement among the "barbarians", the pagan Slavs, as perceived by the archbishops of Ohrid. It is precisely this which is verified by the inscription beside the figure of St. Cyril in St. Sophia in Ohrid and by the entire work of the introverted church leader, the philosopher Theophilact, who wrote the Life of St. Clement of Ohrid at the end of the eleventh or the beginning of the twelfth century. The same attitude towards the first Slav apostles was held by Demetrius Homatian, Constantine Cavasila and Gregory I, church leaders in Ohrid, after the painting of the Kurbinovo frescoes, in the course of the thirteenth and at the beginning of the fourteenth centuries. The works in honour of the Slavonic teachers, written in Greek at Ohrid, are a special, insufficiently studied chapter in Byzantine literature. Their distinguishing features are clear not merely in terms of their high scholarship, reflective nature and knowledge of local Ohrid church monuments; they are also an expression of the profound historical interweaving of the cultural traditions of the Slav world with those of Byzantine civilisation. In both literature and in art, this process was made manifest in the supreme achievements in the core area of the Archbishopric of Ohrid, in south-western Macedonia and in Albania.

The second cultural and historical layer at Kurbinovo is linked to the previous epoch, that of Czar Samuil's state, whose champions were Macedonian Slavs, and relates to the representation of St. Achilleus. He is portrayed on the south side of the apse between the Oecumenical Holy Fathers who are doing obeisance to Christ the Lamb, after St. Athanasius of Alexandria and before St. Nicholas. It has already been established in scholarship that of the eight high prelates in the apse it is only St. Achilleus who is not a saint of oecumenical rank. Indeed he was represented at Kurbinovo because it was to him that Czar Samuil had dedicated his majestic church, the cathedral of the patriarchate of his empire, having conveyed there the relics of the saint from Larissa, which city he had taken from Byzantium in either 985 or 986. But it should be stressed that St. Achilleus was not merely an ordinary "local" saint whose cult had a restricted perimeter. Although he did not possess the fame of the leading liturgists and theologians among whom he is portrayed he had been present at the First Oecumenical Council at Nicaea in 325 where his participation was recorded. After his death in 350 at Larissa, where he had been Bishop, his cult became one of primary importance in Thessaly. It was not by chance that Czar Samuil conveyed his remains to Prespa. The proclamation of Samuil's state as an empire, and of his church as autocephalous, which G. Ostrogorsky rightly considers to have been on the level of a Patriarchate, imposed the need for the imperial and ecclesiastical seat to be enhanced with the name of a Holy Father who had been active during the first centuries of Christianity together with the Christian Emperor Constantine the Great. At the time of Czar Samuil the first Slavonic teachers did not yet have a reputation of this magnitude. It is known that St. Achilleus had a place of importance in the fresco-painting of the cathedral, which is now in ruins, on the island which bears his name. When the frescoes were painted at Kurbinovo, the cathedral of St. Achilleus was a well-preserved church of exceptional reputation in the Archbishopric of Ohrid. It is therefore not accidental that the figure of St. Achilleus is to be found both at Kurbinovo and in the Church of the Physician Saints in Kostur (Kastoria) in a place of honour in the altar-space, and also in the earlier church at Nerezi near Skopje and at Studenica in Serbia, where the fresco-painting was completed in 1208/09 when that monastery was under the jurisdiction of the Ohrid Archbishopric. It is understandable that St. Achilleus, whose tomb was in the cathedral at Prespa and who was a cult saint of Czar Samuil, was frequently portrayed both in Macedonia and in other parts of the Balkans. In the proximity of Kurbinovo, the portrayals of him at Prespa in the churches at Slivnica and Grnčari, whose frescoes are known to scholarship, have attracted attention.

In an approach to deciphering the artistic and cultural layers at Kurbinovo, the Archbishopric of Ohrid - whose leaders, particularly in

the eleventh and twelfth centuries, were in the closest contact with the Byzantine capital - is of undoubted importance. These church leaders were philosophers, writers and canonists who came to Ohrid from Constantinople with the "special mission" of exploring the cultural foundations established by the Slavonic missionaries whose exploits excited their admiration. One of those archbishops, most probably John Kamatir, a person close to the highest circles in the Byzantine world, is also portrayed on the west facade of the church, presenting the donor, unknown to us, whose figure has not been preserved. The archbishop was one of the key figures in the cultural and artistic links between Ohrid and Prespa and Constantinople, and one of the patrons of the great Kurbinovo fresco-painter, an intermediary and representative of the donor of the church who was portrayed behind the figure of this Ohrid dignitary.

EIGHT HUNDRED YEARS ON FROM THE PAINTING OF THE FRESCOES AT KURBINOVO

The knowledge and the construction of a body of opinion concerning the church of St. George at Kurbinovo in the imaginary museum of works of art which are revealed as the aesthetic quintessence of and give its mark to their own particular period was a complex process, full of contradictions and at times of heated polemics. In contrast to that other great moment of European art in the twelfth century at Nerezi near Skopje which, immediately upon its discovery and with no dilemma about its chronology and assessment, was launched in the gallery of mediaeval masterpieces, Kurbinovo followed a very different route. In the first place there was the disagreement about its dating. In the period before and immediately after the Second World War the church at Kurbinovo was variously dated over a very large chronological span, from the eleventh to the seventeenth centuries. This disagreement was not without its extreme, sometimes highly emotional, incidents on the part of the conflicting parties. All the dilemmas were, however, resolved at the end of the year 1958 when a team from the Macedonian Institute for the Protection of Cultural Monuments discovered, on the holy table in the altar-space, a well-preserved inscription which plainly announced that the painting of the frescoes began on 25th April 1191. In view of the size of the building and the engagement of two fresco-painters, and most probably an assistant as well, and in view of the technique employed and the conditions imposed by dry weather, the decoration of the church was completed in the course of a few months in that same year. In this manner those art historians who earlier, on the basis of stylistic analysis, maintained that the frescoes at Kurbinovo are from the second half of the twelfth century gained great satisfaction. Resolving the dilemma about the chronology was of great significance in the casting of more light on the significance of Kurbinovo.

Despite the fact that in his first monograph on Kurbinovo R. Ljubinković posed the basic questions concerning the fresco-painting

extremely well, while the discoveries of 1958 enhanced the previous findings, in 1961, at the Twelfth International Byzantological Congress, there began the real investigation of the Kurbinovo frescoes.

The restoration of the church and its presentation with several synthetic texts precisely thirty years ago, at the International Congress of Byzantologists held in Ohrid in September 1961, made an essential contribution to Kurbinovo's finding itself in the forefront of scholarly interest in mediaeval culture and art. In the ensuing years several hundreds of scholarly studies, discussions and papers, devoted either wholly or in part to Kurbinovo, have been published in many scholarly centres throughout the world. Several sublime essays have been written on the unrepeatable and astonishing gift of the first fresco-painter of Kurbinovo. In addition to the numerous local investigators, valuable pages and opinions on these frescoes have been written by the doyens of Byzantological and mediaeval studies of the age, such as André Grabar from Paris, Viktor Nikitich Lazarev from Moscow, Otto Demus from Vienna, David Talbot Rice from Edinburgh and Oxford, Kurt Weitzman from Princeton, Maolis Chatzidakis from Athens, Charles Delvaux from Brussels, and Horst Hallenstein and Richard Hamann-MacLean from Bonn. Lydie Hadermann-Misgusch from Belgium, the author of one of the most studious monographs published about a single mediaeval artistic complex, based her scholarly feat in the main on Kurbinovo, while Radivoje Ljubinković began his opus with a lucidly accurate chronology and artistic evaluation of Kurbinovo. This is a case of researchers who examined, characterised and interpreted the assembled knowledge on cultural trends in Europe and the eastern Mediterranean in great depth.

In the past thirty years the following questions have been posed: was Kurbinovo a rural, provincial, peripheral work, and was the church at Kurbinovo donated by a humble founder? Is this a rustic monument which lives in the shade of the classically balanced fresco-painting of Nerezi, the work of the assistants of the great Nerezi masters? In the discussion that began in the 1950s, and went on after the Ohrid Congress, the judgement was increasingly crystallised that at Kurbinovo, among the three fresco-painters whose artistic approach is clearly visible, there is distinguishable one exceptional creator, a visionary master-painter who consciously broke the classical norms of expression and is known to the majority of art historians as the painter of the upper zones of the eastern part of the church. His poetic but also obsessive figures of a powerful drama of bodily movement, are seen in the Annunciation, the Ascension of Christ, the figure of the Christ of Peace, the Descent into Hell, and the Mother of God with the angels in the conch of the apse, which have sovereignly imposed themselves on the value judgements of Byzantologists worldwide.

The principal master-painter at Kurbinovo, whose name we do not know, found and developed his own means of expression with a particular articulation of the human body in movement, with an artificiality which prefigures Botticelli; with playful draperies at the foot of the robes which form serpentine forms and meanders; with a particular appearance of the face, with an emphasis on the lips, the nose and the chin, and a gentle embodiment with an expressive linearity of the hair. It is thus that the Archangel Gabriel has been created in the Annunciation, and the head of the Mother of God in the same composition, figures in which the artistic sensibility of the art of the close of the twelfth century is undoubtedly present to a very high degree. Here is the experience, the maturity and above all the evolution of a master-painter of frescoes who, with his familiarity with the overall stylistic trends of the Byzantine cultural sphere, but also those in European painting of the twelfth century, succeeded in speaking out high above the craftsmanly commitment of his predecessors in the fresco-painting workshop. With the force of his creative work, he imposed his own style of working on his two associates who were not able to approach his capabilities. It is of interest that the painter of the Dormition of the Mother of God, which shows a certain falling-off in the execution, possesses a strong emotional expression which is not characteristic of the chief master-painter. The clear overall tension of the compositions, the dramatic nature of the lines, the movement of the landscape and of the painterly architecture have been styled by many art historians as the 'baroque', 'mannerist' or 'dynamic' style of the twelfth century, and they assess Kurbinovo as the most prominent example of that trend. It is a fact that the chief master-painter is one of the most marked individuals among the creators of the Byzantine style, an artist who took the forms of the given subjects in their theological sense to the verge of the possible in artistic treatment, and the history of art has finally today given its legitimacy to this fact. In our opinion the aesthetic resistance to his work was burdened with the criteria of highly distinguished scholars and researchers into the past who were formed along the classical principles of fine art.

Today, when the chief fresco-painter of Kurbinovo has been totally rehabilitated, I consider the suppositions that he was an incomer to Macedonia from the school of the Constantinopolitan court, as certain art historians from Yugoslavia and Macedonia would claim, to be unfeasible. It would be naive to link his talent and his evident theological schooling to a blossoming under the patronage of the imperial court. Such is the approach of backward-looking provincialism without any knowledge of the social upholders and patrons of cultural activity. Nor does the persistently upheld theory that Salonica was the one and only artistic centre which gave its direction to the aesthetic and thematic currents in Macedonia stand up to examination. The discovery of an exceptional multiplic-

ity of groups of fresco-paintings from the tenth to the fifteenth centuries which still survive in all parts of Macedonia points to the existence of several urban workshops, the appearance of which was a consequence of the large number of commissions.

It is well known that at Kurbinovo several complex subjects were painted, such as the specific Ascension, with the waters of life in which there move fish, human heads and a lion, and the Christ the Ancient of Days who is surrounded by the heavenly powers. It is also known that their scholarly interpretation is still at the centre of attention, as is the case with the Christ the Lamb on the holy table in the altar-space, its first appearance in world art and linked to the then current theological debates in the Orthodox *oikoumene*. Yet any approach which fails to take into account the knowledge that there were active in the Ohrid archiepiscopal centre people of a highly developed theological literary culture who were engaged in the discussions then current in the world of the time is decidedly limited. The archbishop of Ohrid portrayed in the founder and donor's composition at Kurbinovo was certainly one of the spiritual contributors to the formation of the scenes, not to speak of the personal theological erudition of the fresco-painters. In such a constellation of circumstances the tug-of-war over the question of the rustic, provincial or local character of Kurbinovo cannot be defended in a single component of the life of this work of art.

The frescoes at Kurbinovo, in addition to their overall artistic excursion to the very verge of the impermissible and in addition to their incarnation of the then current oecumenical thought concerning human destiny and the salvation of the soul, possess yet another dimension which has been emphasised least of all, and least studied. This is the reflection of the historical existence of Macedonia and the Macedonian Slavs in this monument at Prespa where the memory of the previous heroic epoch has not been erased. Among the eminent liturgical writers and the holy fathers in the altar-space is the figure of St. Achilleus, the patron saint of Czar Samuil's cathedral church dedicated to him on the isle of Achil which bears his name to this day. This was the cathedral church of the autocephalous ecclesiastical organisation of his Empire which now stands in ruins at Lesser Prespa and still cherishes the figure of St. Achilleus. It is known that when Czar Samuil took Larissa in 986 he brought the saint's remains from that city as the holy relics of one of the participants in the First Oecumenical Council at Nicaea, where the foundations of Christianity were laid. This was why he dedicated the cathedral in which the seats of all the bishops of all the eparchies of this Empire, which for half a century was a counterpart and an opponent of the Byzantine Empire, were determined. The relics of St. Achilleus, the dedication of the shrine and the seat of the ecclesiastical leaders at Prespa were a part of the statehood of Samuil's state whose leading ethnic, mili-

tary, commercial and cultural figures were Macedonian Slavs regardless of the official title of the state. By way of illustration of the significance of Samuil's empire and its place in the then conflict of worlds, I will quote a part of the charter (*sigilion*) of the victorious Basil II Bulgaroctonos of May 1020, issued for the reinforcement of the autocephalous nature of the church in Macedonia as it had been under Samuil and out of the need to avoid conflicts: "Since not without blood, not without effort and sweat but with years-long forbearance and with the help of God this land has been given to us by God whose bounty openly aided us, what has been divided should be united under the same yoke in order not to destroy the frontiers and the edicts well constituted by the imperial rulers before us."

In such a spiritual climate and such a constellation of relationships the presence of the figures of the Slavonic teachers Ss. Cyril and Methodius, which have recently been identified at Kurbinovo by Donka Bardžieva, is quite understandable. Their presence at Kurbinovo is a testimony to a continuity with the depictions of the Slavonic teachers in the Church of St. Sophia in Ohrid from about 1040 and, above all, to the lengthy, persistent existence of the traditions of the great period of Slavonic culture from the time of Ss. Cyril and Methodius to that of St. Clement, of St. Nahum and of Samuil. These figures are a proof that we have the artistic counterparts of the literary works of the archbishops of Ohrid, at this period Greeks, who wrote of the Slavonic teachers with profound respect, lauding, above all, their missionary feats in the Slavonic world. The portraits of the brothers from Salonica at Kurbinovo speak of the fact that the shrines at Prespa, on the shore of Lake Ohrid and in neighbouring Devol and Kostur (Kastoria), the region of Clement's Kutmičevica, at the end of the twelfth century jealously guarded the memory of Macedonia's existence since the time of the first foundations of Slavonic literacy.

Here, I am publishing for the first time the fact that the figure of St. Clement of Ohrid has been identified in the church. He is placed as a counterpart, symmetrically, on the north side of the altar-space, opposite Ss. Cyril and Methodius. His name has been erased but all the typological features of the patron saint of Ohrid are clearly visible. This portrait is the oldest to have survived in the history of art after that discovered in the Church of St. Sophia in Ohrid, and is of exceptional cultural and historical significance. In our opinion, at this stage still a supposition, I would emphasise the discovery that next to him is portrayed St. Clement, the pope of Rome, whose bones were discovered by Ss. Cyril and Methodius in the Crimea in 863 during their mission to the Khazars and after whom St. Clement of Ohrid took his name. He is a saint who is an exceptional cult figure in Macedonia because of the Slavonic teachers.

One of the basic key figures in the genesis and development of the treatment at Kurbinovo was the archbishop of Ohrid, depicted in the first figure on the right-hand side of the founder and donor's composition.

According to the findings of research and study now under way, it is most likely that this is the archbishop John Kamatir, a person who was close to the court circles in Constantinople. He was not the founder and donor of Kurbinovo but the representative of the founder, portrayed behind him, who is most probably a member of an aristocratic circle of the nobility in Macedonia. The archbishop is portrayed as a counterpart to the figures of the ruler Isaac II Angelus and his empress, the Hungarian princess Margaret, whose name in Orthodox circles is celebrated together with that of the martyr St. Marina, depicted in Kostur (Kastoria) and at Kurbinovo. In both these depictions she is slaying the demon, as she is to be seen in several later portrayals in the two cult churches dedicated to her on the shores of the lakes Prespa and Ohrid, today on Albanian soil.

The archbishop of Ohrid surely had the possibility of selecting the fresco-painters, and of a dialogue concerning the latest thematic and artistic ideas in the leading centres of the empire. In this region, that of Ohrid and Prespa, they were not at the periphery and their spiritual touch is constantly felt.

Here, today, we are marking eight centuries of Kurbinovo, and we can remind ourselves of the fact that in the Middle Ages Macedonia was a cultural symbiosis, the permeation and the fertilisation of the Slavonic and the Byzantine worlds. The Byzantine style was accepted by the Macedonians, particularly through Christianity, as its own artistic expression, and one to which over the course of a millennium it made a great contribution. The exceptional number of superb works of art and architecture, the illuminations, the woodcarving and the arts and crafts testify to the part played by a people who, regardless of the absence of state continuity, persistently built up their own cultural entity and identity. No one can deny the fact that the Macedonian fresco-painters, builders and carvers, particularly in the later Middle Ages, left behind them masterpieces throughout the whole of south-eastern Europe. It is undeniable too that the ecclesiastical organisation made artistic life possible and the self-expression of the people of these parts through art, literature, building and music. Attempts to style this cultural treasury in terms of the boundaries of ephemeral, alien state creations and to keep silent about the people's creative feats have been inspired by dark motives. If Macedonia is a wonderful treasury of cultural goods and layers of the artistic touch of the human spirit of which the fresco-paintings of the Kurbinovo masters - together with their predecessors and successors - speak, we would seek to realise its role today and in the future too in these troubled Balkans.

ON THE HISTORICAL PORTRAITS AT KURBINOVO

Summary

In research on monuments from the twelfth century, since the Second World War, and particularly since the Twelfth Byzantological Congress in Ohrid (1961), the church of St. George at Kurbinovo near Prespa has occupied a place at the very centre of scholarly interest. Its fresco-painting was first established and accurately dated in a monograph by Radivoje Ljubinković even before the inscription with the date 1191 was discovered, and was then studied in detail in the voluminous work of Lydie Hadermann-Misguisch. The celebration of the 800th anniversary of Kurbinovo brought a fresh impetus to casting light on the painted decoration which had hitherto remained unnoticed or to augmenting the knowledge about it. This work deals with personalities linked to the tradition of the Archbishopric of Ohrid and the founder and donor's composition, the remains of which are to be found on the west facade of the church.

Portrayals of the First Slavonic Teachers*

All the archpriests in the Service of Christ the Lamb in the altar-space at Kurbinovo have been identified on the basis of their names which have been preserved or else according to their typological attributes. Outwith the procession of the holy fathers, however, on the south wall of the altar-space, in addition to the frontal representation of St. Cyril of Alexandria, there are two figures whose recognition was absent from earlier researches. In the course of the most recent conservation work, in 1991, quite legible names were discovered for these archpriests. Thus there came about the discovery that, in addition to St. Cyril of Alexandria, the Slavonic teacher St. Cyril is portrayed and next to him the figure of his elder brother St. Methodius. The two of them are named as Bulgarian teachers.

* Portrayals of the First Slavonic Teachers was compiled in co-autorship with Donka Bardžieva

These discoveries opened up the probability of the identification of two more archpriests depicted as their counterparts on the north wall of the altar-space behind the liturgical procession of the holy fathers. Their figures, in contrast to Ss. Cyril and Methodius, are represented as facing one another, but separated by a deep niche, while their names have been completely eradicated. The left figure, at the very end of the south wall, has all the typological attributes of St. Clement of Ohrid. Because of the damage to the head it is, however, impossible to state with certainty who is represented by the archbishop opposite him. It can only be supposed that the depiction is that of St. Clement of Rome, the pope after whom the Ohrid saint took his monastic name following the discovery of his remains in the Crimea during Ss. Cyril and Methodius' mission to the Khazars. In painting in Macedonia his figure was present in the older monuments and the popularity of this pope and martyr was nourished in the Ohrid circle of the brothers from Salonica. In mediaeval literature, texts by St. Clement of Ohrid were not infrequently attributed to St. Clement of Rome and they were both celebrated on the same day, 25th November.

In addition to the portrayal of Ss. Cyril and Methodius in the Roman basilica of San Clemente and the figures of St. Cyril and St. Clement in the Church of St. Sophia in Ohrid, the newly-discovered representations at Kurbinovo belong to the ranks of the oldest and most significant in mediaeval art. Their presence in the painting in the Archbishopric of Ohrid is not unexpected and the figures of these missionaries from the ideological and thematic points of view merely round off their place in art according to the ideas of the eminent prelates of Ohrid after the collapse of Samuil's state. The most prominent archbishops of Ohrid, Theophilact and Demetrius Homatian, and, later, Constantine Cavašila and Gregory I, dedicated well-known literary compositions in Greek to their teachers Ss. Cyril and Methodius. In all of these works, as in the historical sources, they bear the title of teachers and thus in fact St. Cyril is named in the altar-space in the Church of St. Sophia in Ohrid. As

INSCRIPTION
BESIDE
ST. CYRIL

INSCRIPTION
BESIDE ST.
METHODIUS

early as the time of Samuil's state Macedonian Slavs were frequently styled Mizimi, or Slavs or Bulgarians, as is the case with the names by the figures in Kurbinovo. The ideas on St. Cyril, St. Methodius, St. Clement and St. Nahum within the circle of the archbishopric of Ohrid are best expressed by Demetrius Homatian, a contemporary of the frescoes at Kurbinovo. Their missionary feat in the Christianisation of the Slavonic world is elevated, but at the same time the beginnings of the Ohrid church are linked to St. Clement of Ohrid.

At the time of the painting of the frescoes at Kurbinovo the most prestigious shrine in this area was Samuil's cathedral church of St. Achilleus on the isle of Achil, in the decoration of which, we would presume, the figures of the Slavonic teachers were incorporated. The discovery of their depiction at Kurbinovo confirms the place, significance and role of those missionaries in the oldest surviving painting in the Ohrid and Prespa region and the strength of the tradition of St. Clement's school at Ohrid even a relatively long time after the collapse of Czar Samuil's state.

On the Founder and Donor's Composition at Kurbinovo

As early as in 1958, with the removal of the frescoes from the end of the nineteenth century, many damaged parts of the founder and donor's composition were revealed over the entire external surface of the west wall of the church. In a detailed analysis of the fresco-painting, Hadermann-Misgusch confirms that the frescoes on the western facade, the warrior saints in the first zone and fragments of the founder and donor's composition both chronologically and pictorially belong among the ensemble of 1191. In her study of the structure of the founder and donor's composition, which stretches over the whole second zone of the west wall, it is confirmed with certainty that on the left, the north side of the wall, there were two figures of rulers. Miljković-Peppek put forward the idea that the contemporary ruler Isaac II Angelus was depicted together with his empress and that their presence was linked to the separation of the charter of ownership of the lands belonging to the Church of St. George at Kurbinovo. He considered that on the other side of the composition there had been three figures which were later destroyed. Other researchers mainly thought that the founder and donor of the frescoes was represented by the first figure on the south side of the composition. In the middle of the fresco, in its lower part, above the door, St. George the patron saint of the church is depicted. Unfortunately the upper part of the painted surface is damaged in the very centre, so that it is impossible to say whether among the portraits of the historical persons there had been a waist-length depiction of Christ or a segment of the sky.

With the later verification of the remains of the founder and donor's composition we have endeavoured to confirm precisely the num-

ber of figures depicted and their mutual relationship as well as their social status. This, above all, relates to the portraits on the south wall which are represented as counterparts to the ruling couple.

First of all it was possible to maintain with certainty that an archpriest was depicted on the south wall and behind him could be seen the remains of the figure of a nobleman. The remaining space and the height of the roof at the south end of the wall did not allow the possibility of there being a third figure. In the portrait of the archpriest, who is shown as a three-quarter length figure, there can be seen the lines of an omphor with crosses as well as the remains of a phelonion, or chasuble and cope, and an epitachelion with a red fringe on the lower part. Despite the fact that the figure behind this archpriest is much less well preserved, there can be seen remains of the colour of a green mantle and cape, the length of which in relation to the footwear confirms that a lay person is in question and not a representative of the ecclesiastical hierarchy. He too is in three-quarter length and, together with the archpriest in front of him and the ruling couple on the north wall represents a symmetrical unity. In the course of the drawing of the founder and donor's composition we were able to observe that the empress has a *granatsa*, that she is portrayed frontally and is of less height than the ruler. These are, certainly, portraits of Isaac II Angelus and Margaret, the daughter of the Hungarian ruler Bela III.

At the end of the twelfth century, that part of Prespa which includes Kurbinovo belonged to the Eparchy of Ohrid, while the southern parts of Prespa were included in the old bishopric of Devol. Kurbinovo came under the direct authority of the Archbishop of Ohrid and he was, according to sources from the end of the twelfth and beginning of the thirteenth centuries, Jovan (John) Kamatir. The authors of this text consider that it is Jovan (John) Kamatir who is depicted as an archpriest on the southern part of the founder and donor's composition and that he is commending the founder and donor, towards the centre of this complex representation. The Byzantine nobleman cannot be identified but the knowledge that the founder and donor of Kurbinovo belonged to the lay circles of the military civil nobility and that the Ohrid church leader played a part in the decoration of the church is significant. From historical sources, particularly from the correspondence of Theophilact of Ohrid, persons with the title of archon of Prespa and dux of a theme covering the wider territory that Prespa belonged to are known.

The authors consider that the founder and donor in the fresco was the administrative regent or a representative of the military authorities in this part of the Byzantine state.

The founder and donor's composition with such a programme, which contains portraits of the ruling couple, the head of the Archbishopric of Ohrid and a representative of the local nobility as donor of

the frescoes is, in its structure, one of the oldest depictions of its kind in Byzantine art. The disposition of the figures and their social rank announce a new type of representation of founders and donors in the art of the period of the Paleologues. In Ohrid fresco-painting from the fourteenth century there are a large number of depictions in which the archbishop commends the founders and donors and their families to the patron saint of the church, to Christ, or to the Mother of God, as is the case with the head of the Ohrid church, Nicholas. The archbishop Jovan (John) Kamatir was a person with great influence in Constantinopolitan circles. His closest collaborator in Ohrid was Demetrius Homatian, the chartophylax and future archbishop of Ohrid. This fact alone indicates that the Kurbinovo painter was not working in an isolated provincial part of the Empire. His work at Prespa and in Kostur (Kastoria) is to be understood as being carried out among the representatives of the higher clergy in Ohrid who were acquainted with the cultural, theological and particularly the artistic trends of their time.





ЦРКВАТА СВ. ЃОРЃИ,
ВО КУРБИНОВО,
(СТР. 124-125)

THE CHURCH
OF ST. GEORGE,
KURBINOVO,
(P. P. 124-125)

БОГОРОДИЦА СО ИСУС
ХРИСТОС И СЛУЖБАТА НА
АРХИЕРЕИТЕ, АПСИДАТА

THE HOLY MOTHER OF
GOD WITH JESUS CHRIST
AND THE SERVICE OF THE
HIGH PRIESTS, APSE

БОГОРОДИЦА СО ИСУС ХРИСТОС,
КОНХАТА НА АПСИДАТА,
(СТР. 128-129)

THE HOLY MOTHER OF GOD WITH
JESUS CHRIST, CONCH OF THE APSE,
(P. P. 128-129)



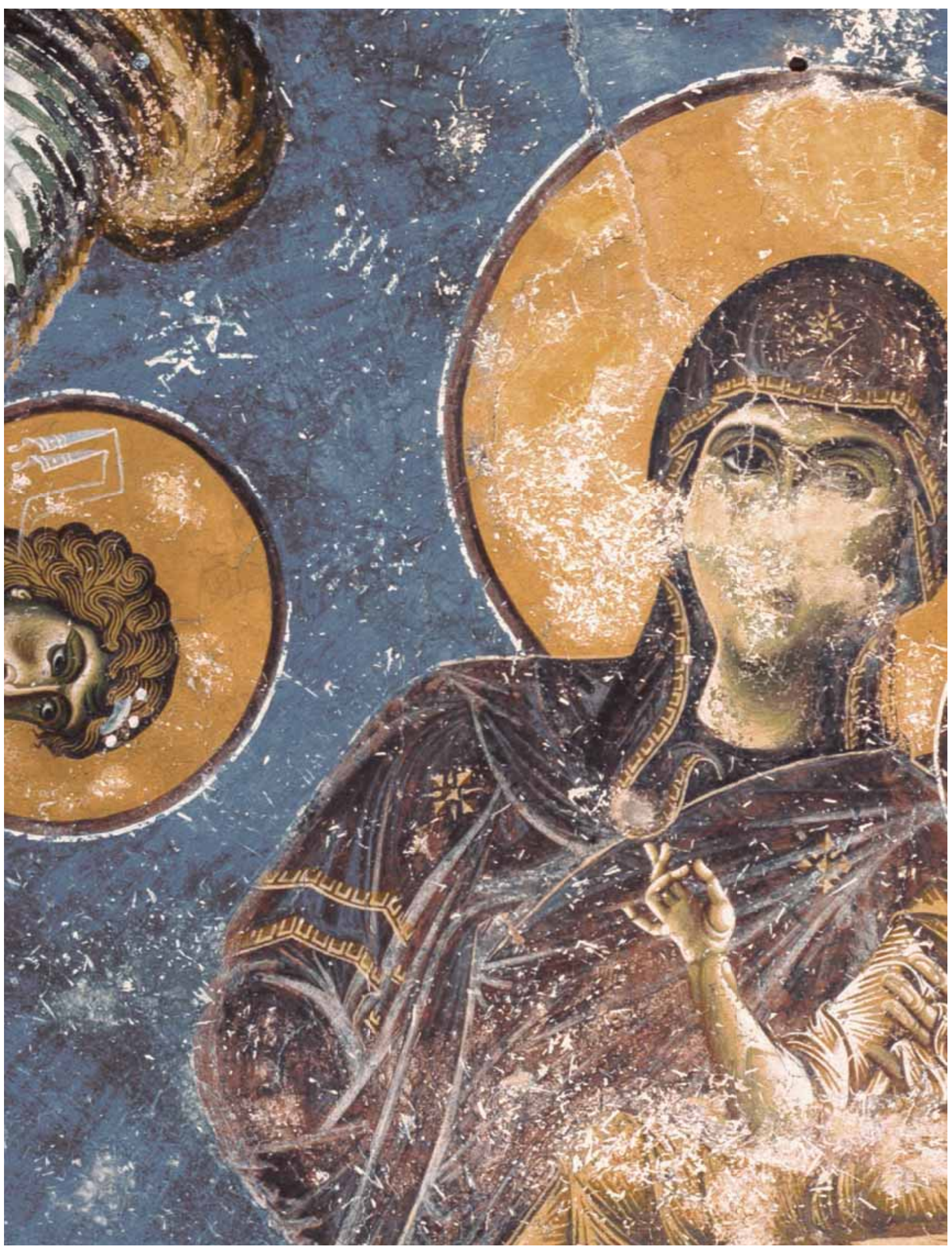




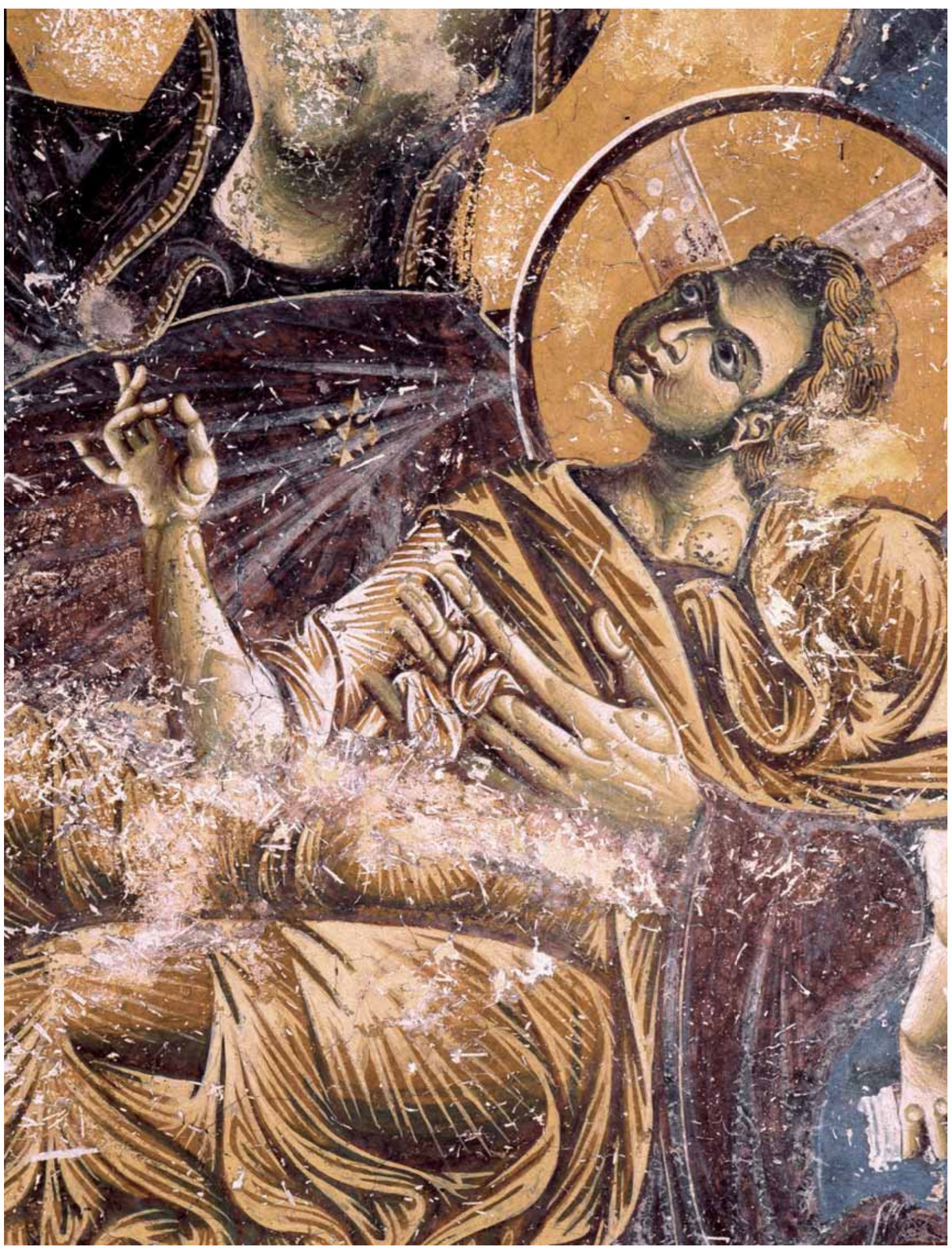


ΤΟ ΕΛΠΟΣ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ ΑΡΕΣΟΥ ΤΩΝ ΚΑΙ ΠΡΟ ΤΟΥ ΤΟΚΟΥ ΚΑΙ ΜΕΤΑΙ ΕΝΙΣΤΗΝ

ΕΝΙΣΤΗΝ
ΕΝΙΣΤΗΝ
ΕΝΙΣΤΗΝ
ΕΝΙΣΤΗΝ
ΕΝΙΣΤΗΝ









БОГОРОДИЦА СО ИСУС
ХРИСТОС, ДЕТАЉ, КОНХАТА
НА АПСИДАТА
(СТР. 130-131)

THE HOLY MOTHER OF GOD
WITH JESUS CHRIST, DETAIL,
CONCH OF THE APSE
(PAG. 130-131)

ИСУС ХРИСТОС, ДЕТАЉ,
КОНХАТА НА АПСИДАТА

JESUS CHRIST, DETAIL,
CONCH OF THE APSE

АРХАНГЕЛ ГАВРИЛ,
КОНХАТА НА АПСИДАТА
(СТР. 134)

THE ARCHANGEL GABRIEL,
CONCH OF THE APSE
(P. 134)

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ,
КОНХАТА НА АПСИДАТА
(СТР. 135)

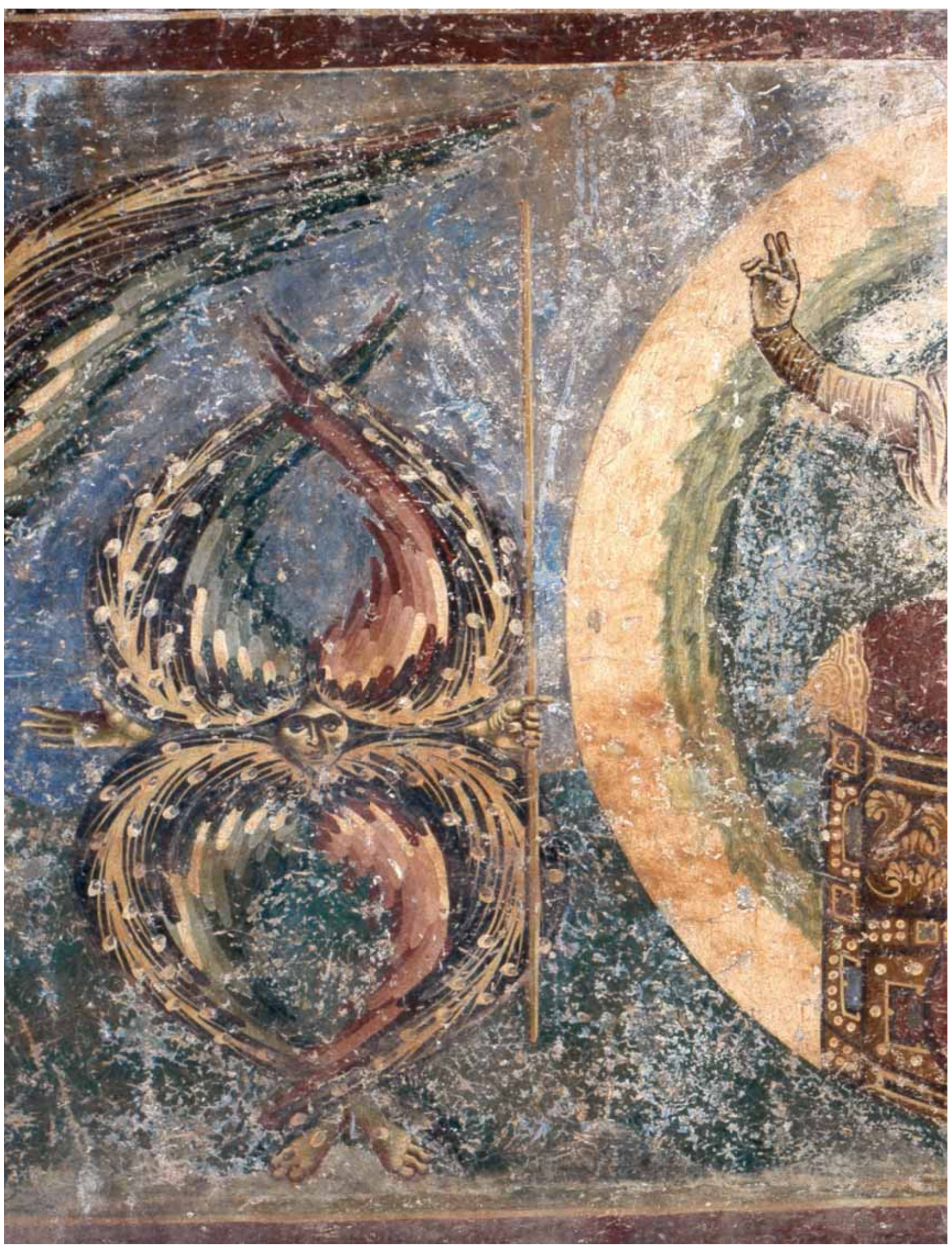
THE ARCHANGEL MICHAEL,
CONCH OF THE APSE
(P. 135)

ИСУС ХРИСТОС ПОСТАР ОД
ДЕНОТ, ДЕТАЉ ОД
КОМПОЗИЦИЈАТА, ТРЕТАТА
ЗОНА НА ЗАПАДНИОТ СИД
(СТР. 136-137)

JESUS CHRIST THE ANCIENT
OF DAYS, DETAIL FROM
COMPOSITION IN THIRD ZONE
OF WEST WALL
(PAG. 136-137)





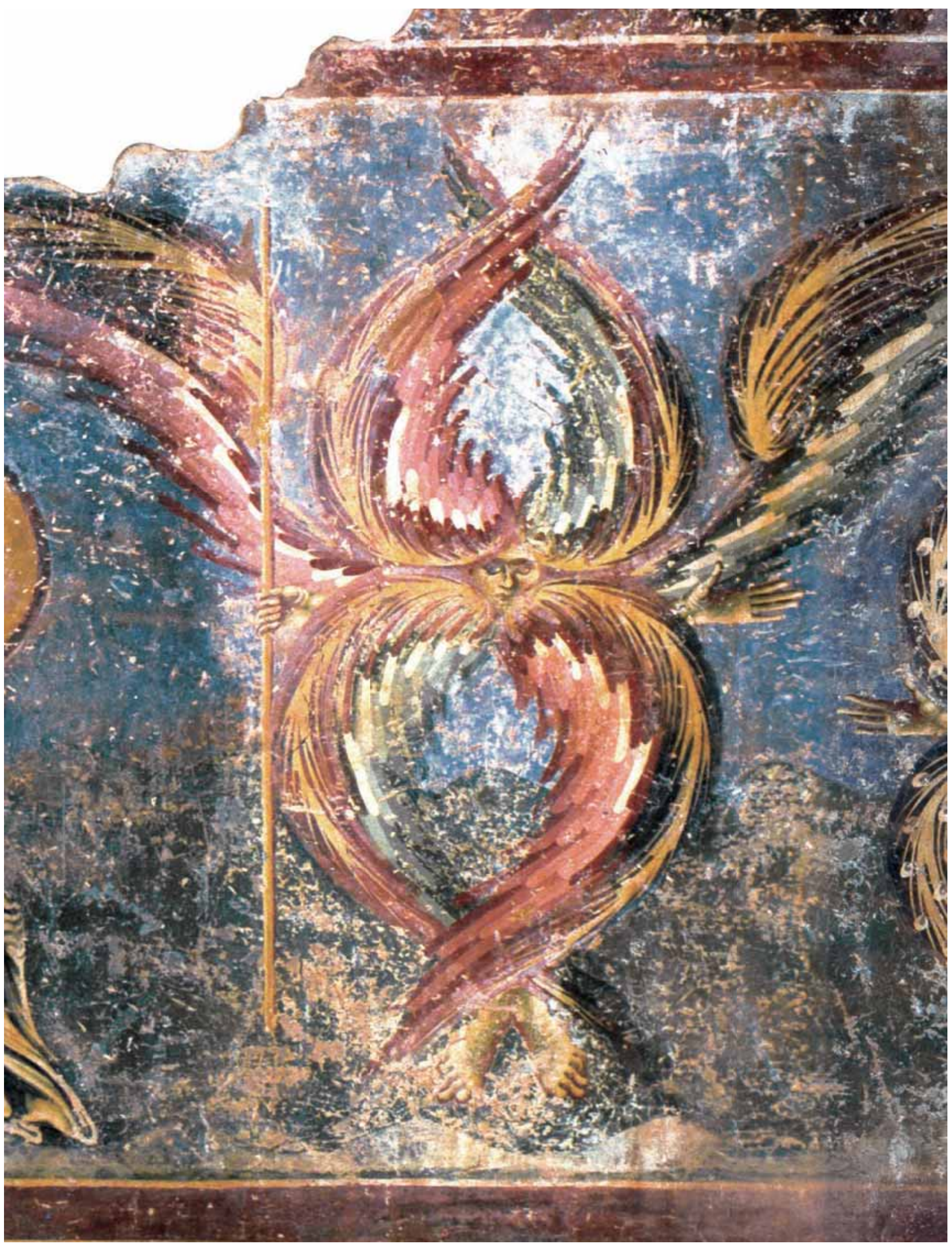




ХЕРУВИМИ, СЕРАФИМИ И АНГЕЛИ ОД КОМПОЗИЦИЈАТА ИСУС ХРИСТОС
ПОСТАР ОД ДЕНОТ, ТРЕТАТА ЗОНА НА ЗАПАДНИОТ СИД
(СТР. 138, 139, 140, 145, 146, 147)

CHERUBIN (TETRAMORPH), SERAPHIN AND ANGEL,
DETAIL FROM COMPOSITION IN THIRD ZONE OF WEST WALL
(P.P. 138, 139, 140, 145, 146, 147)









141

ХРИСТОС-АГНЕЦ И СЛУЖБА НА
АРХИЕРЕИТЕ, АПСИДАТА, ПРВА ЗОНА
(СТР. 141, 142, 143 И 144)

CHRIST THE LAMB AND THE SERVICE OF
THE HIGH PRIESTS, APSE, FIRST ZONE
(P.P. 141, 142, 143 AND 144)





ὁ ἅγιος

ὁ ἅγιος

ὁ ἅγιος

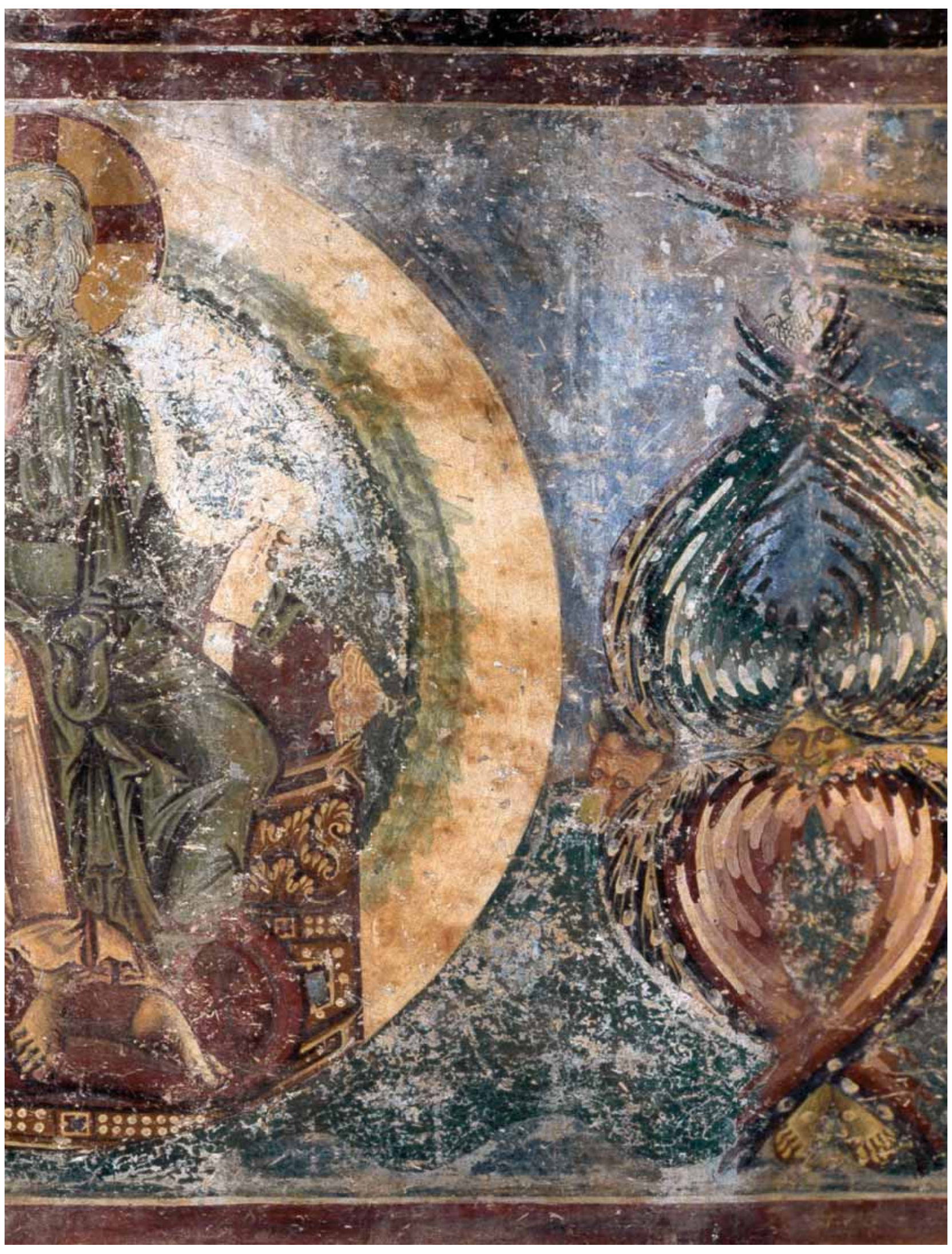
ὁ ἅγιος
ΜΙΧΑΗΛ
ὉΝΟΥΡΑ
ΝΙΩΝΑ
ΕΤΟΝ
ΤΙΝ
ΤΡΟ

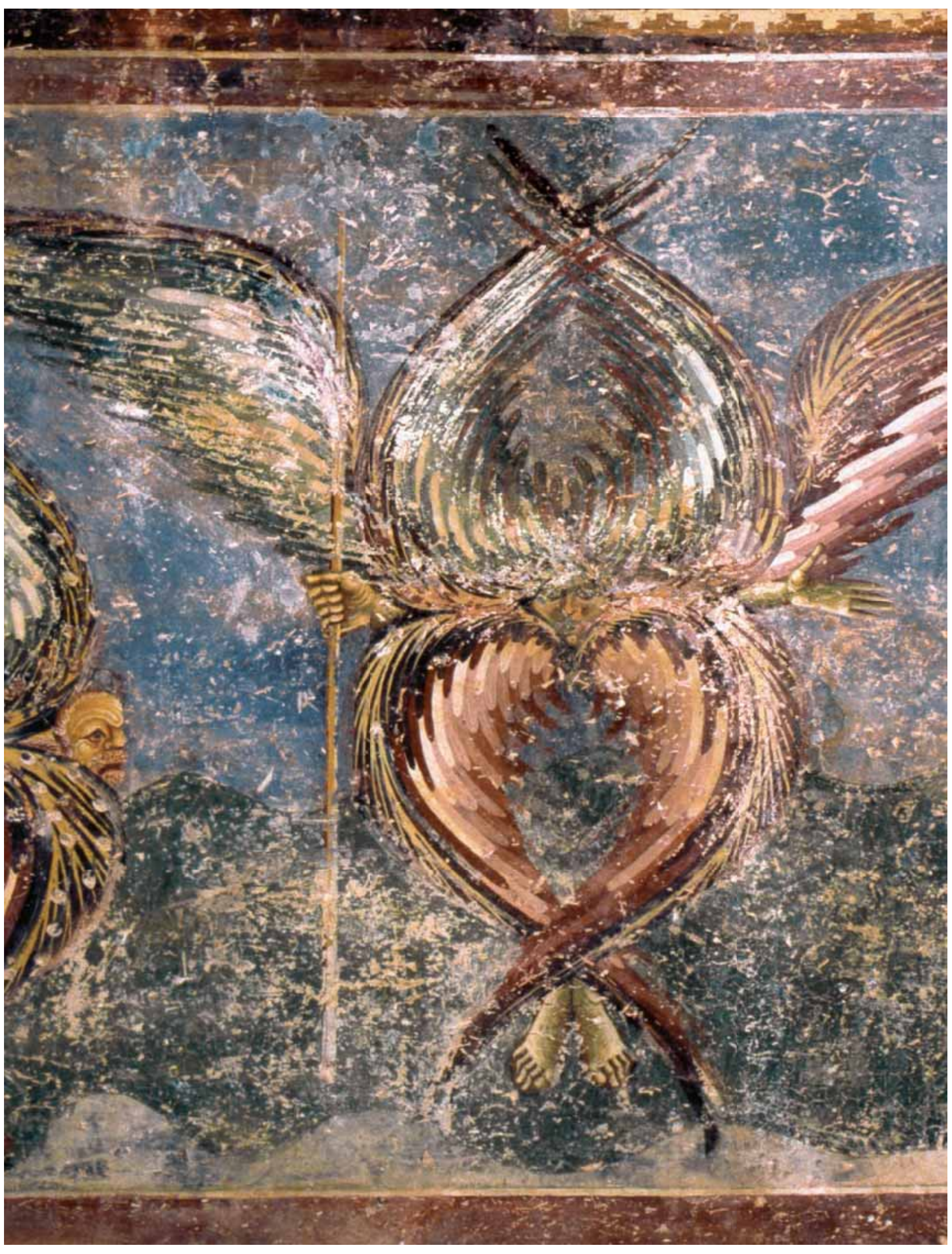
ὁ ἅγιος
ΜΙΧΑΗΛ
ΤΟΚΡΑΤ
ΝΙΩΝΑ
ΕΤΟΝ
ΤΙΝ
ΤΡΟ

ὁ ἅγιος

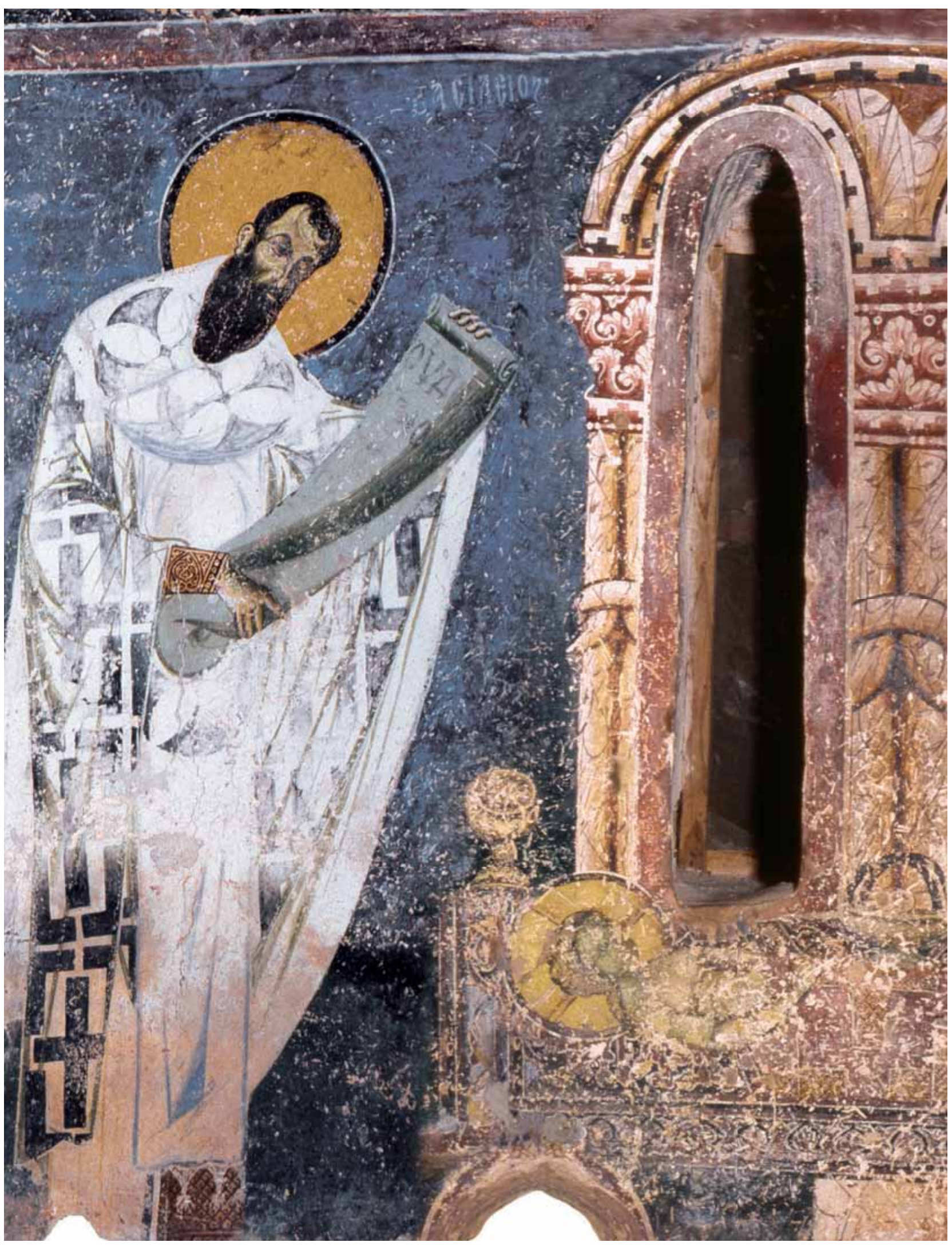
ὁ ἅγιος

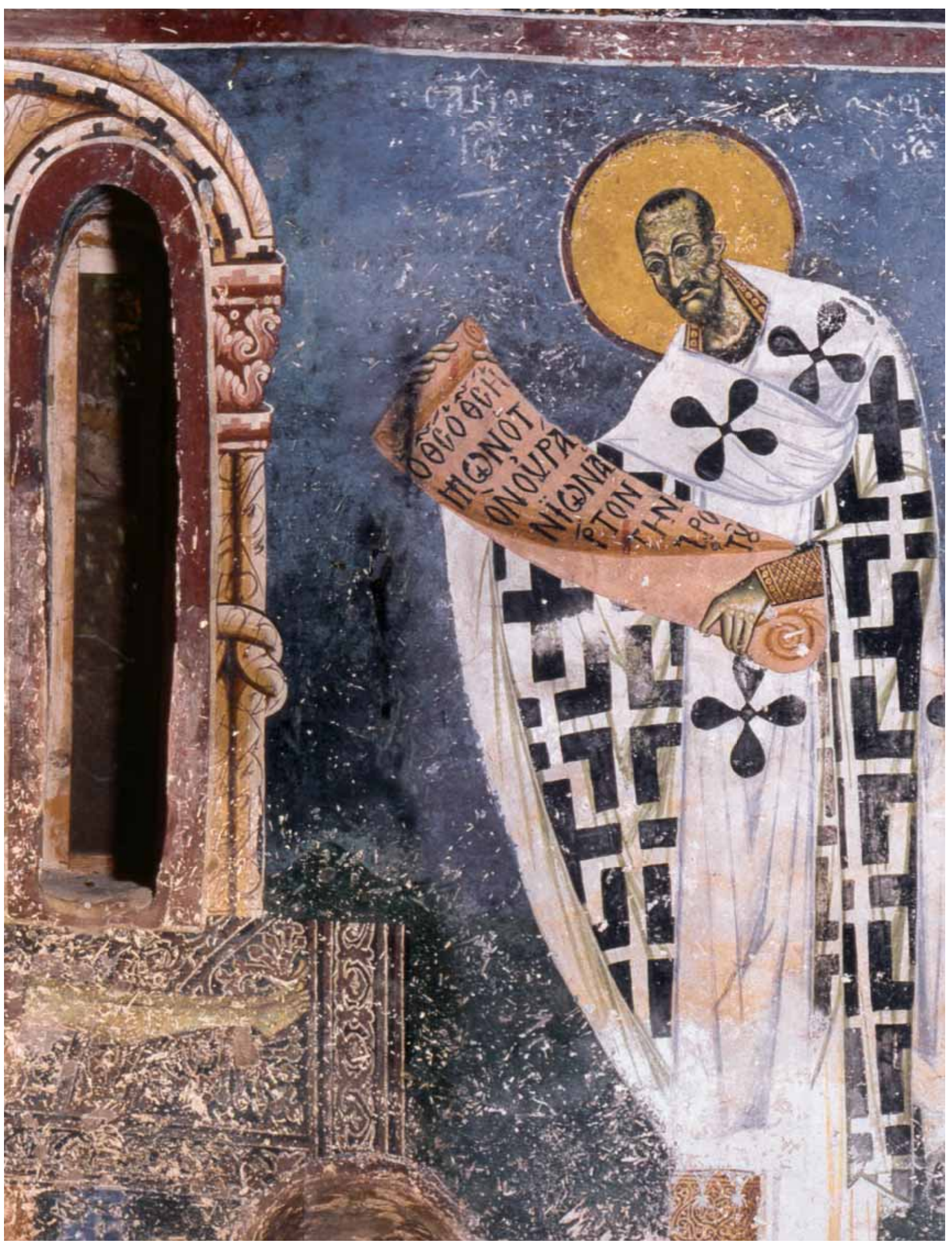










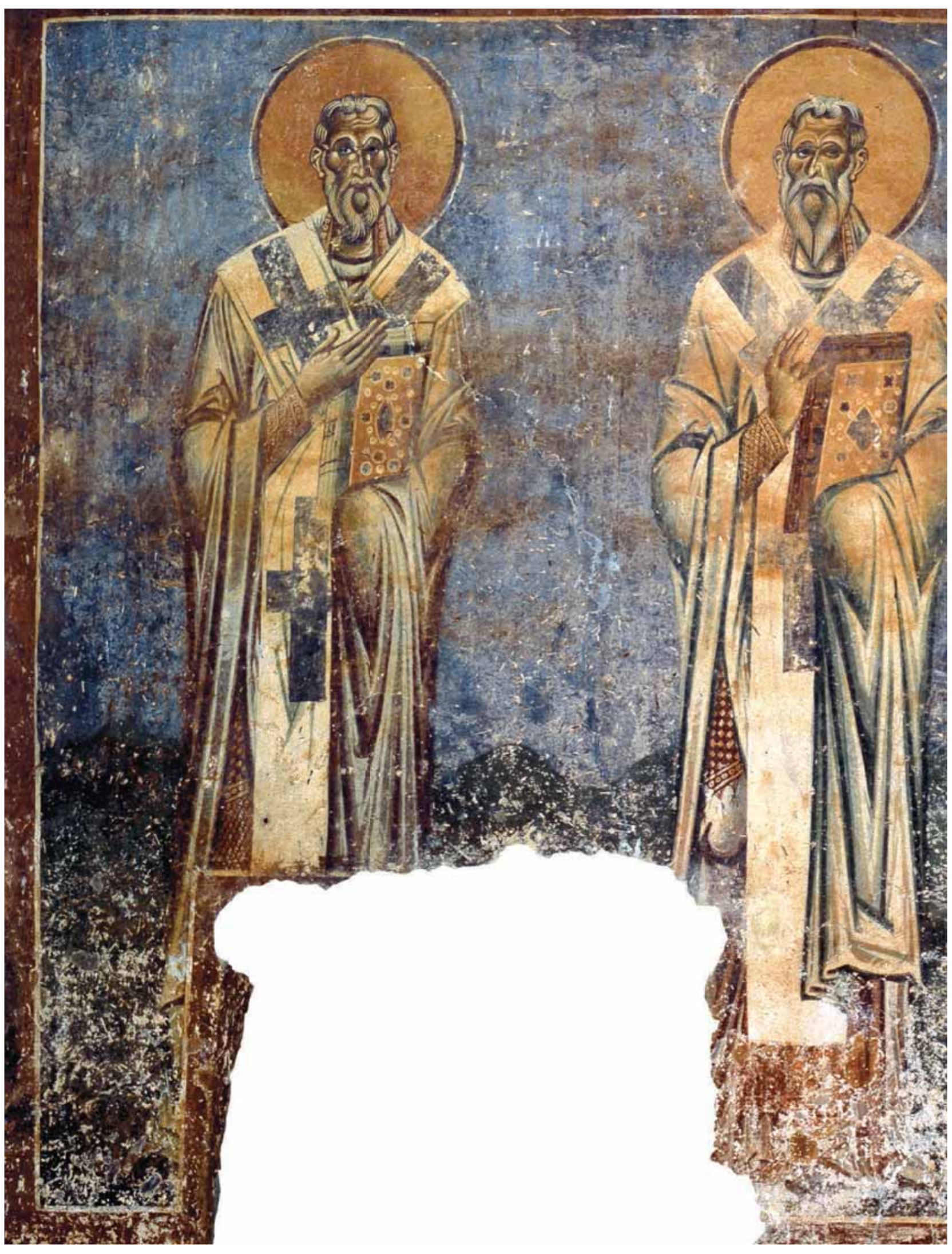


67590

14

ΘΕΟΤΕΤΙ
ΜΙΘΝΟΤ
ΟΝΟΥΡΑ
ΝΙΘΝΑ
ΡΤΟΝ
ΤΗΝ
ΤΡΟ
ΤΩ







СВ. ВАСИЛИЈ ВЕЛИКИ
И СВ. ЈОВАН ЗЛАТОУСТ,
ДЕТАЉ, (СТР. 148-149)

ST. BASIL THE GREAT AND ST. JOHN
CHRYSOSTOM, DETAIL, (P. P. 148-149)

СВ. МЕТОДИЈ, СВ. КИРИЛ,
И СВ. КИРИЛ АЛЕКСАНДРИСКИ,
ЃАКОНИКОН, ЈУЖНИОТ СИД ПРВА ЗАОНА

ST. METHODIUS, ST. CYRIL AND ST. CYRIL
OF ALEXANDRIA, DIACONICON, SOUTH
WALL, FRST ZONE

СВ. МЕТОДИЈ,
ДЕТАЉ, ЃАКОНИКОН,
ЈУЖНИОТ СИД (СТР. 152)

ST. METHODIUS, DIACONICON,
SOUTH WALL, DETAIL (PAG. 152)

СВ. КИРИЛ,
ДЕТАЉ, ЃАКОНИКОН,
ЈУЖНИОТ СИД
(СТР. 153)

ST. CYRIL, DIACONICON,
SOUTH WALL, DETAIL (PAG. 153)









СВ. КИРИЛ АЛЕКСАНДРИСКИ,
ДЕТАЉ, ГАКОНИКОНОТ,
ЈУЖНИОТ СИД (СТР. 154)

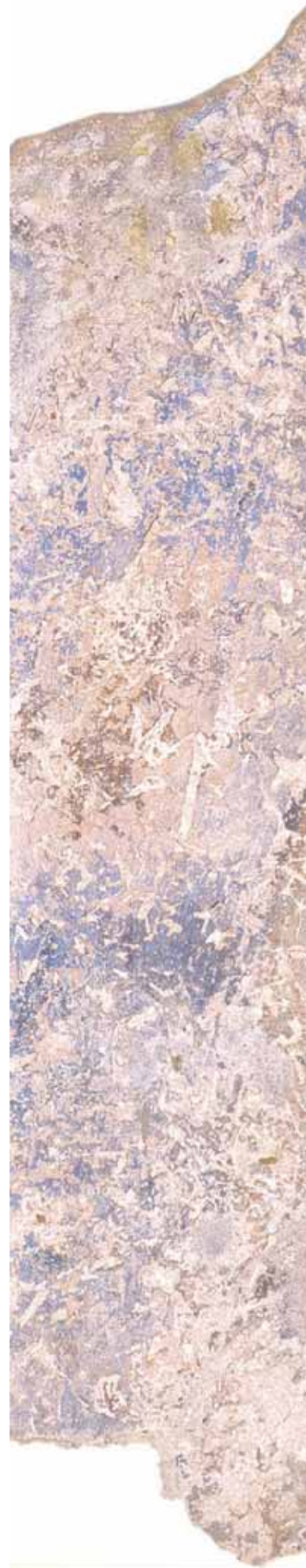
ST. CYRIL OF ALEXANDRIA, DETAIL,
DIACONICON, SOUTH WALL
(P. 154)

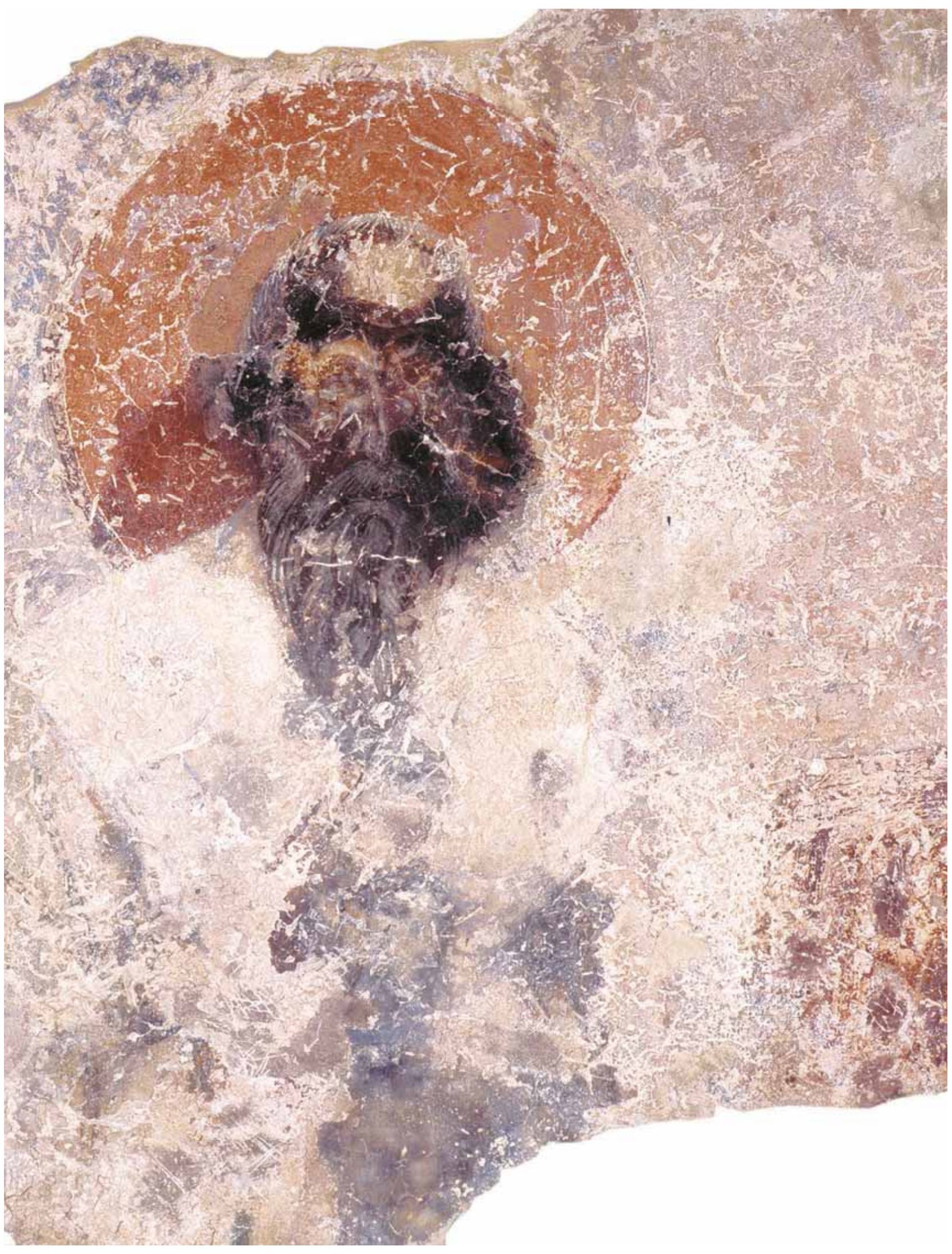
СВ. КЛИМЕНТ ПАПА РИМСКИ,
ДЕТАЉ, ПРОСКОМИДИЈАТА,
СЕВЕРЕНИОТ СИД,
ПРВА ЗОНА
(СТР. 155)

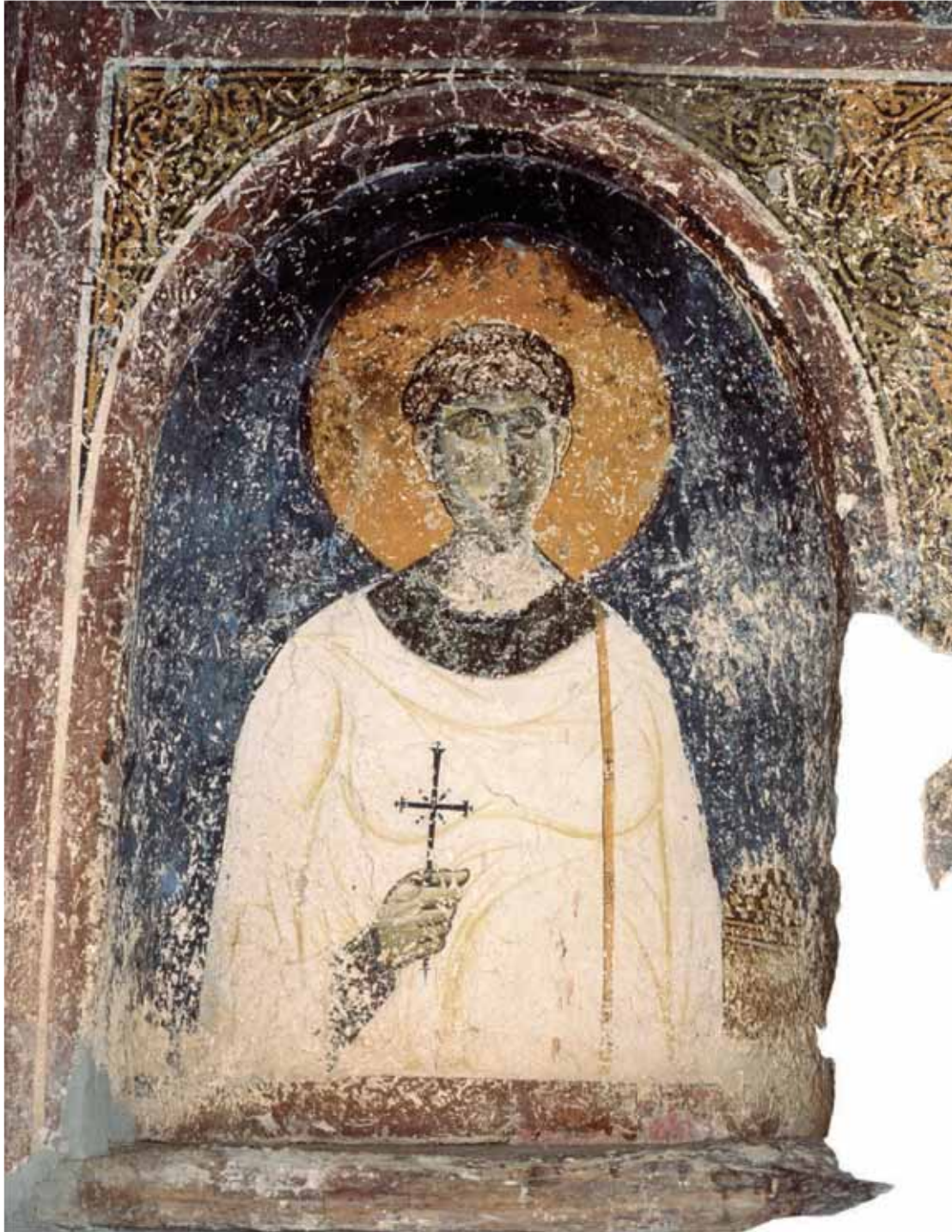
ST. CLEMENT, POPE OF ROME,
DETAIL, PROSKOMIDE (PROTHESIS),
NORTH WALL, FIRST ZONE
(P. 155)

СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ,
ПРОСКОМИДИЈАТА, СЕВЕРЕНИОТ СИД,
ПРВА ЗОНА

ST. CLEMENT OF OHRID,
PROSKOMIDE (PROTHESIS), NORTH WALL,
FIRST ZONE







СВ. СТЕФАН, НИШАТА НА ПРОСКОМИДИЈАТА
ST. STEPHEN, NICHE OF THE PROSKOMIDE (PROTHESIS)



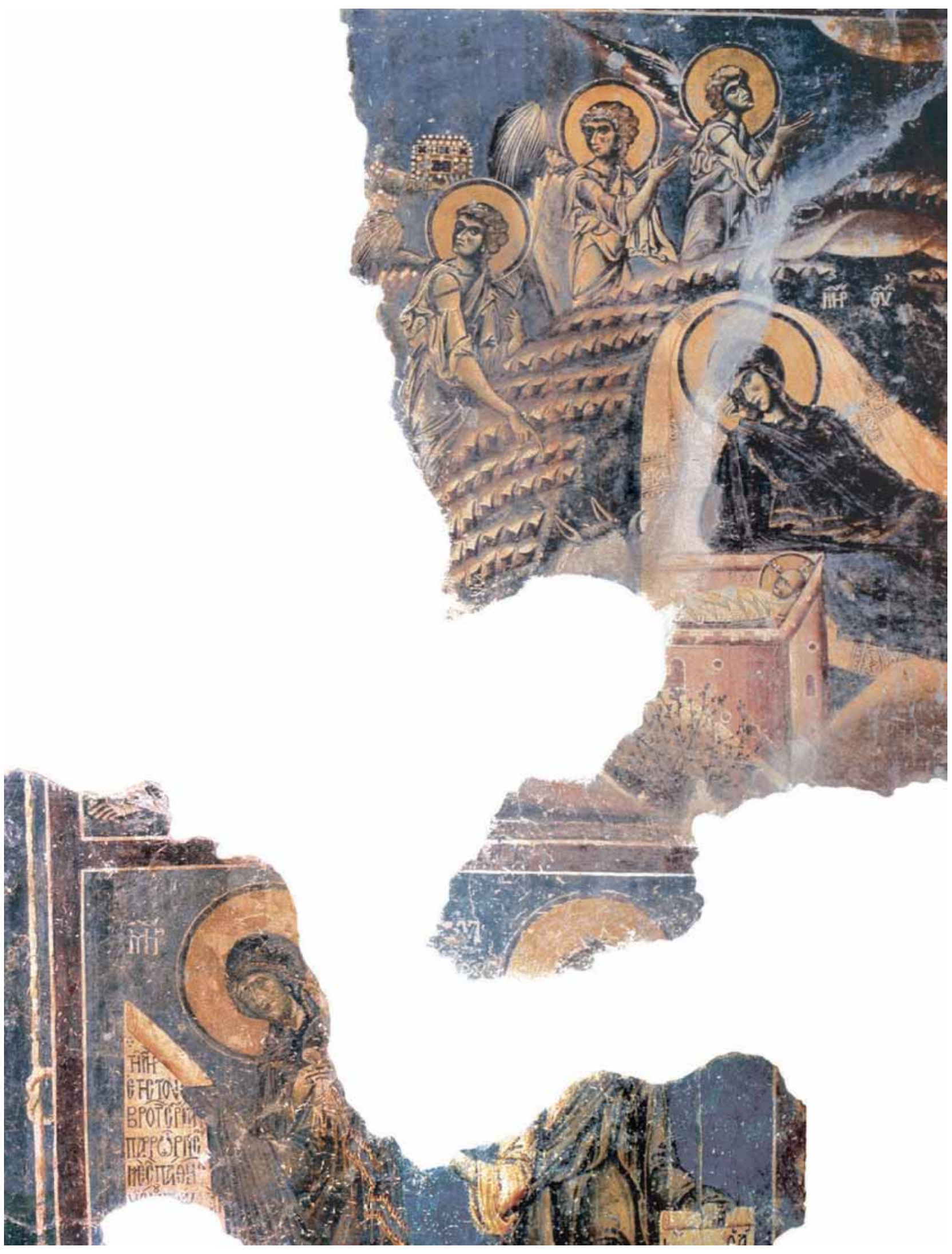
СВ. ЕВЛОС, НИШАТА НА ЃАКОНИКОНОТ
ST. EUPLOS, NICHE OF THE DIACONICON

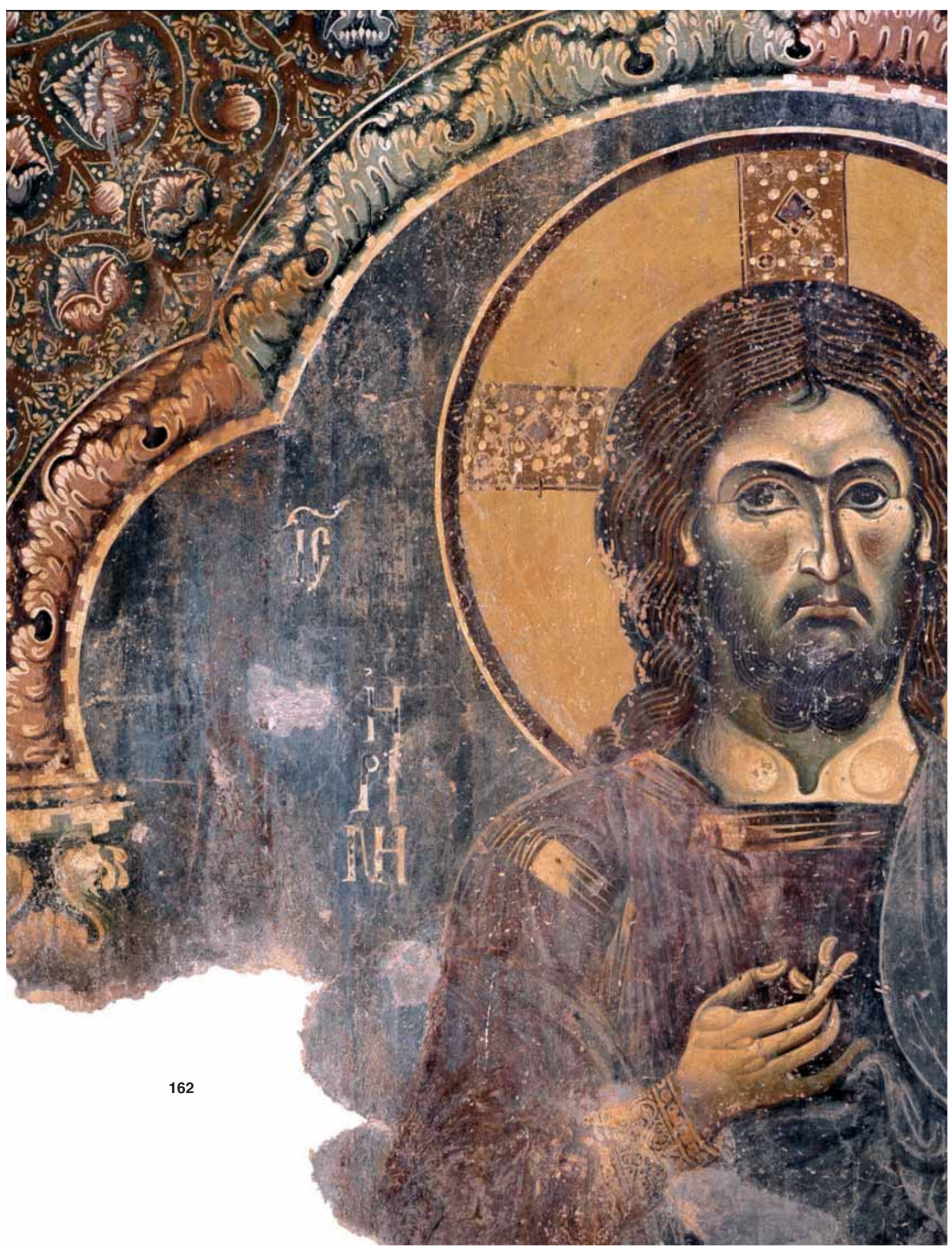




ИСУС ХРИСТОС – МИР,
БОГОРОДИЦА И
СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА
ОД ДЕИЗИСОТ И РАЃАЊЕТО
ХРИСТОВО, ЈУЖНИОТ СИД,
ПРВА И ВТОРА ЗОНА

THE CHRIST OF PEACE,
SOUTH WALL,
THE HOLY MOTHER OF GOD AND
ST. JOHN THE FORERUNNER
FROM THE DEESIS AND
THE BIRTH OF CHRIST,
FIRST AND SECOND ZONE







ИСУС ХРИСТОС – МИР,
ДЕТАЉ, ЈУЖНИОТ СИД

THE CHRIST OF PEACE, DETAIL,
SOUTH WALL, FIRST ZONE





СВ. БОГОРОДИЦА
И СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА
ОД ДЕИЗИСОТ, ЈУЖНИОТ СИД,
ПРВА ЗОНА

THE HOLY MOTHER OF GOD AND
ST. JOHN THE FORERUNNER,
FROM THE DEESIS, SOUTH WALL,
FIRST ZONE



ⲧⲉ ⲥⲓ
ⲛⲓⲟⲩ ⲧⲟⲩ
ⲉⲩⲟⲓⲛⲁⲛⲟ
ⲛⲧⲏⲛⲁⲛⲟ

СВ. МАРЕНА,
ЈУЖНИОТ СИД,
ВО ВНАТРЕШНОСТА
НА ЈУЖНИОТ ВЛЕЗ

ST. MARINA,
SOUTH WALL OF INTERIOR
OF SOUTH ENTRANCE







СВ. КУЗМАН, СВ. ДАМЈАН И СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН
ЈУЖНИОТ СИД, ПРВА ЗОНА

SS. COSMAS, DAMIAN AND PANTELEIMON,
SOUTH WALL, FIRST ZONE



СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН, ДЕТАЉ
ЈУЖНИОТ СИД, ПРВА ЗОНА
ST. PANTELEIMON, SOUTH WALL,
FIRST ZONE, DETAIL

СВ. КОНСТАНТИН И СВ. ЕЛЕНА,
СВ. ЈОАКИМ И СВ. АНА,
ЈУЖНИОТ СИД, ПРВА ЗОНА
(СТР. 172-173)

SS. CONSTANTINE AND HELENA,
SS. JOACHIM AND ANNE,
SOUTH WALL, FIRST ZONE
(P. P. 172-173)













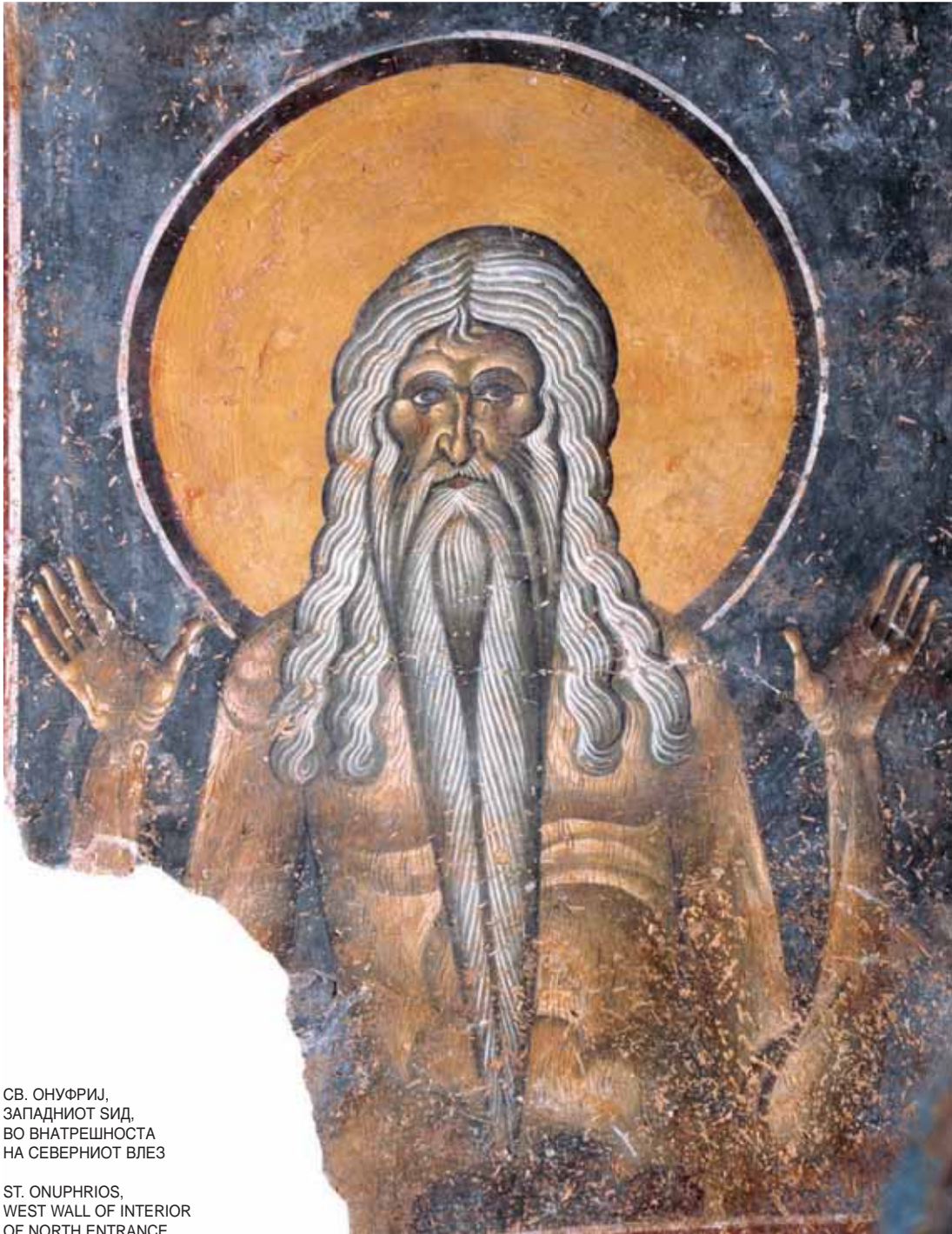
СВ. ТЕКЛА, СВ. ПЕТКА И СВ. ТЕОДОРА
ЗАПАДНИОТ СИД, ПРВА ЗОНА

SS. THECLA, PARASKEVA AND THEODORA,
WEST WALL, FIRST ZONE



СВ. ВАРВАРА, СВ. НЕДЕЛА И СВ. КАТЕРИНА,
ЗАПАДНИОТ СИД, ПРВА ЗОНА

SS. BARBARA, KYRIAKE AND CATHERINE,
WEST WALL, FIRST ZONE



СВ. ОНУФРИЈ,
ЗАПАДНИОТ СИД,
ВО ВНАТРЕШНОСТА
НА СЕВЕРНИОТ ВЛЕЗ

ST. ONUPHRIOS,
WEST WALL OF INTERIOR
OF NORTH ENTRANCE

СВ. ЕФРОСИН, СЕВЕРНИОТ СИД,
ВО ВНАТРЕШНОСТА НА СЕВЕРНИОТ ВЛЕЗ

ST. EUPHROSYNOS, EAST WALL
OF INTERIOR OF NORTH ENTRANCE





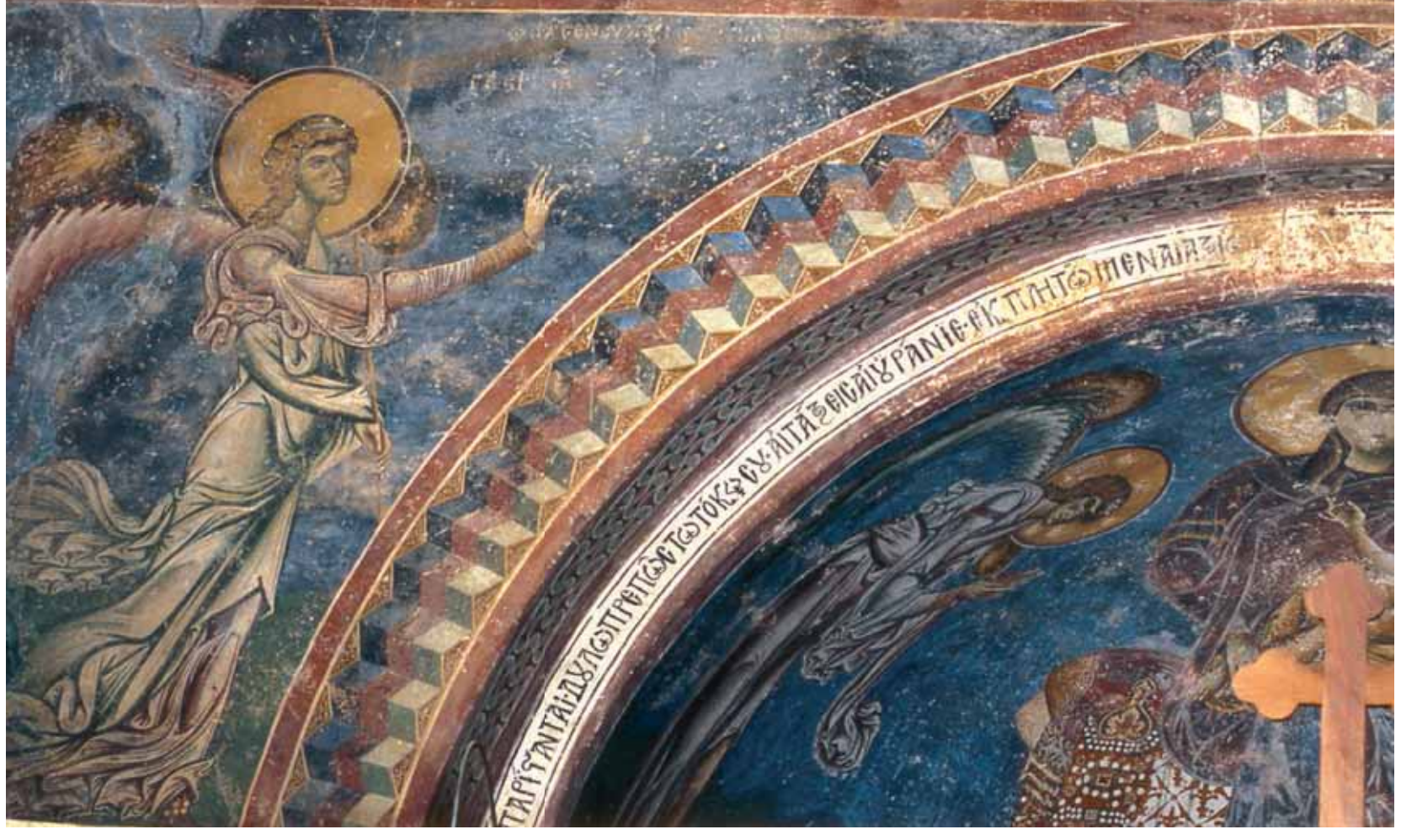


СВ. ЃОРЃИ, СЕВЕРНИОТ СИД,
ПРВА ЗОНА

ST. GEORGE, NORTH WALL,
FIRST ZONE

ВОЗНЕСЕНИЕТО ХРИСТОВО, ТРЕТАТА ЗОНА,
АРХАНГЕЛ ГАВРИЛ И СВ. БОГОРОДИЦА, ОД БЛАГОВЕСТИ,
ВТОРА ЗОНА, СВ. БОГОРОДИЦА СО ИСУС ХРИСТОС, АПСИДАТА
(СТР. 182-183)

THE RESURRECTION OF CHRIST, THIRD ZONE,
THE ARCHANGEL GABRIEL AND THE HOLY MOTHER
OF GOD FROM THE ANNUNCIATION, SECOND ZONE,
THE HOLY MOTHER OF GOD WITH JESUS CHRIST, APSE
(P. P. 182-183)

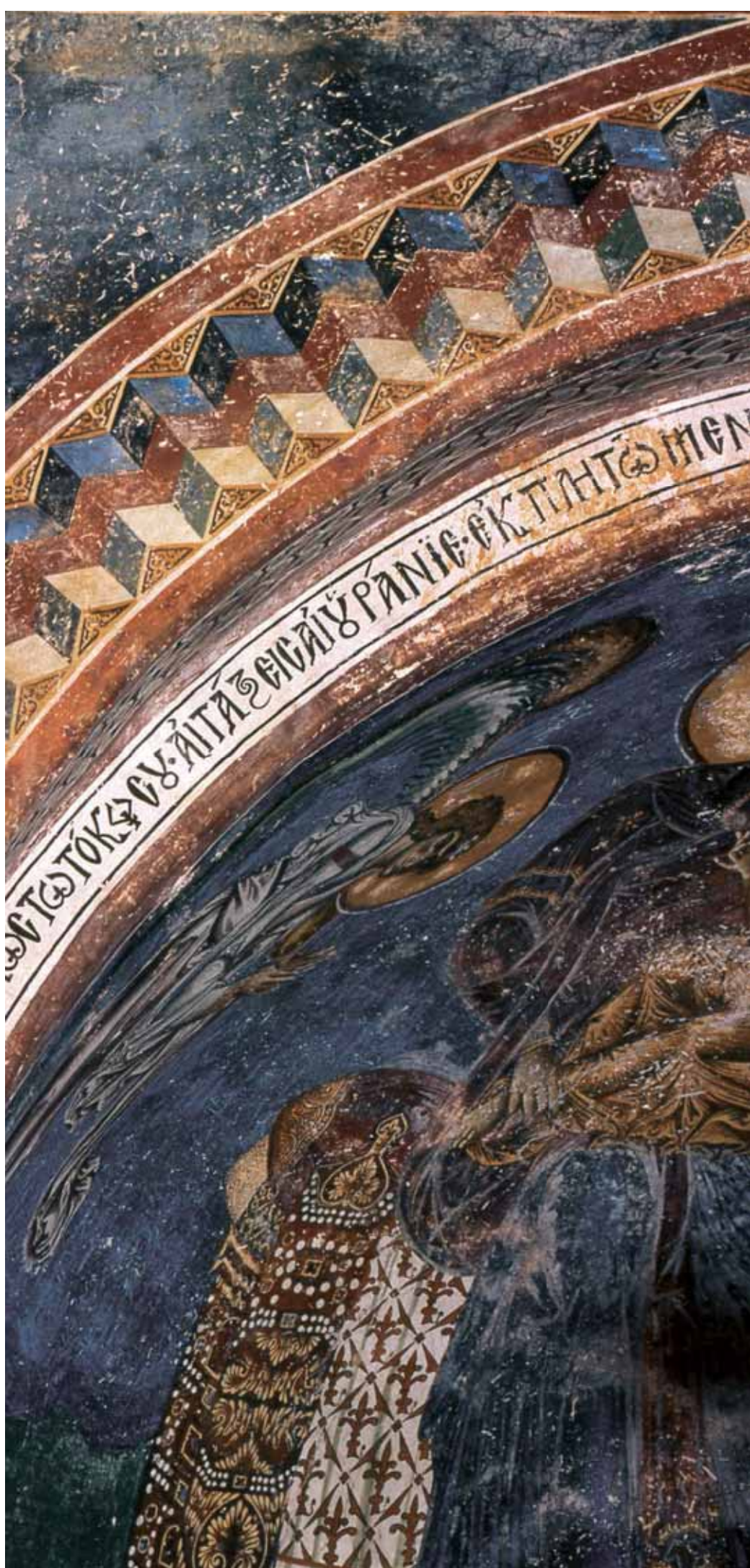






✠ ІХ ГЕНУ
ГРІТІ

ПАРІУТАІДУАПРЕТ



АРХАНГЕЛ ГАВРИЛ
ОД БЛАГОВЕСТИ,
ИСТОЧНИОТ СИД,
ВТОРА ЗОНА

THE ARCHANGEL GABRIEL,
FROM THE ANNUNCIATION,
EAST WALL, SECOND ZONE

СВ. БОГОРОДИЦА ОД
БЛАГОВЕСТИ, ИСТОЧНИОТ СИД,
ВТОРА ЗОНА
(СТР. 186-187)

THE HOLY MOTHER OF GOD,
FROM THE ANNUNCIATION,
EAST WALL, SECOND ZONE
(P.P. 186-187)

ОУ ПРАВИ ТОУ ТАВРІ ІУ
РЕНІТОМІ

АСЯ СІ ПАРОВЕСУ ГРАНИ КІ ПРОГОУ ТОКОУ КІ МЕТА І Є
НИ І СІ НН









СВ. БОГОРОДИЦА,
ДЕТАЉ

THE HOLY MOTHER OF GOD,
DETAIL

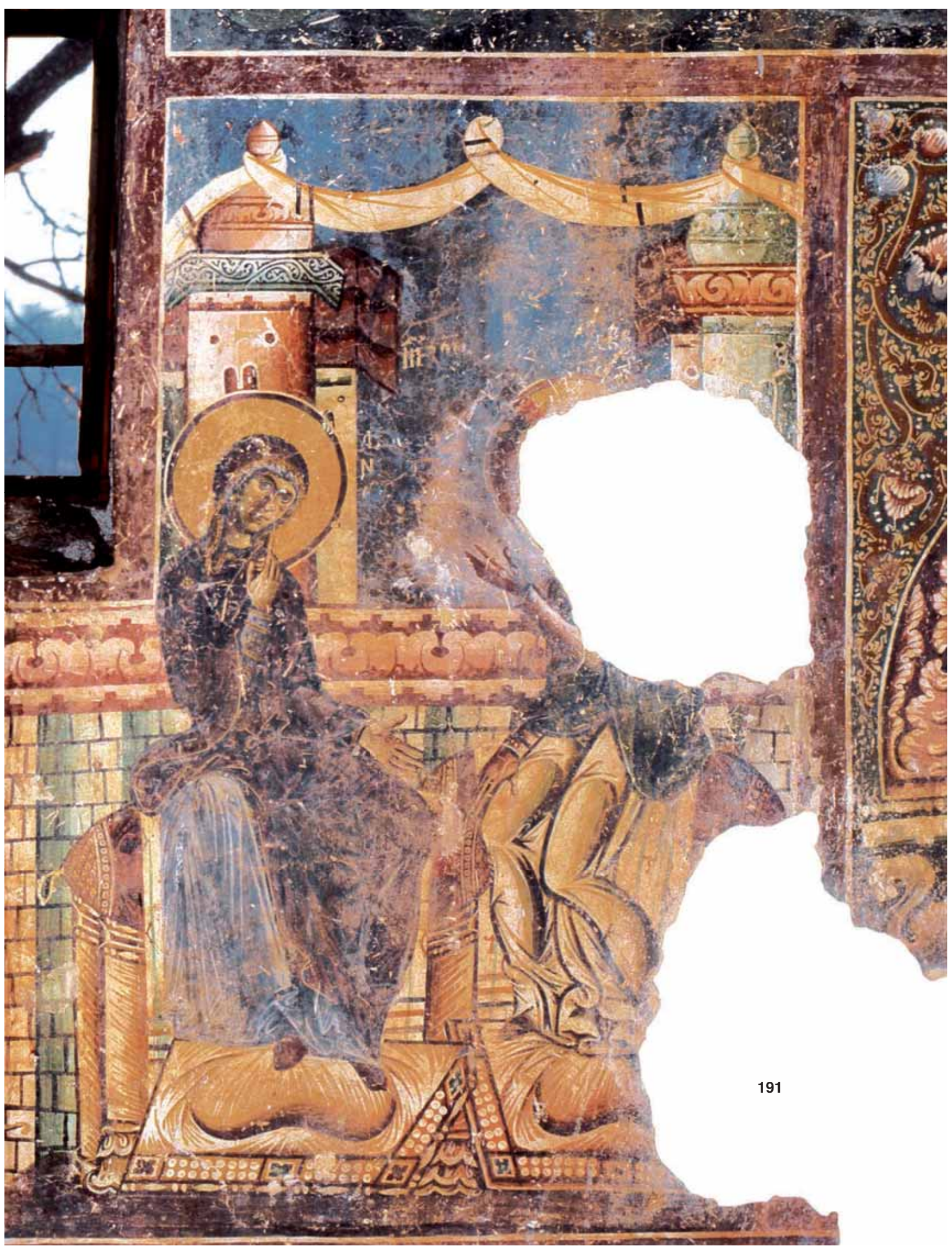
ПОСЕТАТА И РАЗГОВОРОТ
НА МАРИЈА СО ЕЛИСАВЕТА,
ЈУЖНИОТ СИД, ВТОРА ЗОНА
(СТР. 190-191)

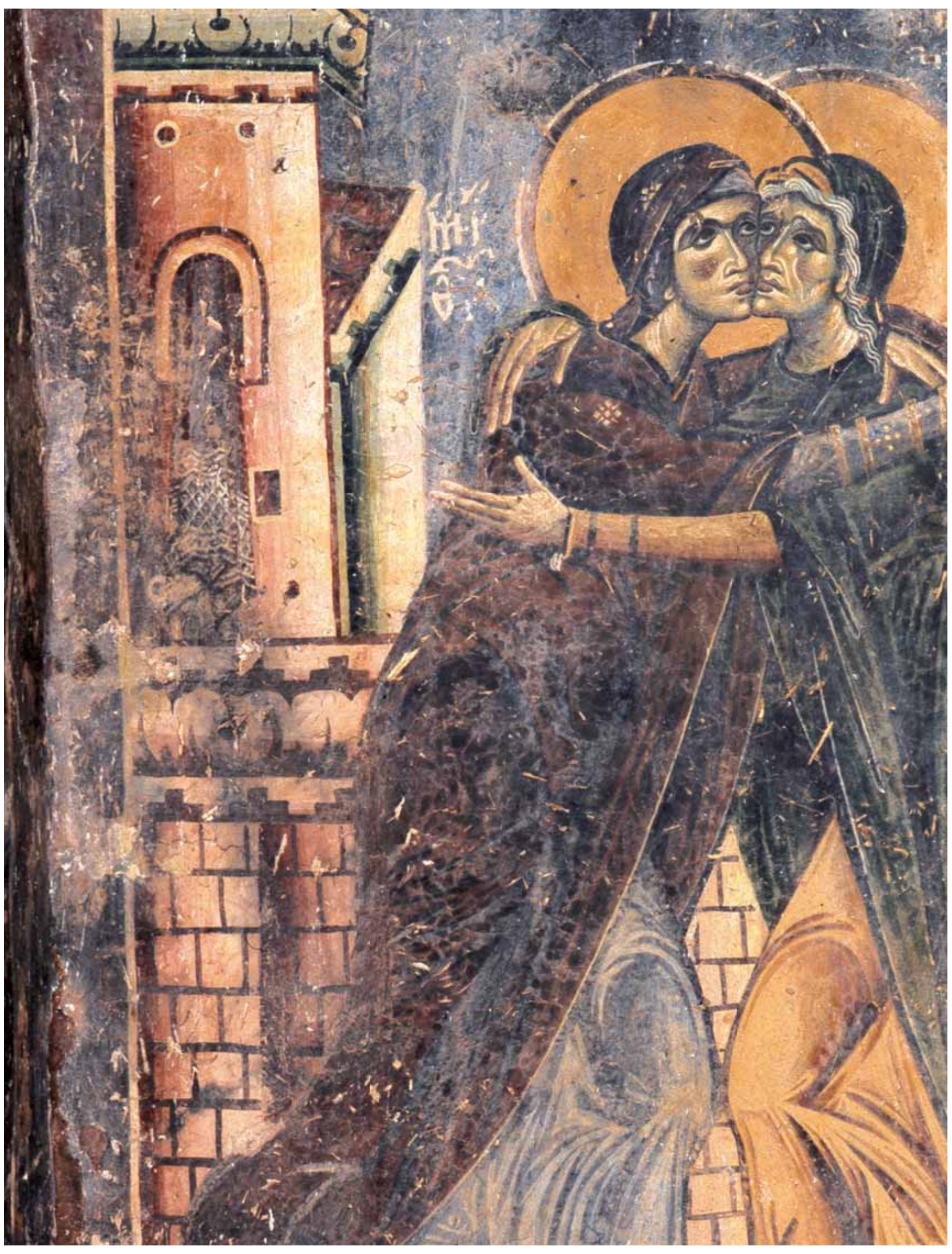
THE VISITATION AND CONVERSATION
OF MARY AND ELISABETH,
SOUTH WALL, SECOND ZONE,
(P.P. 190-191)

ПОСЕТАТА И РАЗГОВОРОТ
НА МАРИЈА СО ЕЛИСАВЕТА, ДЕТАЉ,
(СТР. 192-193)

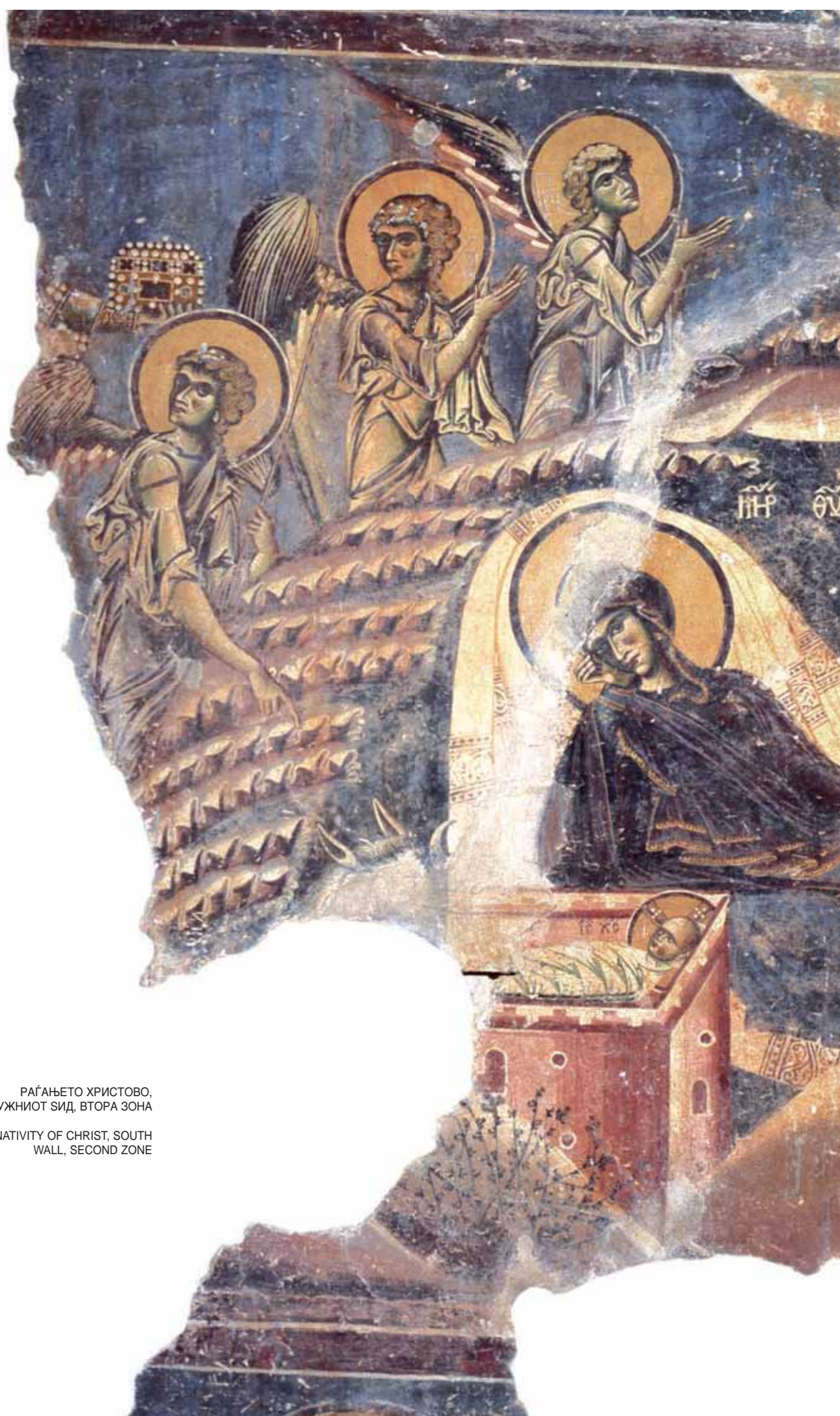
THE VISITATION AND CONVERSATION
OF MARY AND ELISABETH, DETAIL
(P.P. 192-193)





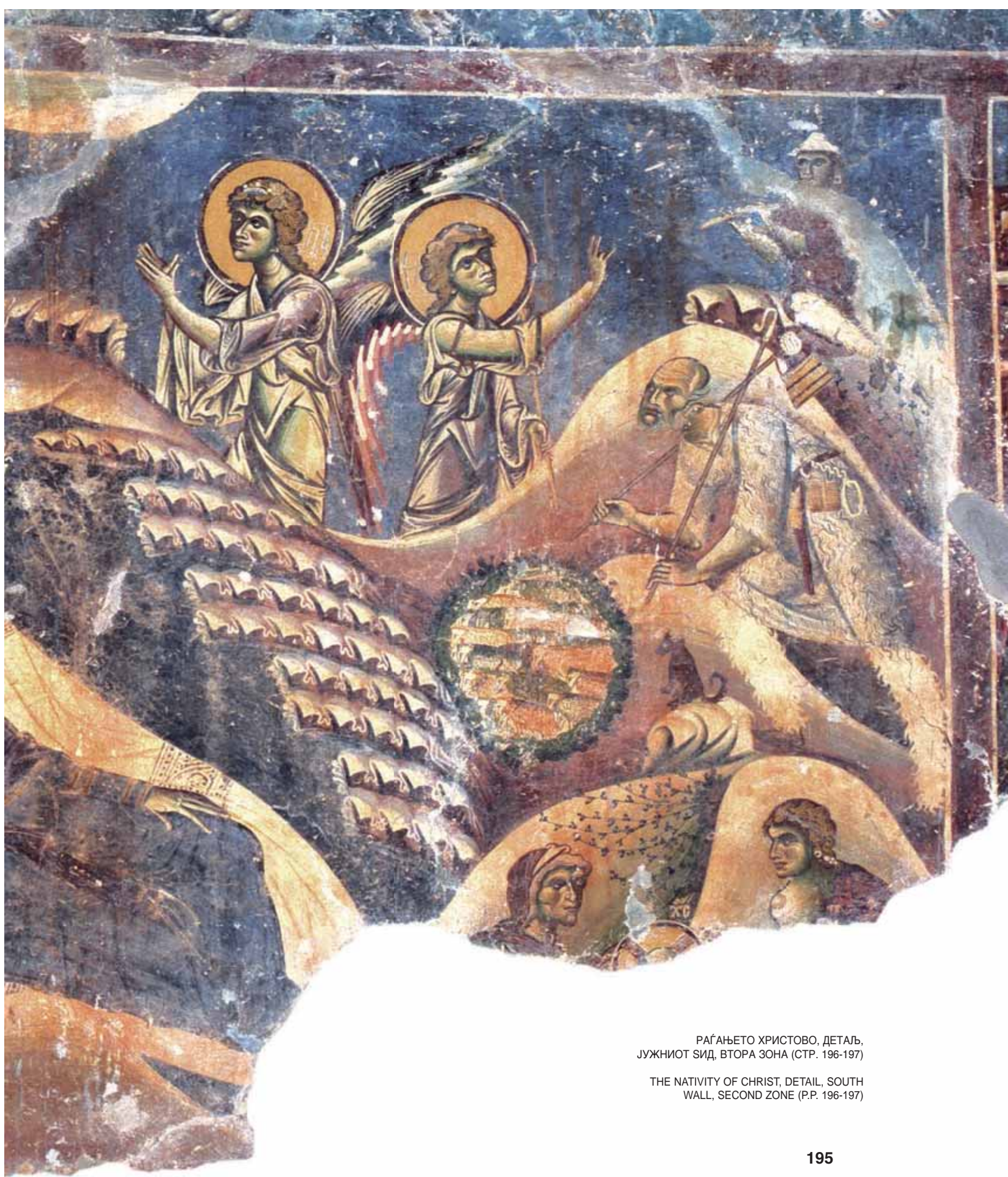






РАЃАЊЕТО ХРИСТОВО,
ЈУЖНИОТ СИД, ВТОРА ЗОНА

THE NATIVITY OF CHRIST, SOUTH
WALL, SECOND ZONE



РАЃАЊЕТО ХРИСТОВО, ДЕТАЉ,
ЈУЖНИОТ СИД, ВТОРА ЗОНА (СТР. 196-197)

THE NATIVITY OF CHRIST, DETAIL, SOUTH
WALL, SECOND ZONE (P.P. 196-197)







СПРЕТЕНИЕ, ЈУЖНИОТ СИД,
ВТОРА ЗОНА

THE PRESENTATION
IN THE TEMPLE, SOUTH WALL,
SECOND ZONE



КРШТАВАЊЕТО ХРИСТОВО,
ЈУЖНИОТ СИД, ВТОРА ЗОНА

THE BAPTISM OF CHRIST,
SOUTH WALL, SECOND ZONE

ВОСКРЕСЕНИЕТО ЛАЗАРОВО,
ЈУЖНИОТ СИД, ВТОРА ЗОНА
(СТР. 202-203)

THE RAISING OF LAZARUS,
SOUTH WALL, SECOND ZONE
(P.P. 202-203)

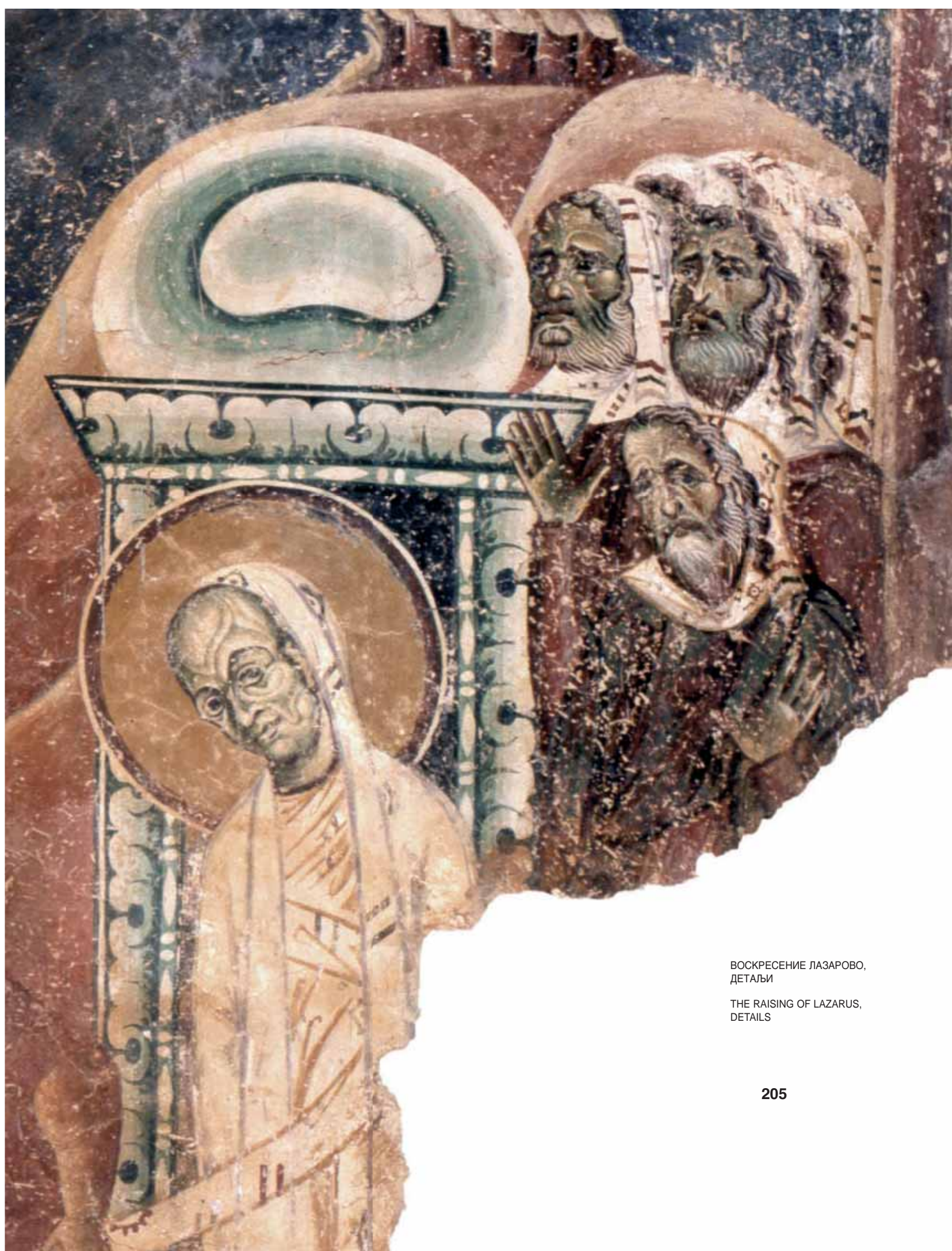












ВОСКРЕСЕНИЕ ЛАЗАРОВО,
ДЕТАЉИ
THE RAISING OF LAZARUS,
DETAILS





ВЛЕГУВАЊЕТО ВО ЕРУСАЛИМ,
ЗАПАДНИОТ СИД, ВТОРА ЗОНА

THE ENTRY INTO JERUSALEM,
WEST WALL, SECOND ZONE





ВЛЕГУВАЊЕТО ВО ЕРУСАЛИМ,
ДЕТАЉ

THE ENTRY INTO JERUSALEM,
DETAIL

ВЛЕГУВАЊЕТО ВО ЕРУСАЛИМ,
ДЕТАЉ (СТР. 210-211)

THE ENTRY INTO JERUSALEM,
DETAIL (P.P. 210-211)









РАСПЕТИЕТО ХРИСТОВО И СИМНУВАЊЕТО ОД КРСТОТ, СЕВЕРНИОТ СИД, ВТОРА ЗОНА
THE CRUCIFIXION OF CHRIST AND THE DESCENT FROM THE CROSS, NORTH WALL, SECOND ZONE

СИМНУВАЊЕТО ОД КРСТОТ И
ОПЛАКУВАЊЕТО НА ХРИСТОС,
СЕВЕРНИОТ СИД, ВТОРА ЗОНА

THE DESCENT FROM THE
CROSS, NORTH WALL,
SECOND ZONE







ОПЛАКУВАЊЕТО ХРИСОВО, МИРОНОСНИЦИ НА ГРОБОТ
ХРИСОВ И СВ. ЃОРГИ, СЕВЕРЕНИОТ СИД, ВТОРА ЗОНА

THE LAMENTATION OF CHRIST, THE SPICE-BEARERS AT THE TOMB OF
CHRIST AND ST. GEORGE, NORTH WALL, SECOND ZONE







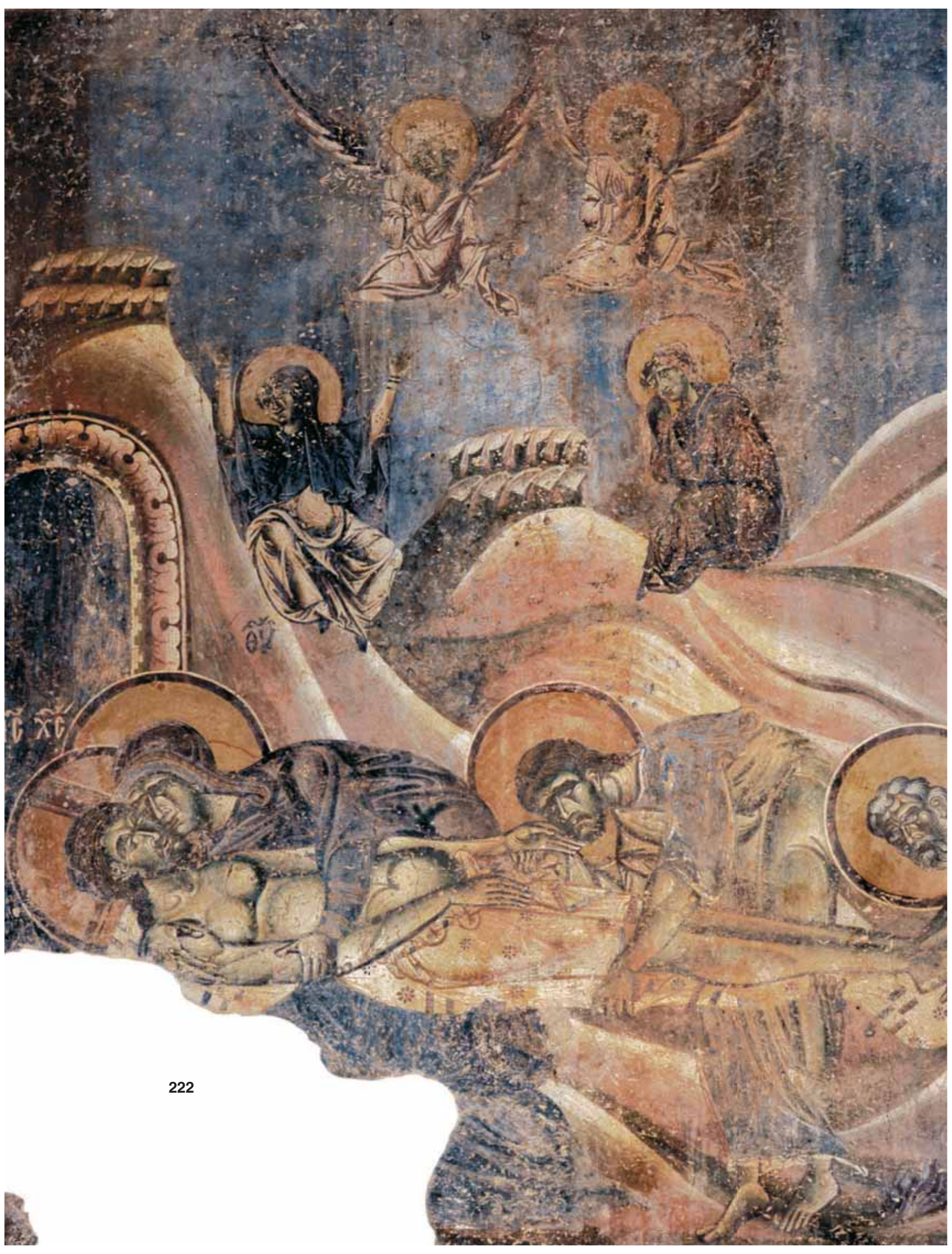


РАСПЕТИЕТО ХРИСТОВО,
СЕВЕРНИОТ СИД, ВТОРА ЗОНА

THE CRUCIFIXION OF CHRIST,
NORTH WALL, SECOND ZONE









СИМНУВАЊЕТО ОД КРСТОТ,
СЕВЕРНИОТ СИД,
ВТОРА ЗОНА
(СТР. 220-221)

THE DESCENT FROM THE CROSS,
NORTH WALL, SECOND ZONE
(P.P. 220-221)

ОПЛАКУВАЊЕТО ХРИСТОВО,
СЕВЕРНИОТ СИД, ВТОРА ЗОНА

THE LAMENTATION OF CHRIST, NORTH WALL,
SECOND ZONE

МИРОНОСЦИ НА ГРОБОТ ХРИСТОВ, СЕВЕРНИОТ
СИД, ВТОРА ЗОНА (СТР. 224)

THE SPICE-BEARERS AT THE TOMB OF CHRIST,
DETAIL, NORTH WALL (P. 224)

АНГЕЛ, ДЕТАЉ ОД КОМПОЗИЦИЈАТА МИРОНОСЦИ
НА ГРОБОТ ХРИСТОВ (СТР. 225)

ANGEL, DETAIL FROM
THE COMPOSITION THE SPICE-BEARERS
AT THE TOMB OF CHRIST (P. 225)

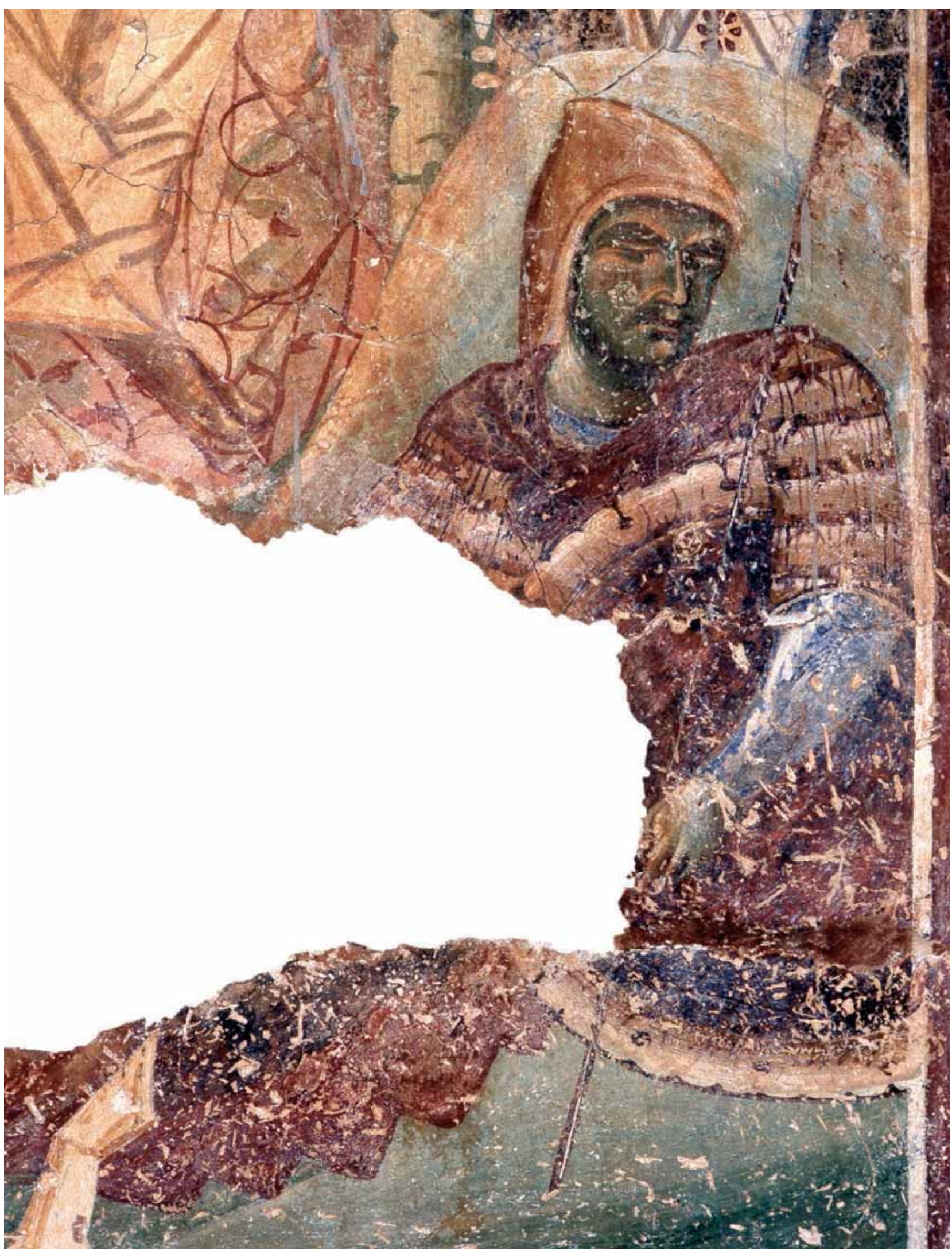




МИРОНОСНИЦИ НА ГРОБОТ
ХРИСТОВ, ДЕТАЉ,
СЕВЕРНИОТ СИД,
ВТОРА ЗОНА

THE SPICE-BEARERS AT THE
TOMB OF CHRIST,
NORTH WALL, SECOND ZONE

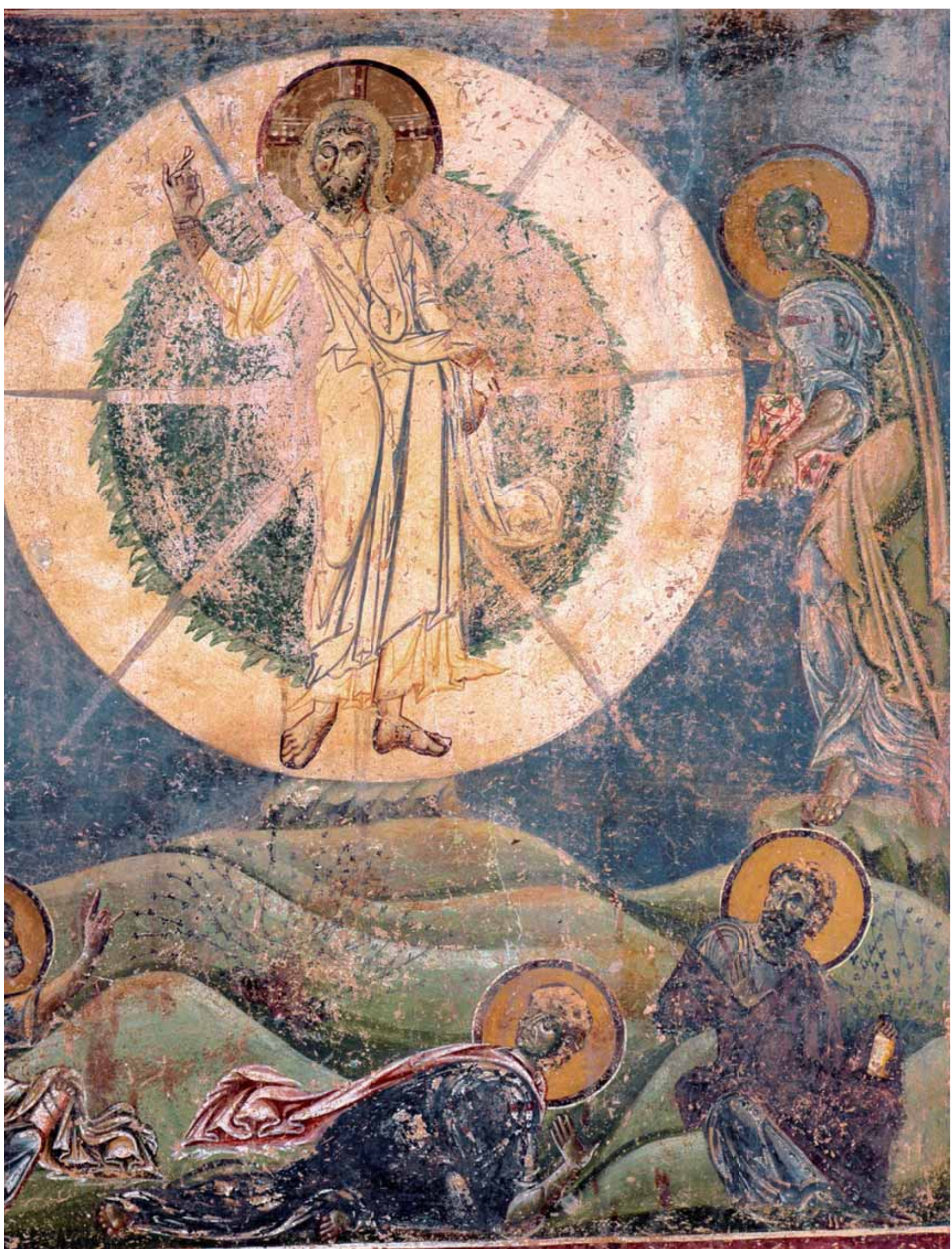


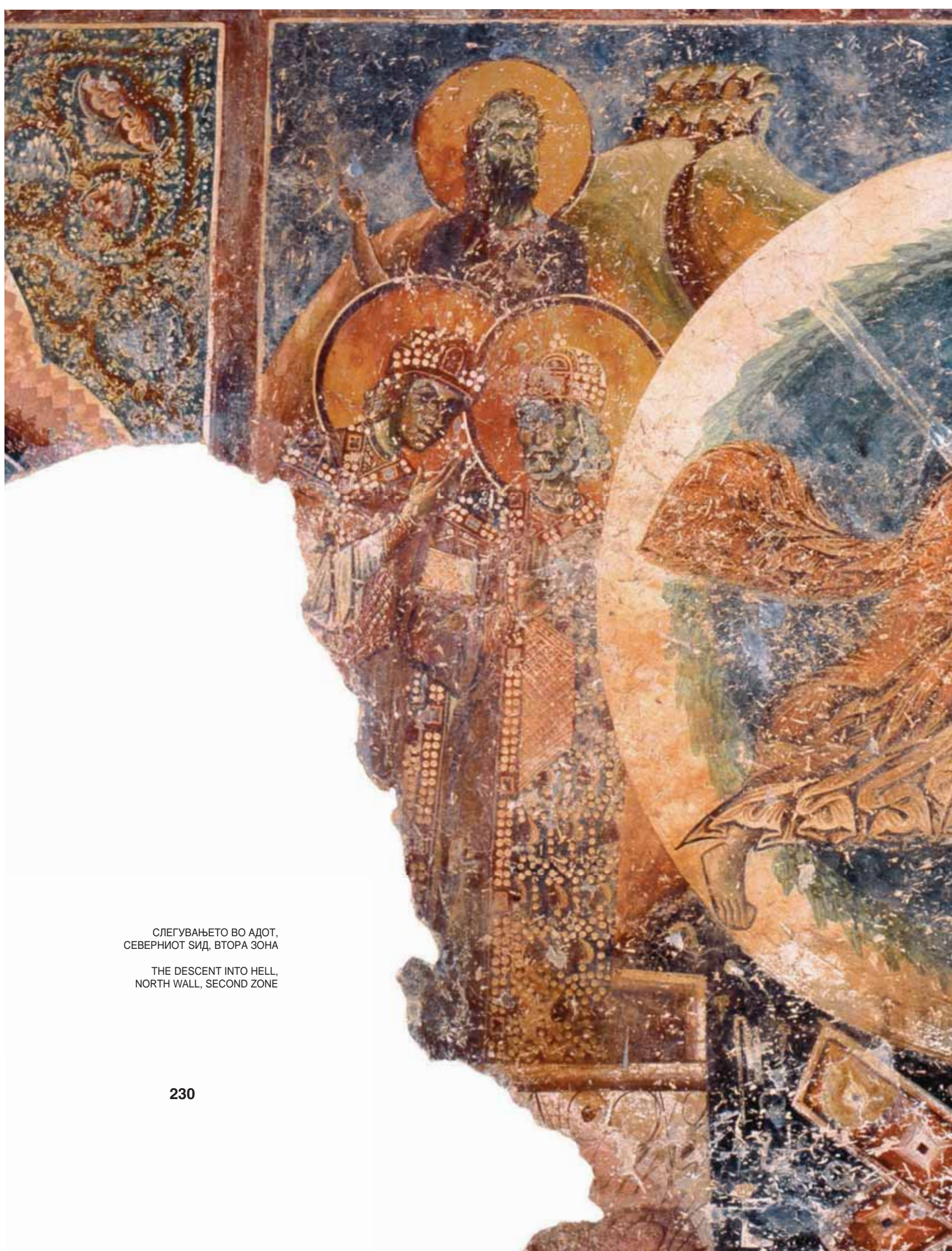


ПРЕОБРАЖЕНИЕТО ХРИСТОВО,
ЗАПАДНИОТ СИД, ВТОРА ЗОНА

THE TRANSFIGURATION OF CHRIST,
WEST WALL, SECOND ZONE







СЛЕГУВАЊЕТО ВО АДЪТ,
СЕВЕРНИОТ СИД, ВТОРА ЗОНА

THE DESCENT INTO HELL,
NORTH WALL, SECOND ZONE







СЛЕГУВАЊЕТО ВО АДЪТ,
ДЕТАЉ

THE DESCENT INTO HELL,
DETAIL

УСПЕНИЕТО НА СВ. БОГОРОДИЦА,
ЗАПАДНИОТ СИД, ВТОРА ЗОНА
(СТР. 234-235)

THE DORMITION
OF THE HOLY MOTHER OF GOD,
WEST WALL, SECOND ZONE
(P.P. 234-235)

УСПЕНИЕТО НА СВ. БОГОРОДИЦА, ДЕТАЉ
(СТР. 236)

THE DORMITION
OF THE HOLY MOTHER OF GOD, DETAIL
(P. 236)

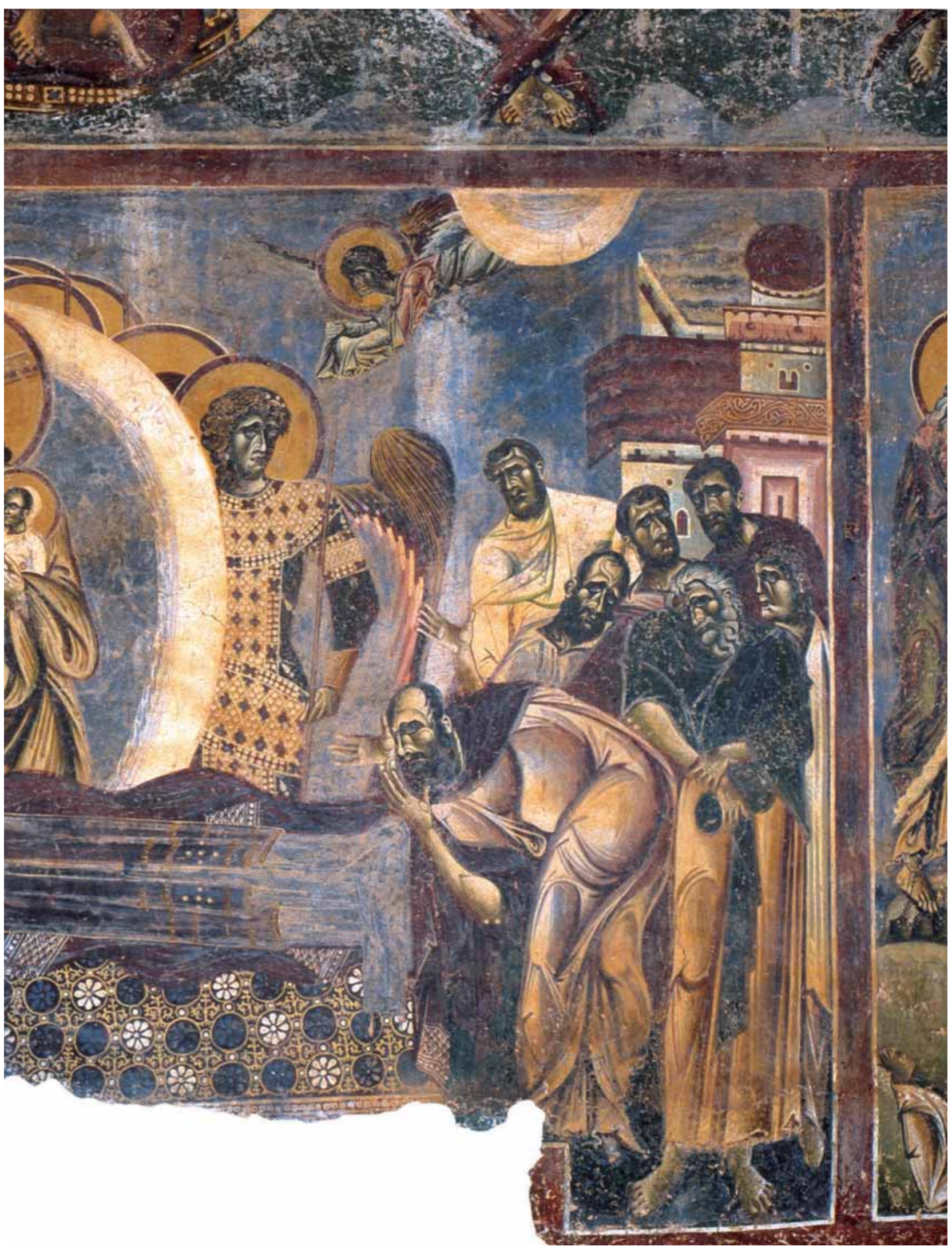
ИСУС ХРИСТОС, ДЕТАЉ ОД УСПЕНИЕТО НА
СВ. БОГОРОДИЦА,
(СТР. 237)

JESUS CHRIST, THE DORMITION
OF THE HOLY MOTHER OF GOD, DETAIL,
(P. 237)

УСПЕНИЕТО НА СВ. БОГОРОДИЦА, ДЕТАЉ
(СТР. 238-239)

THE DORMITION
OF THE HOLY MOTHER OF GOD, DETAIL
(P.P. 238-239)

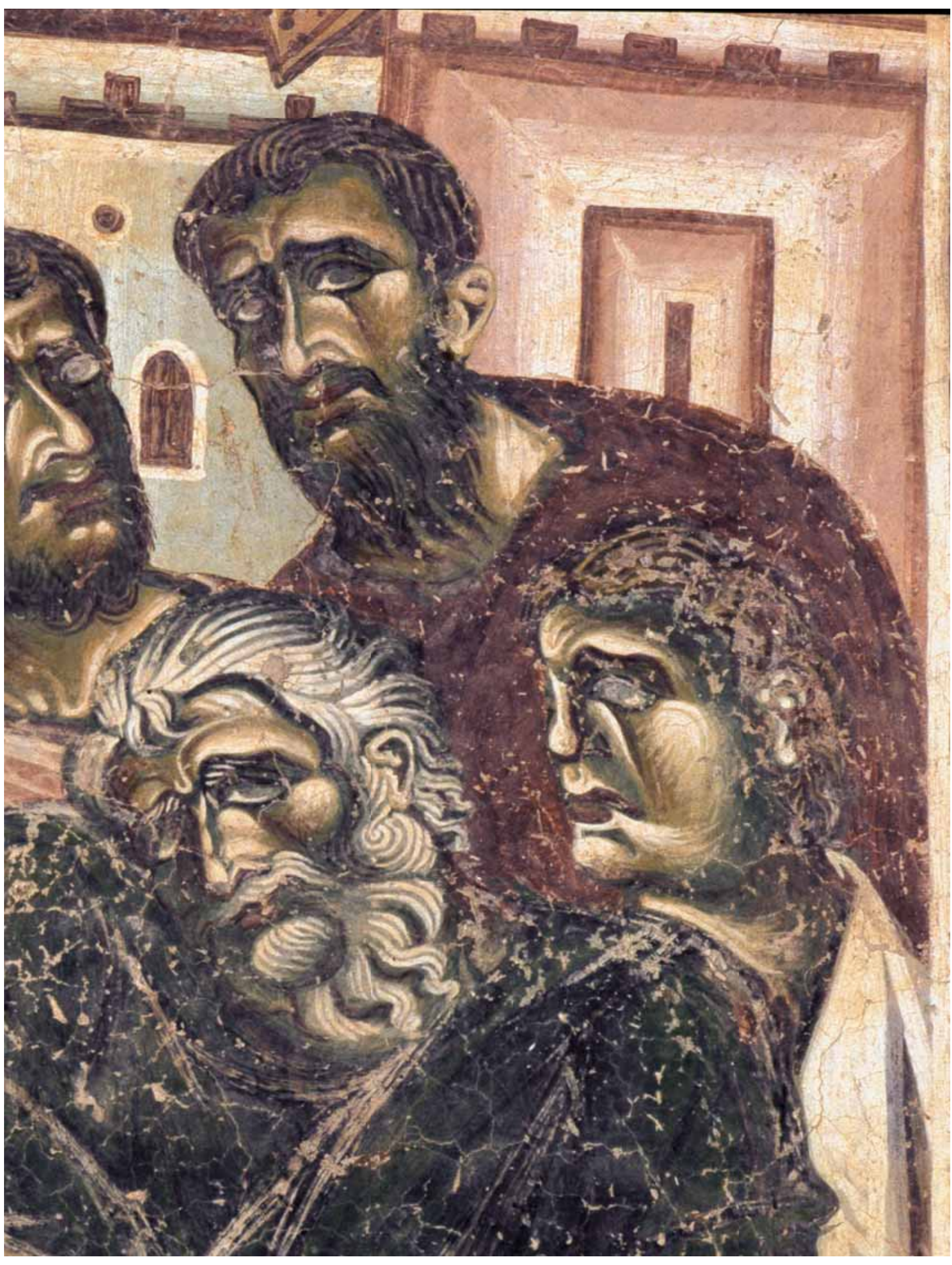


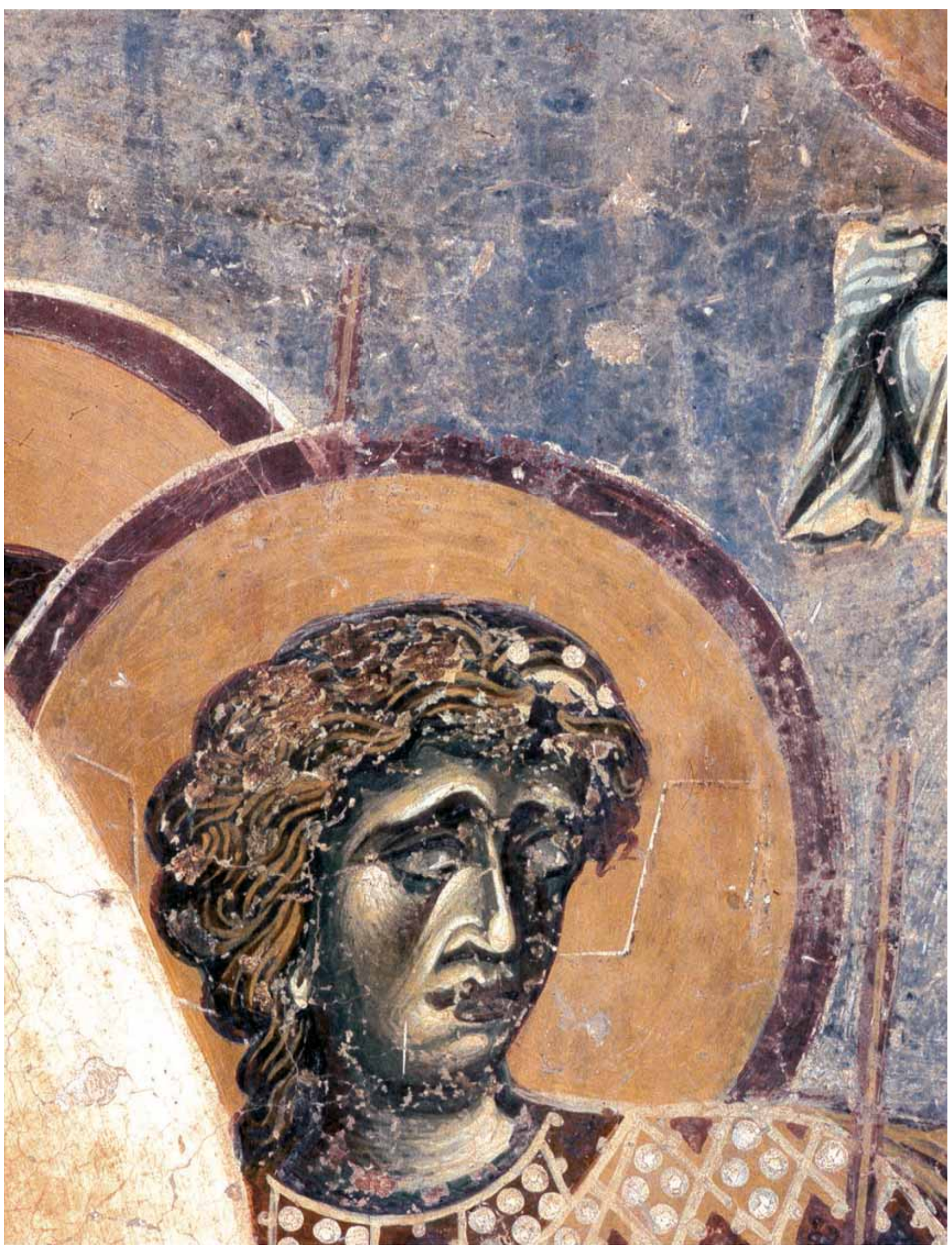














УСПЕНИЕТО НА
СВ. БОГОРОДИЦА, ДЕТАЉ

THE DORMITION OF THE HOLY MOTHER
OF GOD, DETAIL



ВОЗНЕСЕНИЕТО ХРИТОВО,
ИСТОЧНИОТ СИД, ТРЕТА ЗОНА

THE ASCENSION OF CHRIST,
EAST WALL, THIRD ZONE



БОГОРОДИЦА
СО АНГЕЛИ,
ДЕТАЉ ОД
КОМПОЗИЦИЈАТА
ВОЗНЕСЕНИЕТО
ХРИСТОВО

THE HOLY MOTHER
OF GOD WITH ANGELS,
DETAIL FROM
THE COMPOSITION
THE ASCENSION
OF CHRIST







СЛЕГУВАЊЕ НА СВЕТИОТ ДУХ, ЗАПАДНИОТ СИД, ЧЕТВРТАТА ЗОНА

THE DESCENT OF THE HOLY SPIRIT, WEST WALL, FOURTH ZONE





ПРОРОЦИ, ЈУЖНИОТ СИД, ТРЕТА ЗОНА

PROPHETS, SOUTH WALL, THIRD ZONE





ПРОРОЦИ, ЈУЖНИОТ СИД, ТРЕТА ЗОНА

PROPHETS, SOUTH WALL, THIRD ZONE





ПРОРОЦИ, ЈУЖНИОТ СИД, ТРЕТА ЗОНА
PROPHETS, SOUTH WALL, THIRD ZONE





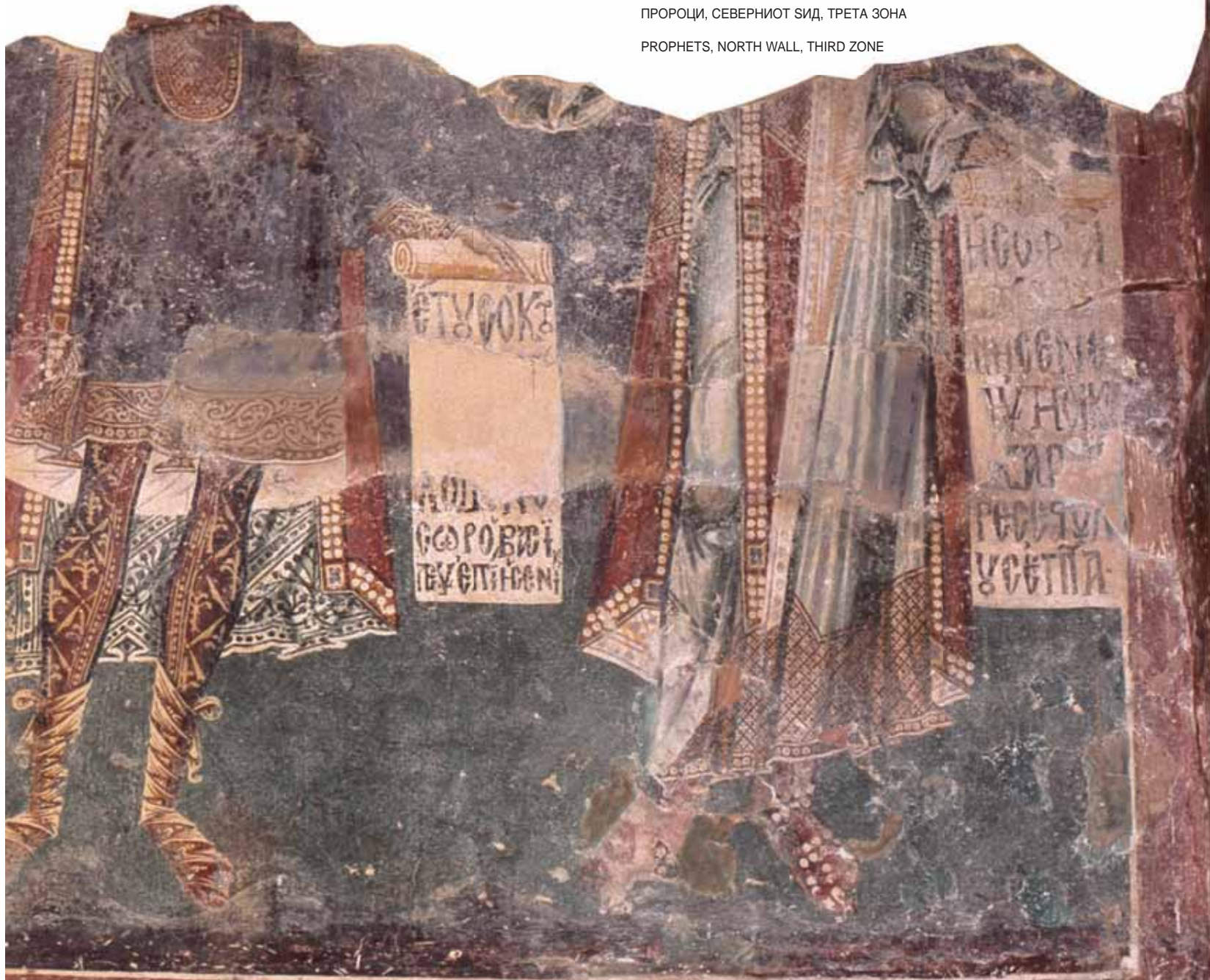
ΤΙΑ ΕΛΕ
ΓΕΙ Κ ΕΧΕ
ΡΕΣ ΦΟΔΙ
ΑΘΥΙΑ ΤΗΙ
ΩΜ Κ ΗΥΣ
ΡΟΥΓΑΤΕ

ΤΙΑ ΕΛΕ
Κ Ε Μ
ΑΓΙΩΝ ΜΑ
ΡΤΥΡΩΝ
ΕΙΣ ΤΗΝ
ΕΙΡΗΝΗΝ



ПРОРОЦИ, СЕВЕРНИОТ СИД, ТРЕТА ЗОНА

PROPHETS, NORTH WALL, THIRD ZONE





СВ. ДИМИТРИЕ, (XVI ВЕК), СЕВЕРЕНИОТ СИД, НАД НЕКОГАШНИОТ СЕВЕРЕН ВЛЕЗ
ST. DEMETRIUS, NORTH WALL ABOVE ONE-TIME NORTH ENTRANCE (16TH C.)



ΑΗΗ
ΣΙΟΓ

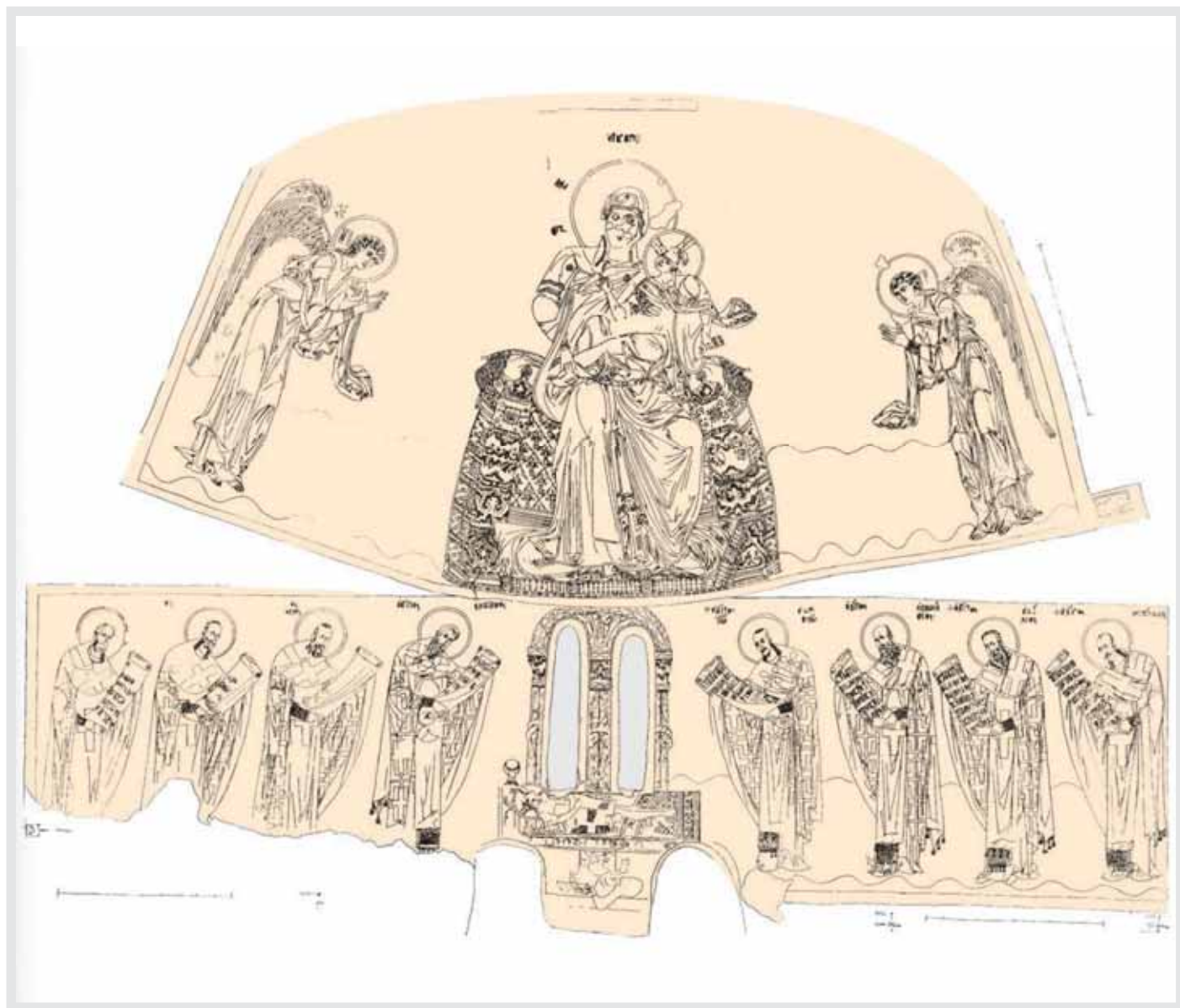
ΟΒΕ ΙΑΗ ΟΚΦ



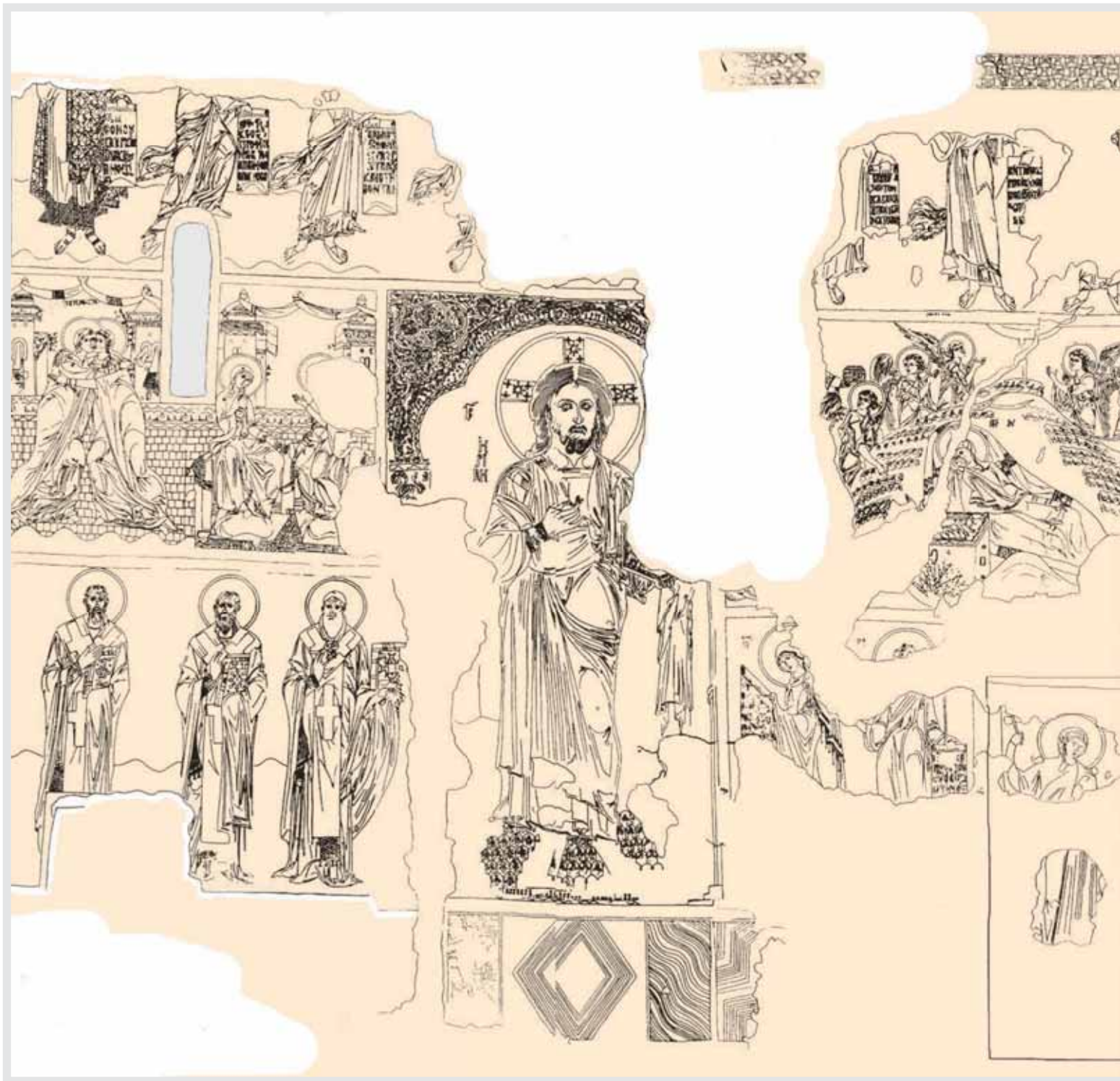


ДЕИЗИСОТ СО СВ. ЃОРЃИ, ЈУЖНАТА ФАСАДА, НИШАТА НАД ВЛЕЗОТ

THE DEESIS WITH ST. GEORGE, NICHE ABOVE SOUTH ENTRANCE

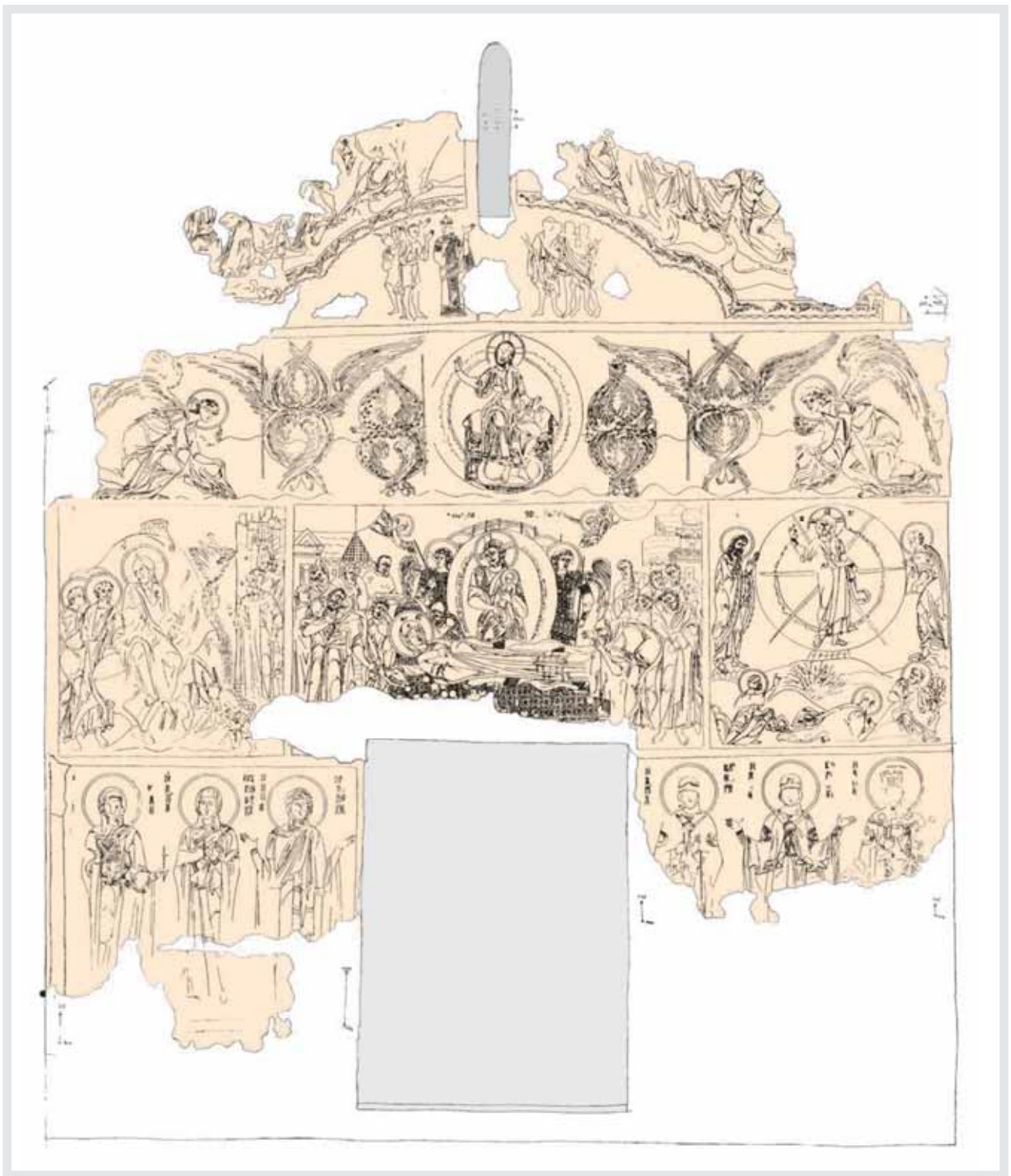


АПСИДАТА
APSE

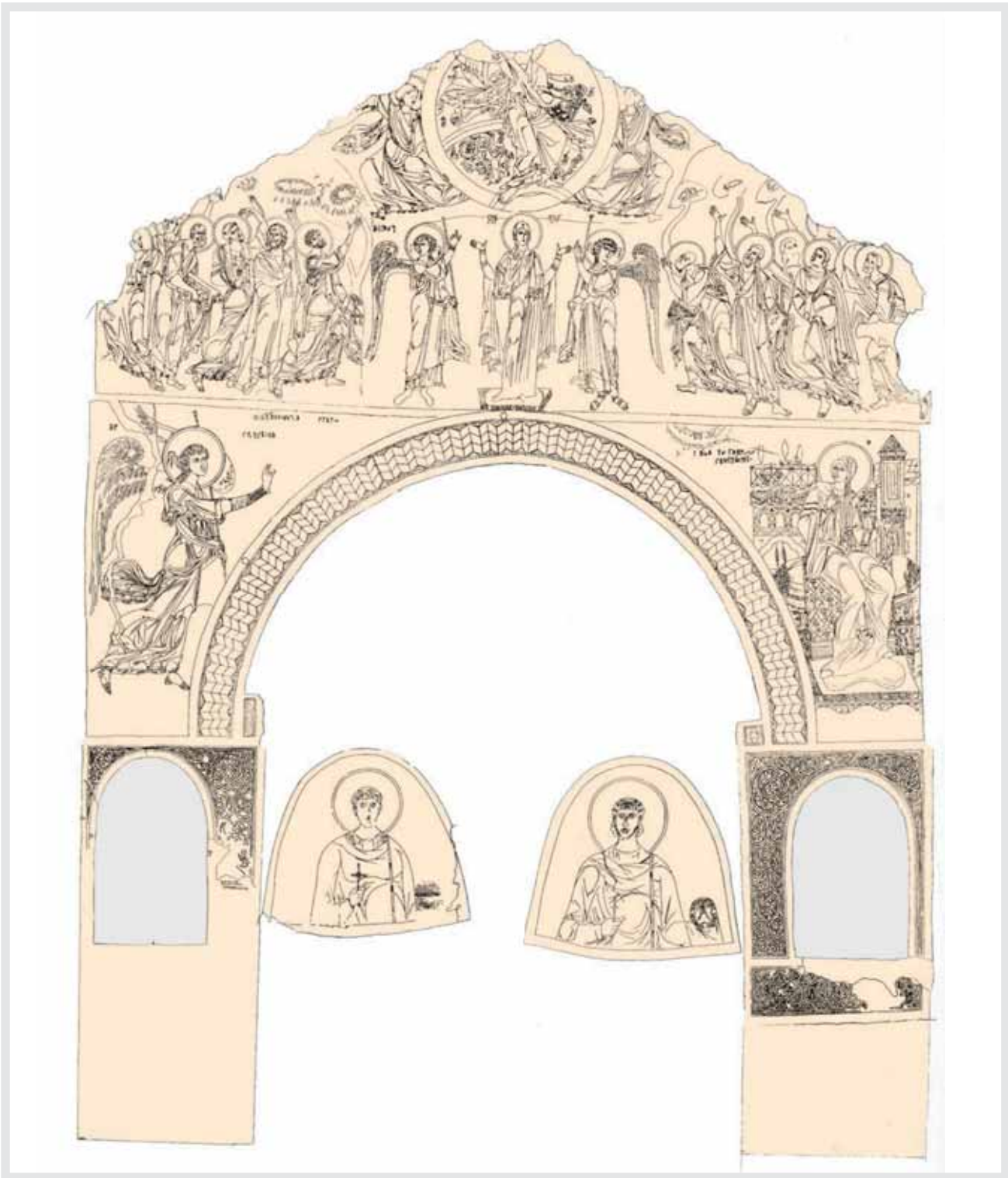




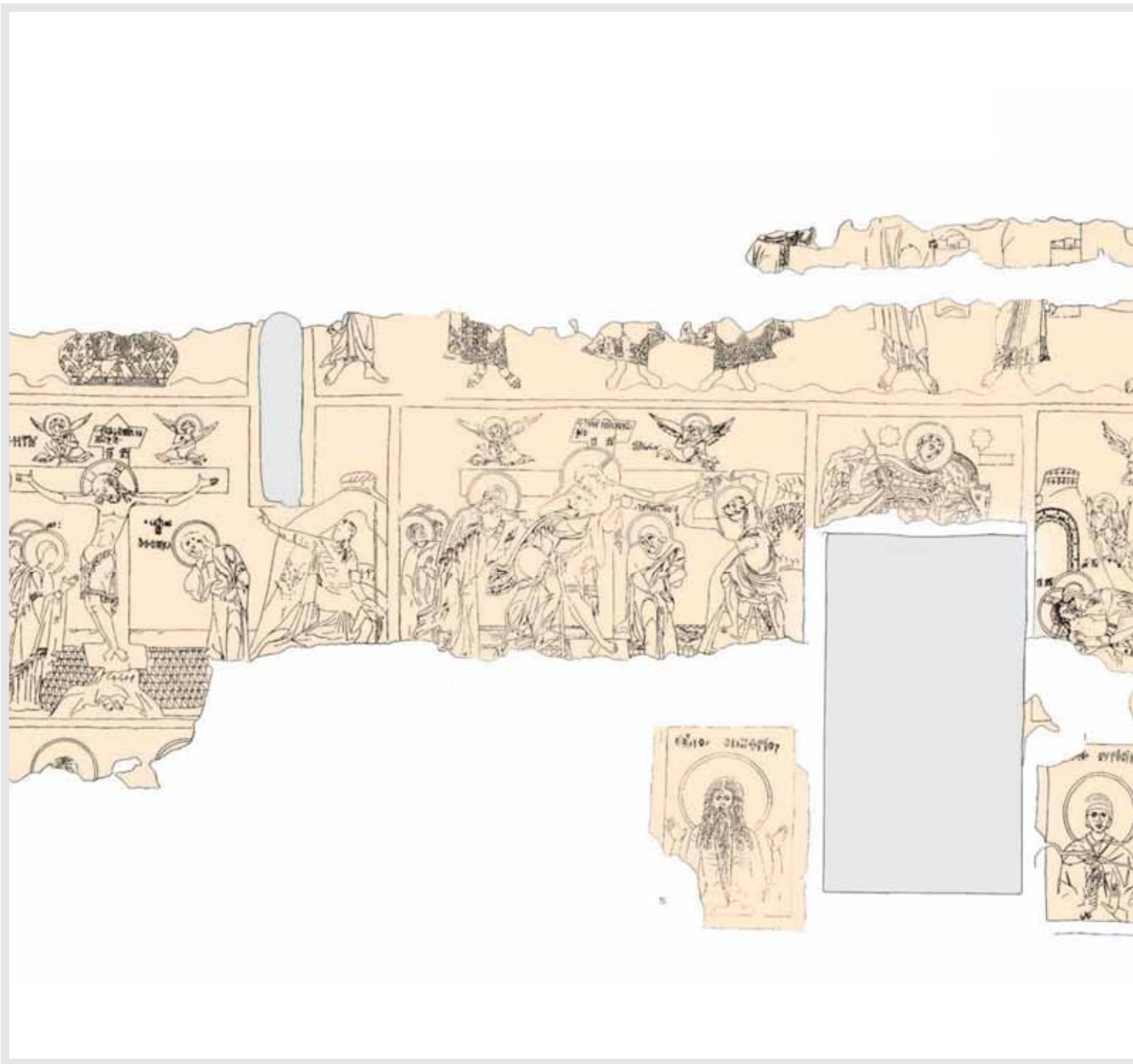
ЈУЖНИОТ СИД
SOUTH WALL



ЗАПАДНИОТ СИД
WEST WALL

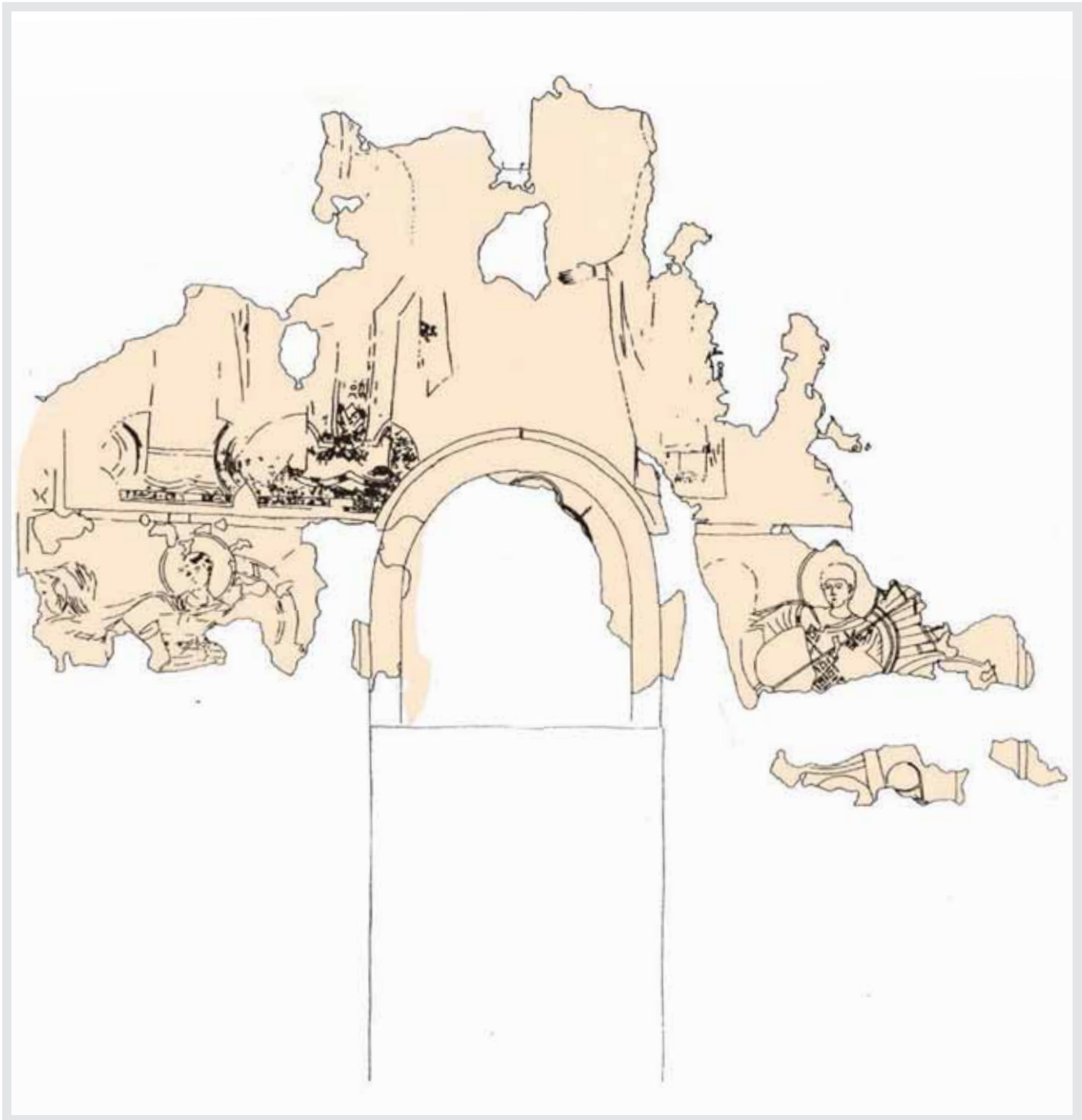


ИСТОЧНИОТ СИД
EAST WALL

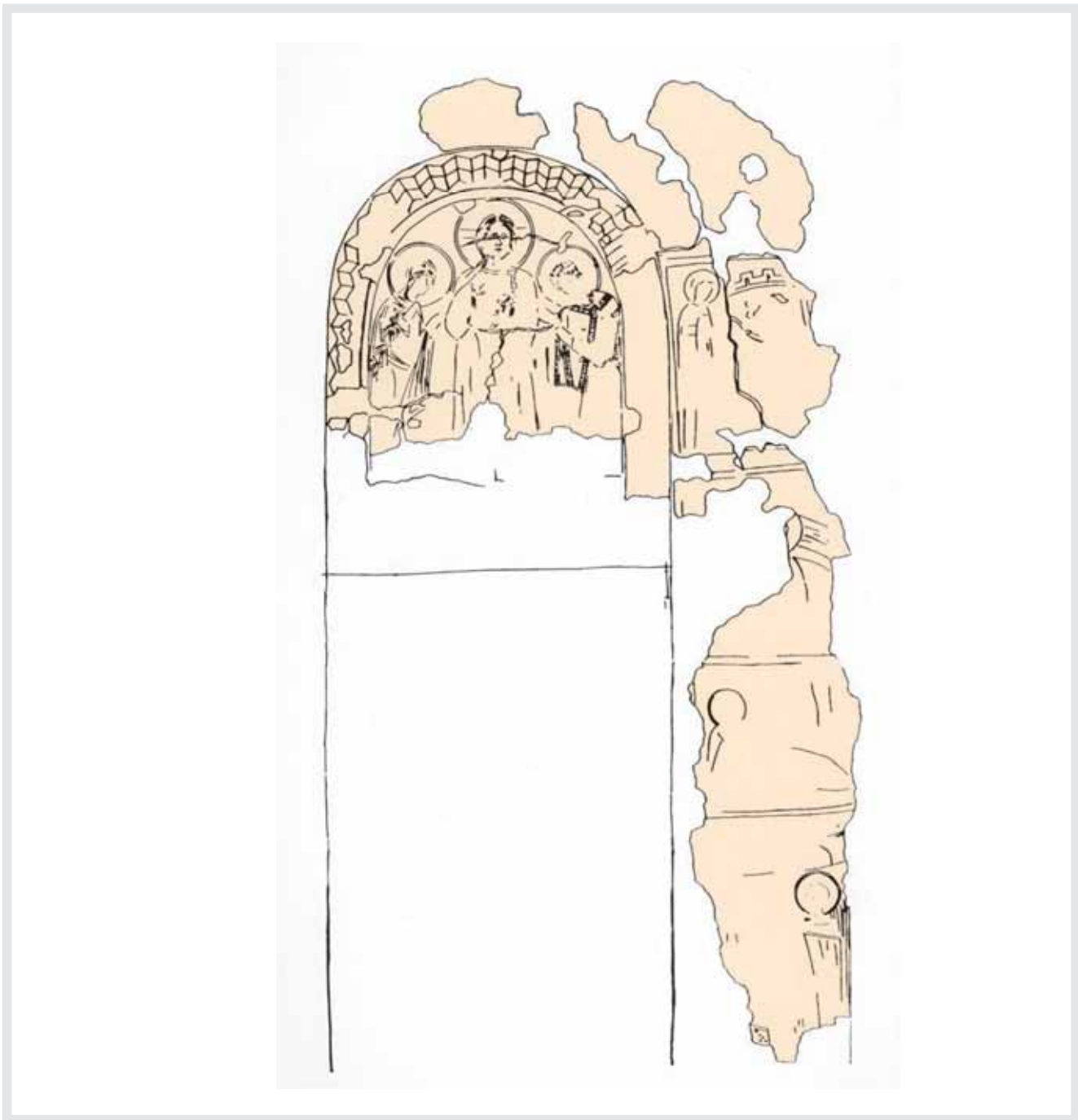




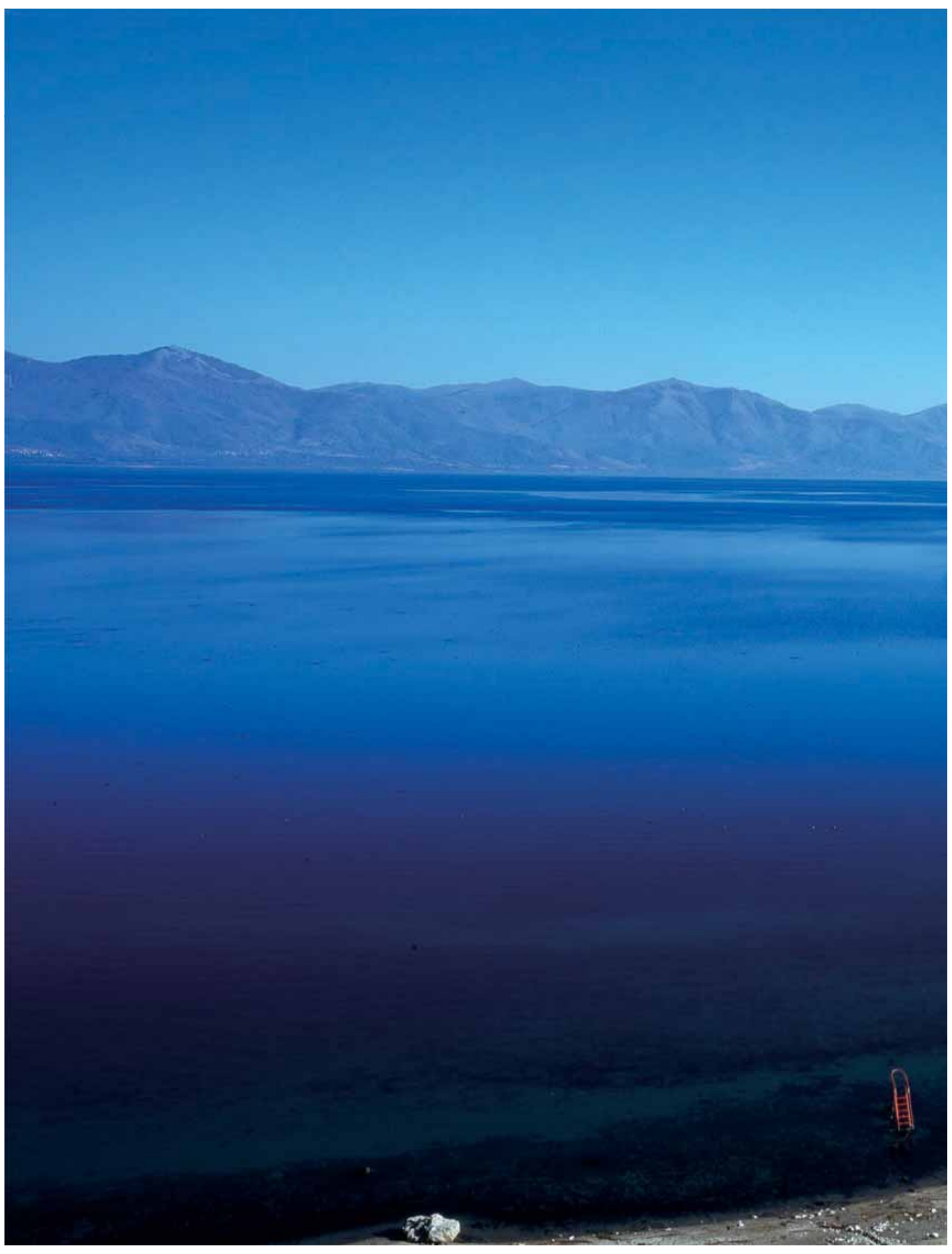
СЕВЕРНИОТ СИД
NORTH WALL




ЗАПАДНАТА ФАСАДА
WEST FACADE



ЈУЖНАТА ФАСАДА
SOUTH FACADE





**ДРУГИ СТУДИИ
ЗА ПРЕСПАНСКИОТ ЖИВОПИС**

**OTHER STUDIES
ON PRESPA FRESCOES**

АХИЛ ЛАРИСКИ ВО ВИЗАНТИСКИОТ И ПОСТВИЗАНТИСКИОТ ЖИВОПИС

Идентификацијата на голем број претстави на ларискиот архиереј св. Ахил во сликарските споменици на широкиот простор на балканските земји, со забележително присуство во ликовната тематика, дава сигурна основа да се следат процесите на настанувањето, еволуцијата и пројавата на локалните особености околу жариштата на неговиот култ. Напоредно со откријата на Ахилевите фигури, во поново време се објавени и резултати за неговото место во богословската книжевност и се проширени можностите за разгледување на ликовно-книжевните врски кои се однесуваат на животот и на патиштата на овој култ. Забележителни се и резултатите што произлегуваат од археолошките ископувања на светилиштето Св. Ахил во Преспа и Арилје и нивниот придонес кон историско-уметничките проучувања.

Вестите и легендите за св. Ахил во пишан збор доаѓаат до нас многу подоцна од неговото архиерејствување и учеството на Првиот вселенски собор во Никеја. Со право се помислува дека најстарото житие на св. Ахил настанало по надминувањето на иконокластичката криза, кога неговиот автор Јосиф Химнограф посветил и два канона на овој светител. Минувајќи низ континентална Грција на патот кон Цариград во 842 г., Јосиф Химнограф ја посетил Лариса набргу по откривањето на гробницата на мироточивиот светител, а потоа присуствувал и на свеченото прогласување на почитувањето на иконите во византиската престолнина. Јосиф Химнограф се јавува како автор и на најстарото познато житие на св. Ахил, и покрај тоа што тој не се занимавал со овој книжевен жанр. Д. Софијанос, кој го објави интегралниот текст на ова житие и обата канони на Јосиф, ја истакнува заемната поврзаност на истите податоци за светителот во овие книжевни дела.¹

Податоците за св. Ахил, по сè изгледа, се редигирани врз основа на преданија, а можеби и на пишани извори во времето на консолидацијата, по долгиот период на нарушувања и разурнувања во овој дел од византиската држава, предизвикани од инвазијата на Словените.²

Второто опширно житие и подоцнежните богословски состави што настанале по преносот на моштите на Ахил на Преспа, главно ги повторуваат податоците содржани во најстарите пишани споменици. Во нив се истакнува неговото потекло од Кападокија, регион на значајни свети отци, неговата посета на светите места во Рим, каде што се поклонил на светите мошти на апостолите Петар и Павле, а потоа, доаѓањето во Тесалија, каде што едногласно бил избран за епископ на Лариса. На соборот во Никеја под Константин Велики се истакнал во диспутот со еретиците, при што се спомнува и чудото на извлекување масло од камен. На враќање од Никеја, во Цариград го посетил патријархот Митрофан и добил негов благослов. Пред крајот на животот, чувствувајќи го бремето на староста, подготвил гробница во која е и погребан. По три века, без истакнување на причината за заборавот, со Божји знак е откриено местото на неговата гробница.³ Ларискиот епископ (во подоцнежните извори епархијата во Лариса се спомнува како митрополија и архиепископија)⁴ е застапен со кратко житие во Менологот на Василиј II од крајот на X век,⁵ а неговиот празник е обележан и во календарот на глаголското Асеманиево евангелие кое настанало околу 1000 г., или непосредно потоа.⁶

Ахиловото место во богослужбата и постоењето на неговата служба за 15 мај во византиската престолнина и во Вселенската патријаршија, напоредно со прославувањето во Лариса, каде што од неговата гробница течело миро, даваат основа неговите ликови да бидат застапени во живописот на спомениците во средината на IX век, кога настапил и процутот на уметноста ширум просторот на византиската културна сфера.⁷

Најстарите претстави на св. Ахил можеле да настанат под дејство на култот во Лариса и прифаќањето на неговиот празник во Цариград, што влијаело на застапеноста на овој архиереј во уметноста и надвор од Тесалија. Најстариот познат лик на св. Ахил е целосно зачуван во манастирската црква Хосиос Лука во Фокида, чиешто мозаици настанале во почетокот на XI век. Станува збор за неоштетена фигура на светител кој е поставен фронтално, во цел раст покрај св. Кипријан во јужното одделение до главниот олтарски простор.⁸ Ахил, како и останатите архиереи во овој мозаичен комплекс, носи вооби-

чаена епископска одежа, над наметнатиот омофор држи затворено евангелие, а со десната рака благословува. Има лик на речиси белокок архиереј со куса коса која симетрично го врамува хармоничното лице; пробелената брада завршува со врв со мал патец на крајот и кружен сегмент под устата. Повлекувањето на еден потемен прамен на средината, над челото, го зголемува впечатокот дека светителот не е сосема белокок. Тоа се физиономските карактеристики што најчесто ќе ги среќаваме на останатите негови портрети особено во средновековниот период. Крупните очи, како и кај другите светители во овој храм, спаѓаат во манирот на мозаичарите од Хосиос Лука во Фокида, мајстори кои не биле претставници на локална работилница, туку истакнати уметници кои ги застапувале уметничките сфаќања на угледните манастири и црковни средишта со сликарство различно од дворската уметност на престолнината.⁹

Дека во овој поран период на претставување на Ахилските ликови е остварен поширок пробив, покажува примерот на Палатинската капела во Сицилија. Во четириесеттите години на XII век овде, во мозаична техника, во групата медалјони на првата архиволта на северната страна, се појавува допојасе на св. Ахил. Како што и порано е истакнувано, капелата на норманскиот крал Роџер II е посветена на св. Петар, украсена со мозаици од грчко-сицилијански мајстори кои добро ги познавале цариградските уметнички текови, внесувајќи тематски особености на норманските нарачателите кои припаѓале на римокатоличката црква.¹⁰

Со претставата на св. Ахил во Тесалија се среќаваме во базиликата посветена на Св. Димитрија во Сервија, град покрај Бистрица (Алиакмон) со големо комуникациско значење за северниот крај на тесалиската рамнина.¹¹ А. Ксингопулос ги дал првите податоци за фигурите на св. Ахил, св. Екумениј и св. Власиј и уште еден оштетен архиереј, насликани фронтално, во цел раст, под Воведението на Богородица во централниот кораб на катедралниот храм. Неговото мислење дека овие фрески потекнуваат од крајот на XI или почетокот на XII век и дека според стилските сфаќања се сродни на сликарството на Студеница од 1209 година, во науката наиде на прифаќање и поддршка.¹² Веднаш треба да истакнеме дека во Сервија првпат се среќаваме со зачуван лик на св. Екумениј, епископ на Трикала, кој по св. Ахил е најугледниот светител на Тесалија. Епископијата на Трикала имала ранг на суфраган на Лариската митрополија, но во некои периоди, како што истакнува Н. А. Веис, седиштето на ларискиот митрополит било во Трикала.¹³ Споменот на св. Ахил и на св. Екумениј во тесалиските градови

се славел заедно на 15 мај, а тие добиле и заеднички канон во кој наизменично се истакнуваат заслугите на обајцата светители.¹⁴ Истражувањето на податоците за св. Екумениј покажуваат дека тој живеел во X или во почетокот на XI век, а угледно место во богословската литература стекнал со пишувањето на коментари за Апокалипсата.¹⁵ Сè укажува и на постоењето на негова постара фигура во катедралата на Трикала, но сите досегашни истражувања говорат дека тој не бил сликан надвор од Тесалија. Бидејќи до нив бил насликан св. Власиј (+ 316), ние само ќе спомнеме дека овој свештенотачник и епископ на Севестија (Кападокија) имал многу раширен култ во Тесалија како заштитник на добитокот.

Во оваа фаза на познавање не би можело поодредено да се говори за фигурата на св. Ахил во испосницата посветена на св. Никанор во Гревена од XIII век која, судејќи според една репродукција, многу добро е зачувана. Со претстојното публикување на сликарската целина се очекува и соопштението за пошироката тематска група на светители во оваа испосница близу Метеори.¹⁶

Во монографски обработениот живопис во црквата Панагија Олимпиотиса во Еласон отворено е прашањето за идентификација на св. Ахил помеѓу светителите во композицијата Служба на архиереите во Ѓакониконот. Авторката на монографијата ја изнесе претпоставката дека еден средовечен архиереј без сигнатура, со свиток на кој е испишан почетокот на молитвата што свештеникот тивко ја чита додека се пее Достојно (Помјани Господи град сеј...), го претставува св. Ахил. Претпоставката се заснова на мислењето дека текстот се однесува на Ахиловото покровителство над Лариса. Меѓутоа, истата молитва се наоѓа на свитоците што ги држи св. Екумениј во други споменици, очигледно со намера да се укаже на неговата заштита на Трикала. Според наше мислење, во Ѓакониконот на Панагија Олимпиотиса, во истата композиција, на јужниот ѕид е насликан св. Ахил, со оштетен горен дел на лицето, по фигурата на св. Игнатиј; во оваа значајна книга тој е означен како неидентификуван светител. Судејќи според зачуваните фрагменти на главата, тој ги поседува сите физиономски карактеристики на св. Ахил, а држи свиток со текстот „Благодарим тја Господи царју небесни...“, која свештеникот тивко ја говори во делот Продолжение зад Молитвата Господова. Во апсидалниот простор на Ѓакониконот е насликана голема композиција на св. Петар Александриски која се вклопува во евхаристијата до ликот на св. Ахил.¹⁷

Нашата идентификација во Еласон ја потврдува и типолошката анализа на главите на св. Ахил и св. Екумениј во црквата Сретение на Метеори од 1366–67 г. Во оваа манастирска црква обајцата светители се насликани еден до друг со зачувани сигнатури и текстови на свитоците. Нивните типолошки карактеристики се многу прецизно дефинирани, така што можат да се воочат физиономските црти и на едниот и на другиот архиереј. Во храмот на Метеори св. Екумениј држи свиток со истиот текст на покровителство над градот, како и на неговите веќе споменати претстави.¹⁸

На непосредната сфера на тесалиско влијание на култот на св. Ахил му припаѓа и Верија (Бер), град чија епископија имала статус на суфраган на Солунската митрополија, а само повремено ѝ припаѓала на Охридската диоцеза.¹⁹ Во Верија се идентификувани неколку Ахилови портрети кои настанале од XIV до XVIII век. На постариот период му припаѓа претставата на св. Ахил во црквата Св. Сава Кириотисис, чиј живопис се датира околу средината на XIV век. Тој е насликан покрај архиереј со вселенско значење, со тоа што во ансамблот не се претставени други светители со локален култ.²⁰

Ликот на Ахил во Хосиос Лука во Фокида и во спомениците на Ларискиот круг поседува многу сродни физиономски карактеристики, што би укажувало на одржување на прва „редакција“ на претставите кои биле сликани во IX и X век, пред сè во Лариса и Цариград. Св. Ахил добива место по фигурите на најзначајните архиереи, а неговото поставување пред св. Екумениј е една од тематските карактеристики на светителите кои се почитувани во Тесалија; нивниот круг во доцниот среден век ќе се прошири и со други светители со локален култ.

* * *

Нова етапа во пробивот на Ахиловите портрети настапува со преносот на неговите мошти од Лариса во престолнината на државата на царот Самоил. За познавање на култот на св. Ахил посебно значење имаат податоците што ги соопштува Јован Скилица за преносот на моштите на светителот, а потем и дополнувањата на Григориј Деволски за изградбата на големата црква во Мала Преспа. Времето на освојување на Лариса во 985–86 г. претставува фаза на подем на царот Самоил, а поседувањето на моштите од светителот кој учествувал на Соборот во Никеја можело да ги зајакне државниот и црковниот легитимитет на амбициозниот владетел. Со тоа се објаснува и дедикацијата на катедралата на св. Ахил во државното и црковното средиште. Често наведуваниите вести на Јован Скилица за овој

настан гласат: „Потоа ги пренесе моштите на св. Ахил, епископот на Лариса за време на Константин Велики и кој присуствувал на големиот и прв синод заедно со Регин Скопело и Диодор од Трика и ги пренел во Преспа каде што беше неговиот дворец“.²¹ Додатокот на Григориј Деволски, хроничар кој добро ги знаел локалните прилики, предизвикува посебен интерес поради податокот за изградбата на храмот: „откако изгради голема и прекрасна црква посветена на неговото име“²². Познати се и подоцнежни вести на грчки јазик за преносот на моштите на св. Ахил, зачувани во книжевно-богословските состави посветени на ларискиот светител.²³ Дополнувањето на деволскиот архиепископ го зацврстило верувањето за Самоиловото ктиторство на црквата во Преспа, намалувајќи ја можноста за нејзиното претходно постоење според еден податок од Теофилактовата преписка за ангажманот на Борис во подигањето на храмот.²⁴ Решавачката ктиторска улога на Самоил наоѓа потврда во податоците на Григориј Деволски и во дедикацијата на храмот на св. Ахил. По смртта на Самоил и победата на Василиј II над царот Јован Владислав во 1018 г., со присоединувањето на сите територии на византиската држава, култот на св. Ахил го негувале охридските архиепископи во текот на повеќе векови.²⁵

Долгогодишните археолошки истражувања и конзерваторските работи со кои раководеше Н. Муцопулос придонесоа за поцелосно проучување на гробницата за која смета дека е подготвена за моштите на ларискиот светител.²⁶ Муцопулос посвети посебно внимание на анализата на остеоолошките остатоци пронајдени во гробницата и на датирањето на зачуваните фрески на нејзиниот јужен и западен ѕид кои припаѓаат на две различни сликарски фази и на еден фрагмент што настанал помеѓу овие фази.²⁷ Според антрополошките анализи, пронајдени се три скелети чие групирање раководителот на работите настојуваше да го објасни со историско-книжевни извори. Тој го бранеше мислењето дека Самоил, по освојувањето на Лариса и Тесалија, покрај моштите на св. Ахил, ги пренел и моштите на св. Диодор и св. Екумениј, споменатиот епископ на Трикала.²⁸ Ова мислење наидува на разбирливи резерви не само поради тоа што хрониката на Скилица не укажува на пренос на моштите на св. Диодор, туку го спомнува неговото присуство на соборот, додека пак св. Екумениј живеел и на почетокот на XI век,²⁹ по Самоиловиот поход во Тесалија. Н. Муцопулос застапуваше мислење дека покрај св. Ахил, во главниот кораб на базиликата до иконостасот бил насликан св. Екумениј или св. Диодор, сметајќи дека и нивните мошти се наоѓаат во Ахиловата гробница.³⁰

Откривајќи го најстариот слој од фрески на јужниот и на западниот ѕид до гробницата во Ѓакониконот, со делови од фигури на тројца архиереи со уништени глави и без сигнатури, остатоци од свет воин и еден светител покрај архангелот Михаил на западната страна, Н. Муцопулос³¹ не ги идентификувал фигурите.

Остеолошката анализа и историскиот коментар на Н. Муцопулос за личностите чии мошти би се наоѓале во гробницата ги прифати П. Миљковиќ–Пепек, помислувајќи дека над гробницата се наоѓаат оштетените фигури на св. Ахил, св. Екумениј и св. Диодор. Меѓутоа, набргу, П. Миљковиќ–Пепек, ја напушти оваа претпоставка и го застапуваше ставот дека во првата, како и во завршната фаза, околу гробницата биле насликани словенски првоапостоли – мисионери заедно со апостолот Андреј.³² Од тоа е прифатлива, се чини, само хипотезата дека св. Ахил бил насликан во постарата фаза до архангелот Михаил, а подоцна, на вториот слој околу 1100 г., над фигурата на архангелот.³³

Уште кон крајот на минатиот век е идентификувана претставата на св. Ахил на северниот ѕид на средниот кораб, покрај олтарската преграда.³⁴ Фигурата на св. Ахил може подобро да се следи според старата документација: ларискиот архиереј стои фронтално покрај фигурата на уште еден светител кој е многу оштетен. Обајцата се опфатени со декорирани сликани лаци. Цртите на лицето тешко се следат: на левата половина од главата се забележува проседа брада која се стеснува кон крајот, но косата не е проретчена како на неговите други портрети, што не ја исклучува можноста за пресликување.³⁵ Остатоците од другиот светител, врз база на линиите од омофорот, укажуваат дека станува збор за фигура на архиереј, како што смета и Н. Муцопулос, но неговата идентификација е спорна. Мислењето дека покрај св. Ахил е насликан св. Екумениј или св. Диодор нема историски и хагиографски основи, а претпоставката дека е претставен св. Андреј тешко може да се брани.³⁶

Во широка корелација со ликот на патронот на храмот, од истото време е и фигурата на св. Јован Претеча на јужниот ѕид од истиот кораб.³⁷ Јован Претеча е насликан фронтално, но со главата е незначително свртен кон десната страна, благословувајќи со десната рака во правец на олтарската преграда, што укажува дека тој бил во тематско единство со сега уништените фигури на Богородица и Христос, како што е тоа случајот во Курбиново и Манастир.³⁸ Мислиме дека покрај Претеча била насликана Богородица, на што упатува и преостанатиот простор кон исток. Фигурата на Христос веројатно била поголема, но нејзината положба и вклопеноста во иконостасот денес тешко може да се утврдат со сигурност.³⁹

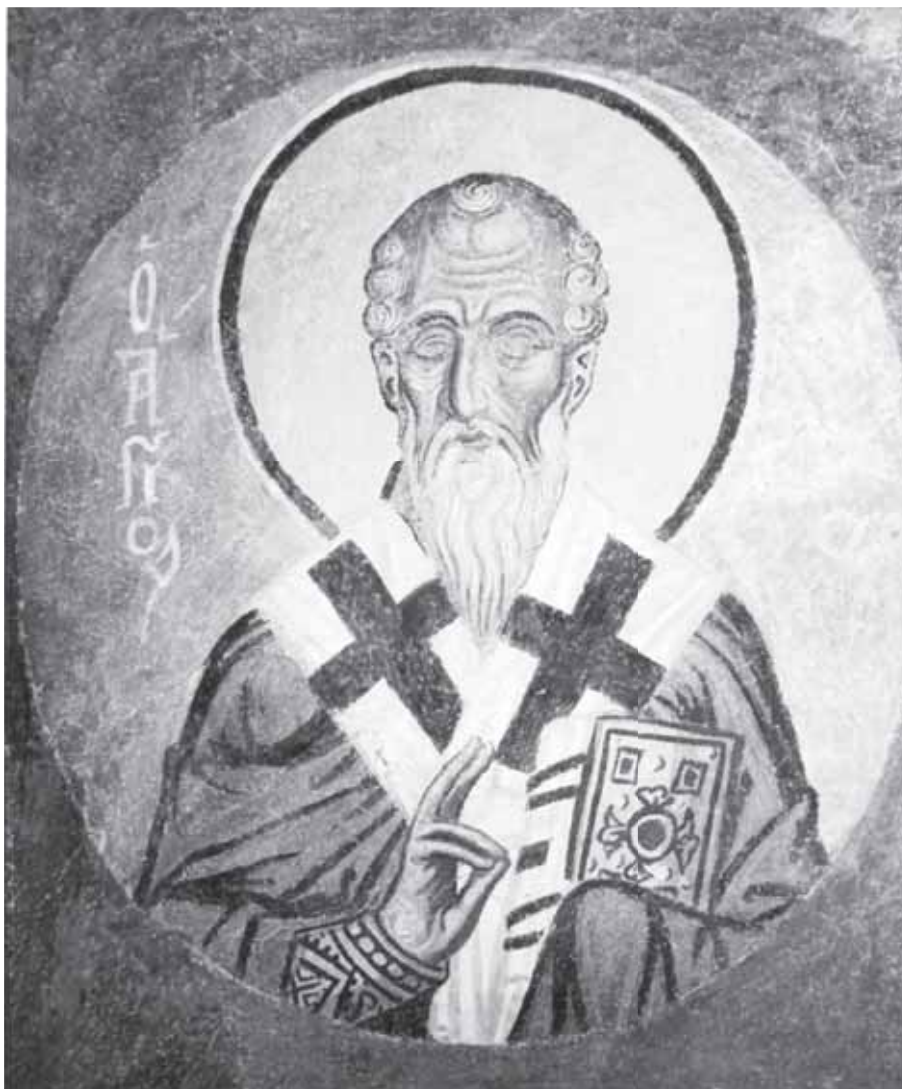
Животот на храмот Св. Ахил во Охридската дијецеза, како што веќе истакнавме, се следи според преписката на Теофилакт Охридски и на други хроничари. Следбеникот на Скилица ја опишува состојбата во времето на востанието на Георги Војтех и истакнува дека византиските наемници, Аламани и Франци, ја ограбиле црквата Св. Ахил „без да поштедат ниту една светост затекната во неа, иако некои сепак биле вратени, додека останатите војската ги поделила меѓу себе и со себе ги однела“.⁴⁰ Пишувајќи му во писмото на архонтот на Преспа од 1108 г. за своите патувања до црквата Св. Ахил, на денот на неговиот празник, Теофилакт говори за подготовките на Светиот синод по повод празникот на патронот на храмот. Оваа вест е дотолку подрагоцена што укажува дека седници на Светиот синод биле одржувани во црквата Св. Ахил, на денот на неговото празнување. Седниците по правило биле свикувани еднаш годишно, а архиереите кои доаѓале од оддалечените епархии придонесувале кон ширењето на неговиот култ на просторот на тогашната Охридска дијецеза.⁴¹

Во олтарот на охридската Св. Софија во големата галерија од шеесетина насликани архиереи уште не е идентификуван ликот на св. Ахил, но познато е дека во непосредна близина на Охридската катедрала се наоѓала црква посветена на овој светител.⁴² Врз остатоците на разурнатата црква верниците сè уште го одбележуваат празникот на св. Ахил со палење на свеќи.⁴³ Во Охридската дијецеза се познати и други локалитети и цркви поврзани со култот на св. Ахил.

Црквата Св. Ахил во областа Порече кај Брод се споминува во повелбата од Милутин на св. Ѓорѓи–Ѓорг,⁴⁴ а во селото Требиште кај Дебар црквата Св. Ахил, што е подигната на постари темели, ја задржала истата дедикација.⁴⁵ Локалитетот Архилјевица што го носи споменот на св. Ахил, кај селото Белановце во Кумановска Црна Гора, е познат од средновековните и османлиски извори.⁴⁶

Во најстариот круг претстави на св. Ахил во Охридската архиепископија под византиска власт доаѓаат неговите претстави од Нерези кај Скопје (1164 г.), костурските Св. Врачи од осумдесеттите години на XII век и во Курбиново од 1191 година. Многу подоцна е насликан ликот на Ахил во црквата св. Никола во Мариово, чиј живопис е завршен во 1271 година.

На ликот на св. Ахил од Нерези укажа Н. Л. Окуњев, кој ги објави и првите соопштенија по откривањето на постариот живопис од големиот храм на Св. Пантелејмон.⁴⁷ Допојасјето на св. Ахил е насликано во втората зона на јужниот ѕид од протезисот над преминот во главниот олтарски простор, покрај



СВ. АХИЛ
ОД ЦРКВАТА
СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН,
НЕРЕЗИ

фигурите на други познати архиереи кои не можеле да бидат вклопени во литургиската поворка во апсидата. Светителот во медалјон е сед, со широко чело со брчки и сегменти над веѓите, со малку искривен нос, со изразитост со која се одликуваат и другите ликови од долната зона на нерешкото сликарство. Околу челото на св. Ахил се формираат ретки прамени коса, по три од обете страни и еден на врвот од челото, а неговата брада се стеснува кон крајот. Ликот на св. Ахил со својата експресија, сликарската постапка, индивидуалните белези на портретот и со сугестивноста на внатрешниот живот, спаѓа во редот на неговите најдобри портрети. На оваа претстава ѝ е сроден примерот во костурските Св. Врачи, каде што е поставен на преминот од главниот олтарски простор во протезисот. Насликан

е фронтално, во цел раст, наспроти св. Григориј Чудотворец, а во негова близина се и св. Леон Римски и св. Елефтериј. Местото и положбата на овие светители се избрани така што доаѓаат зад водечките архиереи во олтарската апсида. Типолошки и ликовно, Ахиловите портрети во Св. Врачи и Курбиново се појавуваат како дела на иста работилница, а нивното настанување го дели период од неколку години. Лицата изведени со линеарни потези се речиси исти, особено во сликањето на косата и брадата.⁴⁸

Претставата на св. Ахил во црквата Св. Ѓорѓи во Курбиново во науката е одамна позната.⁴⁹ Тој е насликан во Службата на архиереите, на јужната страна од апсидата, во поворката зад св. Јован Златоуст и св. Атанасиј Александриски, додека зад него, последен во низата, е св. Никола. Пред себе држи свиток



СВ. АХИЛ
ОД ЦРКВАТА
СВ. ЃОРЃИ
ВО КУРБИНОВО

на кој е напишан почетокот на молитвата на вториот антифон.⁵⁰ На свитокот на св. Атанасиј е почетокот од молитвата на првиот антифон, а св. Никола држи свиток со почеток на молитвата од третиот антифон. Високото чело на светителот е врамено со мали спирали на проседа коса, ковчестиот нос е свиен на крајот, а на челото се повлечени линии со геометриско расчленување на главата. Брадата е формирана од бели линии, раздвоена е на средината и се стеснува на крајот во триаголник крај линиите на фелонот. Неговото лице ги поседува сите карактеристики на курбиновската линеарна постапка, доведувајќи го овој сликарски манир до крајните граници. Треба да се истакне дека тројцата архиереи зад св. Јован Златоуст – св. Атанасиј, св. Ахил и св. Никола биле учесници на Првиот вселенски собор, што од нив чини единствена тематска групација. Претпоставуваме дека местото што го зазема св. Ахил во поворката може да се поврзе и со содржината на молитвата на вториот антифон („Господи Боже наш спаси ги луѓето свои и благослови го наследството свое“), што претставува молитвен израз на застапништво и за жителите на крајот во кој почиваат неговите мошти. Неодамна е откриена служба на св. Ахил во Синајскиот празничен минеј № 25 со канон кој не е содржан во другите примероци на неговите служби. Во овој текст, за кој се мисли дека настанал во XI век во Преспа, пишуваачот на текстот, над гробот на св. Ахил го моли заштитникот да им помогне „на своите раби и на својот град“.⁵¹ Пораката на содржината во антифонот и канонот од непознатиот писател на словенската служба содржат обраќање кон светителот за застапништво во спасението на луѓето од овој крај. Поновите идентификации во Курбиново покажаа дека во олтарскиот простор, но надвор од апсидата, се наоѓаат фигурите на св. Методиј, св. Кирил, св. Климент Охридски и уште еден архиереј кој не е идентификуван со сигурност. Порано укажавме дека овој тематски состав можел да има пример во постариот живопис на Ахиловата црква во Преспа, со поттик на ктиторскиот круг.⁵²

Долго по настанувањето на спомениците од втората половина на XII век, фигурата на св. Ахил се појавува во Манастир над Прилеп, каде што светителот е во апсидата на северниот кораб, покрај св. Епифаниј Кипарски.⁵³ Насликан со пробелена коса и брада, св. Ахил е конципиран воопштено и типолошки малку се разликува од претходните претстави. Без нагласени индивидуални црти, со овој лик како да не се повлекува линија на континуитет со претставите од Нерези, Костур и Курбиново. Со фигурите од Манастир завршува групата познати претстави на овој светител кои настанале во првата фаза



СВ. АХИЛ
ОД ЦРКВАТА
СВ. НИКОЛА,
МАНАСТИР
ВО ПРИЛЕП
(ЦРТЕЖ: Н. ЦОНЕВ)

на неговиот пробив, претежно под влијание на духовните средишта во Преспа и Охрид.

Во средновековната уметност на Бугарија се познати две претстави на св. Ахил, во живописот на Трново и во Паталеница кај Пазарџик. Фигурата на светителот во Трново е насликана во календарот на црквата Св. Четириесет маченици, чие настанување се датира со познатиот натпис на царот Иван Асен II од 1230 година. Циклусот на календарот во припратата е многу оштетен, па се сметаше дека мајските празници во сликарството се сосема уништени. Сепак, во поново време се забележани остатоци од натписот со името св. Пахомиј и св. Ахил (15 мај), додека нивните ликови се сосема уништени. Трновскиот календар е најстарата

зачувана целина на овој циклус во византиското сидно сликарство и неговата појава го потврдува постоењето на оваа тематика во нартексот на храмовите пред формирањето на стилот на Палеолозите. Проучувањата на овој циклус покажуваат дека тој се заснова на постари предлошки на Календарот, како што е на пример Синајскиот триптих, додека во изборот на светителите се забележува концепција заснована на Типикот на Вселенската црква во Цариград и според каноните на Јосиф Химнограф.⁵⁴ Појавата на св. Ахил во Трновскиот календар се чини дека не била непосредно поврзана со неговиот култ. Широкиот избор на светителите би говорел за зависноста од цариградската редакција на илустрираните календари од постариот период.

Втората фигура на св. Ахил е насликана на североисточниот столбец во црквата Св. Димитрија во Паталеница кај Пазарџик, близу до средновековната тврдина Баткун. Наспроти св. Ахил, на југоисточниот столбец е поставена фигурата на св.

Никола, зад олтарската преграда. На истите столпци, од западната страна се зачувани претставите на Богородица Застапничка и на патронот на храмот св. Димитрија кои се вклопени во олтарската преграда. Положбата на архиереите, и покрај големата оштетеност, потврдува дека тие се во тематско единство со архиереите од апсидата во олтарскиот простор. Експресивното сликарство од антикласичен правец, со грчки натписи, е различно датирано, а во поновите трудови се укажува на стилски паралели со живописот во спомениците од Грција, особено од Атика во првите децении од XIII век.⁵⁵

Култот на св. Ахил во Србија пуштил корени многу рано, со континуирани пројави во црковната, книжевната историја, како и во историјата на уметноста кои се следат во текот на XIII век. Битните карактеристики на настанувањето и „потврда за средновековното движење на култот“ на овој светител на Балканскиот Полуостров, уште на крајот на минатиот век ги изнесе К. Јиричек во своите белешки за настанувањето на името Арилје, укажувајќи на раната поврзаност на Србија со катедралата на Преспа.⁵⁶ Самиот факт дека во 1220 г. храмот Св. Ахил во Моравица станал седиште на епископијата, покажува дека оваа црква во времето на формирањето на автокефалната црква под св. Сава, веќе била угледен манастир, многу пред ктиторството на Драгутин на црквата во Арилје.⁵⁷ Н. Л. Окуњев соопшти многу значајни забелешки за местото на овој светител во српското сликарство во XIII век.⁵⁸ Постојењето на постар храм Св. Ахил е потврдено и со археолошки ископувања во комплексот цркви во Арилје, со тоа што се откриени претходните фази од животот на ова светилиште.⁵⁹

Разгледувајќи го присуството на култот на св. Ахил во постарата уметност, го изнесовме и мислењето дека во Србија е рано воспоставен неговиот култ кој во текот на XIII век живее напоредно со центарот во Преспа и со постарата традиција во Лариса.⁶⁰ Денес, тоа веќе се потврдува со објавувањето на службите на св. Ахил што настанале во српските книжевни центри со превод на постари грчки текстови, но и со создавање на оригинални книжевни дела. Сега е позната српската служба на св. Ахил од средината на XIII век (САНУ Рс 361). Карактеристиките на овој состав, настанат во српска средина, ги поседува и службата на св. Ахил со акростих на Никанор во канонот, која е пронајдена во хилендарскиот минеј за мај.⁶¹

Најстарите споменици кои го потврдуваат местото на св. Ахил во средновековната српска култура се зачувани во ѕидното сликарство на Студеница и Милешево. Претставувањето на св. Ахил во Студеница и местото што го има неговата фигура

во Милешево ги прошируваат сознанијата за почетоците на неговиот култ во времето на непосредното Савино влијание на конципирањето на тематиката на сликарството, заедно со по-старата црква во Моравица.

Во Богородичината црква во Студеница, во живописот од 1208/9 г. св. Ахил стои фронтално покрај Службата на архиереите во апсидата, на нејзината северна страна, зад поворката на светите отци Василиј Велики, Атанасиј Александриски и

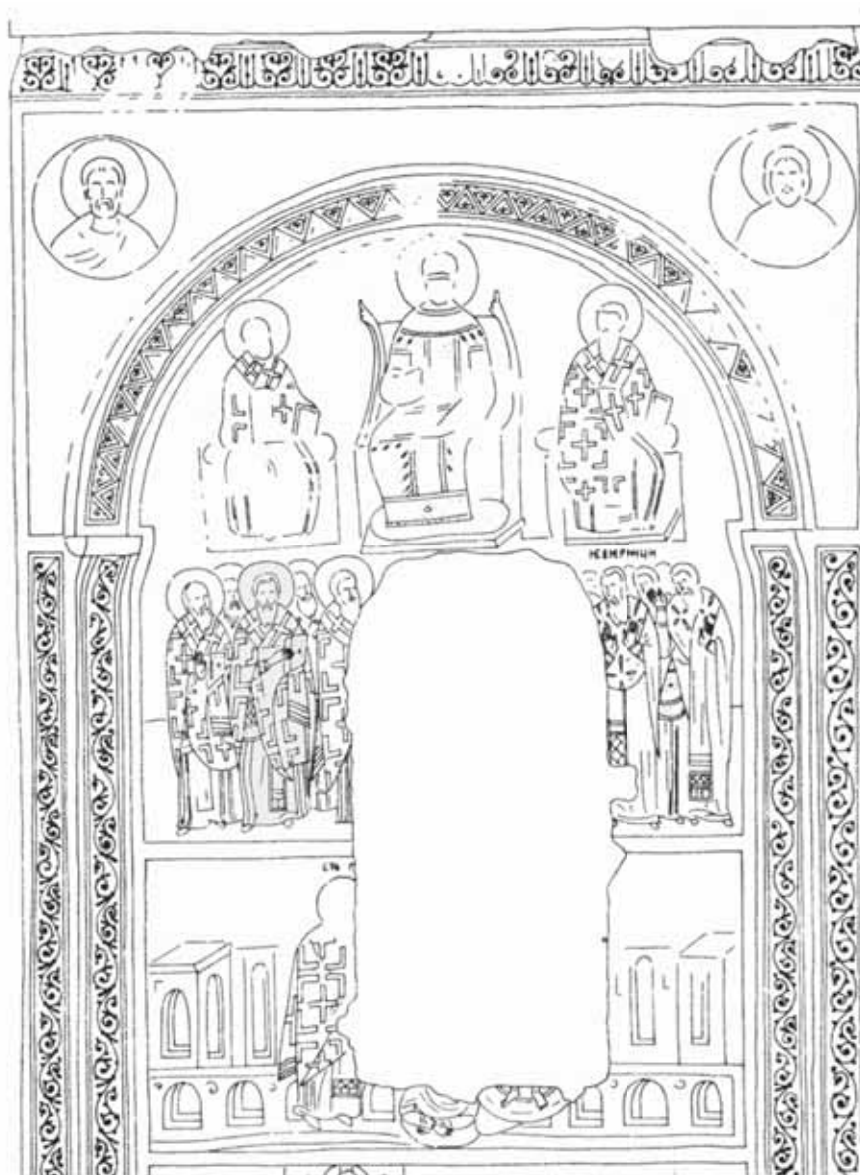


СВ. АХИЛ
ОД ЦРКВАТА
СВ. БОГОРОДИЦА,
ВО СТУДЕНИЦА
(ФОТО: Д. ЧУДО)

Јован Милостив. Поставен е на јужната страна од североисточниот столбец, носи епископски фелон, благословува со десната рака, а со левата држи затворено евангелие. Насликан е како старец со куса пробелена коса и долга бела брада која се стеснува кон крајот.⁶² Сигнатурата е испишана на српскословенски јазик, првпат во долгата историја на претставување на ларискиот епископ. Типолошки, неговото лице ги поседува карактеристиките познати од постарите споменици со негов лик во Охридската дијеза, со особености на сликарската постапка на мајсторот на студеничкиот живопис од 1208/9 г.

Во Милешево св. Ахил е насликан по стекнувањето на автокефалија во Никеја во годините пред 1228;⁶³ поставен е во првата зона на западниот травеј, на западната страна од југозападниот пиластер покрај ктиторската композиција. Во истиот дел од храмот, од архиереите се претставени уште и св. Никола и св. Стефан Нови, а тука е и големата фигура на архиепископот Стефан, заштитник на династијата. Уште Н. Л. Окуњев истакна дека св. Ахил во Милешево е насликан до ктиторската композиција, покрај Христос на престол кон кој Богородица го води кралот Владислав со модел на храмот.⁶⁴ Во времето на активноста на св. Сава, очигледно е дека постои посебен однос кон св. Ахил, паралелно со посветата на храмот во Моравица, однос кој претходи на овие претстави на св. Ахил. Горниот дел на фронтално поставената фигура на св. Ахил во Милешево е добро зачуван: тој благословува и држи затворено евангелие пред себе, а судејќи според објавената документација, неговиот изглед потсетува на постарите претстави во византиското сликарство.

Од Ахилевите претстави во Арилје, најнапред ќе ја споменеме неговата појава во Поклонување на жртвата заедно со екуменските свети отци.⁶⁵ Во постариот живопис, како што веќе истакнавме, во литургиската поворка е насликан само уште во Курбиново. На јужната страна од апсидата светителот стои зад св. Јован Златоуст и св. Атанасиј, во истиот редослед како во Курбиново, додека на св. Никола му е посветен посебен циклус во епископскиот. Фигурата на св. Ахил во Арилје во прво време не беше идентификувана, а неговиот опис сè уште е нецелосен.⁶⁶ Носи полиставрион како и останатите архиереи од оваа композиција, додека на другите негови претстави во трансептот и припратата носи фелон. Меѓу неговите постари претстави во Србија св. Ахил е насликан во Службата на архиереите само во Арилје; нецелосно транскрибираниот текст на свитокот што тој го држи „в успоминание... Господа ...“, се чини дека се однесува на зборовите (молитвата) што свештеникот ја



ЦРКВАТА
СВ. АХИЛИЈ
ВО АРИЛЈЕ,
ПРВИОТ
ЕКУМЕНСКИ
СОБОР
(ЦРТЕЖ:
Д. ВОЈВОДИЌ)

изговара на почетокот на проскомидијата пред сечењето на просфората.⁶⁷

Фигурата на св. Ахил на источниот ѕид од трансептот е дел од тематската концепција која се формира до олтарската преграда. Покрај ларискиот светител е насликана голема фронтална фигура на Христос, покрај него е Јован Претеча и уште еден архиереј, чиј горен дел е уништен. На другата, северна страна, на источниот ѕид е насликана Богородица Застапничка, а зад неа е св. Стефан Првомаченик. Изборот на другите светители во првата зона на трансептот е изведен така што на расположливиот простор се поставени поистакнатите претставници

на светителските хорови – од апостолите се Петар и Павле, потоа архиерејот Јован Златоуст, монасите Антониј и Ефрем Сирин, Константин и Елена.⁶⁸ Изборот на овие светители В. Ј. Ѓуриќ го поврзува со молитвата на службата на проскомидијата.⁶⁹ Во овој дел од храмот светителот е поставен фронтално, носи вообичаен фелон, благословува и држи затворена книга во левата рака, над префрлениот омофор. Неговите физиономски карактеристики се вообичаени, брадата и косата не се подложени на линеарен третман, додека расчленувањето на сегментите на челото над оштетените очи открива манир на солиден мајстор со конзервативна насока. Местото на св. Ахил до Христос, Богородица и Јован е сосема разбирливо во храмот што му е нему посветен, со истакнување на застапништвото на патронот за душите на ктиторите. Архиерејот во фелон покрај Јован Претеча, со уништен лик, е светител со посебен култ кој се слика до фигурата со храмова посвета, по сè изгледа, св. Никола.⁷⁰

Третиот портрет на св. Ахил во Арилје е насликан во нартексот, на источниот ѕид, покрај вратата, како пандан на архангел Михаил кој со исукан меч стои крај доворотникот, на другата страна од вратата.⁷¹ Иконографски речиси идентичен со неговата фигура од трансептот, св. Ахил е овде насликан со графицистички третман на косата и брадата и со симетрично раздвојување на прамени-те, што укажува дека другиот мајстор на овој ансамбл сè уште го поддржувал манирот од претходните сликарски сфаќања. Лицето на Ахил е многу складно, со густа кратка коса околу челото, додека речиси белата брада геометриски се дели по средината и се стеснува кон крајот. Положбата на оваа Ахилова фигура Н. Л. Окуњев ја поврзува со местото што светителот го има во Милешево, до владетелските портрети во ктиторската композиција.⁷² Местото покрај вратата до архангел Михаил е проткаено со верувањето дека св. Ахил, како поборник против ереста, го запира влезот на еретиците во храмот.

СВ. АХИЛ
ОД ЦРКВАТА
СВ. АХИЛИЈ
ВО АРИЛЈЕ



Катедралната намена на црквата и нејзината посвета на св. Ахил му даваат смисла и на сликањето на циклусот на Вселенските собори на сидовите во припратата. Во исто време, сликањето на композициите што се однесуваат на Аврамовата жртва, над св. Ахил и архангел Михаил, укажуваат на ревносна-та приврзаност кон Бога со која се одликувале светите отци на Првиот вселенски собор.⁷³ Би требало да се укаже на речиси незабележаната Визија на св. Петар Александриски, насликана под Првиот вселенски собор, прва позната датирана претстава до циклусот на овој собор во византиската и источнохристијанската уметност. Според структурата и положбата на Христос, кој уште не ѝ пристапил на чесната трпеза, оваа сцена им претходи на претставите од охридскиот Св. Климент (Богородица Перивлептос) и е сродна на сцената од Св. Никола во Мелник.⁷⁴

На претставите на соборите, протагонистите на вистинската вера и владетелите кои претседаваат се сликаат со свои физиономски карактеристики со тоа што зографите настојуваат да зачуваат одредена автентичност на историскиот настан. И покрај тоа што за ариџскиот циклус на Вселенските собори сè уште не поседуваме подетална документација, ние ќе обрнеме внимание на фронтално поставената фигура на архиеерејот, трет по ред во групата поборници против аријанството на соборот во Никеја во 325 г., кој ги поседува сите типолошки и физиономски карактеристики на св. Ахил. Судејќи според објавените цртежи од нартексот, овој лик на св. Ахил е речиси идентичен со неговиот лик покрај влезната врата во истото одделение.⁷⁵

Во сликарската целина на нартексот е насликан и Соборот на св. Симеон Немања со кој се проширува ликовната тематика посветена на борбата против еретиците. Оваа композиција е повеќекратно разгледувана во науката со искажување на мислењето дали се насликани еретиците – „полуверници“ богумили или католици. Проф. В. Ј. Ѓуриќ ги претресе сите поранешни претпоставки, оставајќи го прашањето отворено, со можност за комплетно проучување по изработка на документацијата на сцената со иста тематика што е насликана покрај циклусот за Вселенските собори во Сопоќани.⁷⁶

Борбата на Немања за искоренување на ереста, за што опширно пишува Стефан Првовенчани во неговото житие, добила свој одраз во ликовната уметност. Сликата на Соборот на Немања против еретиците во рамките на тематската концепција на живописот во нартексот на Арилје можеби може да се поврзе со новооткриениот текст на Службата на св. Ахил, која претставувала целина со познатиот канон во минејот N° 230 од

хилендарската збирка. Според податоците од овој текст од почетокот на XV век, св. Ахил загинал на Моравица во борба против еретиците, а таму се наоѓа и неговата гробница; оваа трансформација во животот на светителот се толкува со големата временска дистанца.⁷⁷ Во збирката ракописи на Пеќската патријаршија бр. 40 од 1568 година, во допишаната стихира, св. Ахил се воспева во слава со „во крв обоена риза“, што се однесува на борбата против Ариј кој ја раскинал Христовата риза; и во еден српски месецослов од Арад се спомнува св. Ахил како свештеномаченик „иже на Морави српскои“.⁷⁸

Споменатите податоци говорат дека храмот на Св. Ахил е подигнат во времето кога со помош на неговите мошти можела да се спречи ереста што отстапувала од Никејската догма за едносушноста на св. Троица. Претпоставуваме дека пренесувањето на дел од Ахилевите мошти од Преспа во Моравица можело да се случи во време на борбата на Немања против еретиците, затоа што тој бил славен како прогонител на отпадниците од ортодоксијата. Дека култот на Ахил се појавил во Србија по Самоиловото пренесување на моштите во Преспа честопати е истакнувано, но нема основа мислењето дека неговото прославување започнало за време на овој цар.⁷⁹ Пренесувањето на дел од моштите би требало да се поврзе со борбата против еретиците, кога односите на српскиот велик жупан со Византија биле хармонични. И порано истакнувавме дека присуството на српски архиереи на синодалните седници во Преспа или во Охрид под византиска власт отворало можности за потесни односи во истата дијеза, особено во времето кога се чинел неопходен ангажманот на Архиепископијата против движењето на еретиците.⁸⁰

Застапеноста на св. Ахил во живописот од XIV век, времето кога ликовната активност доживеала голем процут, е потврдена со идентификацијата на ликовите кои овозможуваат битно да се пополни претставата за местото на ларискиот епископ во сликарско-тематските целини на овој период. Кога станува збор за интересот на Михаил и Евтихиј, на нивните современици и следбеници, треба да се истакне дека поновите резултати покажуваат дека местото на овој светител било ограничено само на сликање во календарските циклуси.

Не може со сигурност да се утврди дали св. Ахил бил насликан во црквата Св. Климент (Богородица Перивлептос), каде што би се очекувала појавата на неговата фигура во олтарскиот простор. Неколките отворени идентификации на архиереите во протезисот, особено меѓу допојасјата околу композицијата Визија на св. Петар Александриски, сè уште ја оста-

ваат отворена можноста за пополнување на тематиката на овој дел, па и за пронаоѓање на ликот на ларискиот светител. Во Старо Нагоричино, покрај добро познатата фигура во Календарот,⁸¹ сега е утврдено дека последното допојасје во низата на архиереи на западниот крај на јужниот ѕид од олтарот го претставува св. Ахил, со добро зачувани почетни букви од името и со карактеристичните особини на неговиот лик. На Ахил му претходат допојасјата на св. Лукијан, св. Леон Римски и св. Вавила.⁸² Покрај познатите типолошки особености на ликот, св. Ахил ги поседува и карактеристиките на сликарската постапка на Михаил и Евтихиј во оваа фаза на нивната работа со која се проткаени сите фигури и композиции во Старо Нагоричино.

Од големите целини на класицистичкото сликарство на Палеолозите во Србија, привлекува внимание податокот дека и во Грачаница се насликани две претстави на св. Ахил. Покрај ликот во Календарот,⁸³ се појавува и неговата фронтална фигура во цел раст во југоисточната купола помеѓу епископот св. Павле Хомологит и св. Михаил.⁸⁴ Во овој дел на јужниот параклис на лакот е насликан и св. Климент со сите карактеристики на охридскиот заштитник.⁸⁵

Во Дечани св. Ахил стои во протезисот и во циклусот на Календарот, каде што е покрај св. Пахомиј во заедничко поле заради поврзаноста на празниците. Во протезисот неговата фигура е поставена фронтално, на јужниот ѕид покрај св. Петар Александриски, кој е вклучен во Службата на архиереите.⁸⁶

Со објавувањето на сликарските споменици на властелинското сликарство од XIV век, станаа попознати ликовите на св. Ахил во другите храмови во Македонија и Србија, пред сè неговиот лик во Богородичината црква во Кучевиште кај Скопје, како и во црквата Благовештение во Каран. Во Кучевиште св. Ахил е насликан на источната страна на југоисточниот столбец, покрај олтарот, зад св. Василиј Велики и св. Атанасиј Александриски.⁸⁷ Некоја година подоцна, околу 1340–42 г. во Каран, на јужниот ѕид од олтарот се поставени фигурите на св. Кирил Александриски, св. Ахил и св. Епифаниј Кипарски во состав на композицијата Служба на архиереите. Во Каран е насликан и св. Климент Охридски, што претставува една од најсеверните појави на овој светител во сликарството на XIV век.⁸⁸ За фигурата на св. Ахил во Св. Никола во Псача, од околу 1366 година, пишувавме и порано, укажувајќи дека и за оваа сликарска целина е карактеристична појавата на св. Климент Охридски, кој е насликан во цел раст во лачниот премин во протезисот, додека св. Ахил е на истото место на влезот во ѓакониконот.⁸⁹

Присуството на св. Ахил во охридските цркви од XIV век може да се разгледува во континуитет со неговото претходно присуство во уметноста на потесното јадро на Охридската дијеза. Од претставите во сликарството од XIV век е познато неговото допојасје во Св. Никола Болнички, а подоцна и во црквичката Мал св. Климент на свештеникот Стефан, од 1378 година. Овие допојасја на св. Ахил се насликани на северниот, односно на јужниот ѕид од олтарот во овие задужбини, над фигурите на црковните отци од Службата на архиереите.⁹⁰ Охридските сликари формирано во кругот на работилницата на зографот Јован Теоријан не оставиле траги за својот однос кон св. Ахил, што може да се објасни со фактот дека се зачувани само целините во малите параклиси, каде што е насликан мал број архиереи во олтарските простори.⁹¹

Во охридскиот живопис од последните години на XIV или на самиот почеток од XV век св. Ахил е насликан во црквата Св. Константин и Елена, каде што овој светител добил многу истакнато место. Тој учествува во Службата на архиереите до св. Петар Александриски на јужниот ѕид до олтарската преграда. Покрај него, на истиот ѕид се св. Константин и Елена, св. Никола и св. Климент Охридски со локални тематски карактеристики на охридскиот живопис од ова време. Поради храмовата посвета на св. Константин и Елена во јужниот дел од тремот, на фасадната страна се насликани уште и Првиот вселенски собор и Битката на Милвискиот мост. Заедничкото претставување на св. Ахил, св. Константин и Елена, св. Никола и св. Петар Александриски, чија активност е поврзана со Првиот вселенски собор, се разгледува во непосредна корелација со одликите на охридскиот живопис.⁹²

Веќе истакнавме дека Костур бил во тесни односи со Охрид и Преспа, а во одредени периоди дел од Преспа со островот Св. Ахил ѝ припаѓал на Костурската епархија. Се

СВ. АХИЛ
ОД ЦРКВАТА
МАЛ СВ. КЛИМЕНТ
ВО ОХРИД
(ФОТО: П. КУЗМАН)



знае и дека костурскиот епископ во средниот век најчесто имал ранг на прототрон на Охридската архиепископија, што во XIV век се потврдува и со ктиторскиот натпис од црквата Св. Атанасиј од 1383/4 година.⁹³ Во костурското сликарство од XIV век ликот на св. Ахил е зачуван во црквата Таксијарси – Митрополија од 1359/60 година, каде што тој е насликан по ширината на лакот до јужната страна на олтарот, во близина на Климентовата претстава.⁹⁴ Во црквата Св. Атанасиј тој се појавува во Службата на архиереи, т.е. покрај Климент Охридски на јужниот ѕид од олтарот. Од сликарските целини што В. Ј. Гуриќ им ги припишува на зографите кои работеле во Мал Град на Преспа, Св. Атанасиј и во Борје,⁹⁵ св. Ахил се јавува само во црквата што ја подигнале браќата Стоја и Теодор Музаки, додека храмот Таксијарси – Митрополија е зографисан во време кога со Костур владеел Симеон Урош Палеолог.⁹⁶

СВ. КЛИМЕНТ
ОХРИДСКИ
И СВ. АХИЛ
ОД ЦРКВАТА
СВ. АТАНАСИЈ
ВО КОСТУР
(ФОТО: В.
ПОПОВСКА-
КОРОБАР)



Претставувањето на св. Ахил во сликарството од XV до крајот на XVIII век, во спомениците на поствизантискиот ликовен круг може да се следи приближно на истото подрачје и околу црковните и културните средишта од претходниот период. Формирањето на големата дијецеза на Пеќската патријаршија, по нејзината обнова во 1557 г., овозможило пробив на Ахилите ликови во западните и северните српски епархии, со што се проширени просторите на нивната појава. Одредените локални карактеристики во групирањето на светителите околу св. Ахил се следат и во уметноста од времето на туркократијата, со новини кои настапиле со развојот на црковните и кул-

турните прилики. Голем број цркви од Лариса до Смедерево и од Кремиковци до Ломница, отвораат можност да се согледаат процесите на развој на речиси сите тематски склопови поврзани за местото на ларискиот светител во поствизантискиот живопис.

Охридската архиепископија на преодот во XV век веќе била легализирана во турската држава, но сега без поддршката на моќните ктитори. Поскромните нарачателите градат цркви со мали димензии или доградуваат постари храмови. До пред крајот на XV век во основното јадро на дијецезата мајсторите настојуваат да сликаат на основите од охридскиот живопис од XIV век. Во црквата Сите Свети во Лешани (1450/51 г.) и во Св. Спас во Лескоец (1461/62 г.) св. Ахил стои во низата од допојасја, на јужниот ѕид, над првата зона, затоа што во олтарската апсида се претставува Службата на архиереите.⁹⁷ Во Лешани, градскиот заштитник св. Климент се наоѓа во фризот од допојасја заедно со светите лекари и св. Ахил. Овде, како и во Лескоец, се групирани светителите кои со св. Климент, св. Никола, св. Пантелејмон, св. Кузман и св. Дамјан, а сега и со св. Ахил, чинат единствена локална групација.⁹⁸ На овие сликарски споменици им е близок живописот во црквата Св. Илија во Долгаец кај Прилеп (1454/55 г.), каде што допојасјето на св. Ахил е насликано во протезисот на црквата, над Визијата на св. Петар Александриски.⁹⁹ Положбата на св. Ахил е идентична и во црквата Св. Никола во Ореовец кај Кичево (1595 г.), каде што неговата фигура во протезисот е поставена до визијата на александрискиот светител.¹⁰⁰ Кичево многу долго било под непосредна црковна власт на охридскиот поглавар, но во исто време било во тесна врска со соседните региони на Пелагониската епархија.

Додека сликарите на Охрид се придржувале на тековите на претходната уметност, пред крајот на XV век настапуваат мајстори со нови тенденции што тргнуваат од Костур и Метеори. Живописите на црквите во Кремиковци и Поганово содржат допојасја на св. Ахил и св. Климент, што укажува на поврзаноста на оваа работилница со тематските основи на уметноста помеѓу Костурската и Лариската епархија. Во манастирската црква Св. Јован Богослов (Поганово) кај Пирот (1499 г.) на јужниот ѕид од олтарот, во фризот допојасја се насликани св. Климент и св. Ахил,¹⁰¹ како што е случај и во црквата Св. Ѓорѓи во Кремиковци кај Софија (1492/93 г.).¹⁰² Според истражувањата на Г. Суботиќ, сликарите на овие споменици се движеле на широките терени од средишните делови на Балканот, но своите сликарски сфаќања ги базирале на постарата уметност во Костур. Говорејќи за воведувањето на св. Ахил и св. Климент во

тематските целини на доцниот XV век, треба да се укаже и на појавата на нивните фигури во црквата Преображение во Метеори (1483 г.), дело што е многу сродно на претходните сликарски ансамбли. Во Преображение на Метеори се откриени многу драгоцени ракописи со состави посветени на св. Ахил Лариски на грчки јазик, во континуитет со постарите книжевни традиции на тесалиското подрачје.¹⁰³

На оваа група споменици ѝ припаѓа и вториот слој на сликарство во црквата Св. Илија во Грнчари,¹⁰⁴ што е забележливо кај ликовите на св. Никола и св. Ѓорѓи на јужниот ѕид во наосот. Фигурата на св. Ахил е поставена на јужниот ѕид од олтарот, фронтално, во цел раст, но други архиереи во овој простор не се зачувани.

СВ. АХИЛ
ОД ЦРКВАТА
СВ. ИЛИЈА ВО
С. ГРНЧАРИ



Во Тесалија и особено во Метеори, сликањето на св. Ахил се следи и во други споменици на ова монашко средиште, што се потврдува и со сликањето на неговата голема фигура во црквата на манастирот Св. Стефан од околу 1500 г.¹⁰⁵ Во овој регион св. Ахил се јавува со локалниот светител св. Екумениј, а подоцна и св. Висарион, познат лариски архиереј од XVI век.¹⁰⁶ Во црквата на манастирот Дусикон, во иста група, еден покрај друг настапуваат св. Ахил и св. Висарион,¹⁰⁷ а на една подоцнежна минијатура од овој крај покрај нив е насликан и св. Екумениј. Заедничкото празнување на св. Ахил и св. Екумениј е забележано во ракописот на богословската заоставштина на Метеори, додека нивната заедничка Аколотија ја составил јеромонахот Анастасиј Гордиос од Трикала, пред крајот на XVII век.¹⁰⁸

Придонесот на мајсторите од Линотопи кај Костур, врз основа на поновите откритија, денес може да се следи значително порано, во сликарските споменици настанати во Демир Хисар (Железнец) во близината на Битола. Неодамна е откриено името на зографот Јован, синот Теодоров, на Христовата икона од Слечче со податокот дека потекнува од селото Грамоста покрај Линотопи, со што се потврдува дека овој зограф, водечкиот мајстор на живописот во црквата Св. Никола Топлички, е еден од родоначалниците на сликарските работилници од селото под Грамос.¹⁰⁹ Во Св. Никола Топлички близу Слечче св. Ахил е насликан до св. Климент Охридски на лакот од протезисот, во големиот ансамбл (1536/37) кој ги содржи и ликовите на св. Симеон и св. Сава, според широката концепција на уметноста од времето на Прохоровото архиерејство.¹¹⁰ Сродно групирање на светителите се гледа и во олтарот на црквата Св. Димитрија (Палатиција) во Верија од 1568/69 г.,¹¹¹ што говори за поврзувањето на култовите во големите црковни организации на Охрид, Пеќ и Лариса. Покрај св. Ахил, св. Климент и св. Сава, во оваа црква е насликан и св. Ѓорѓи Нови Кратовец, чиј лик неодамна е откриен и во Св. Никола Топлички.¹¹² Забележително место во композицијата Служба на архиереите, св. Ахил има и во живописот на црквата Св. Никола во Вица од 1618/19 г., нешто подоцна во Св. Атанасиј кај Загора и Преображение кај Дриовуно, дела на линотопските работилници.¹¹³ На ова подрачје му припаѓаат и Ахилите претстави во олтарот на црквата Св. Теодор во Сервија со живопис од 1497 г.,¹¹⁴ и во параклисот на Св. Јован Богослов во Панагија Мавриотиса, каде што ларискиот светител е насликан покрај св. Евстатиј Антиохиски и св. Исавриј, маченик од Апологија на Јадранскиот брег, кој бил посебно почитуван во југозападните балкански краишта.

Постариот живопис на црквата на Богородичиниот манастир во Сливница на Преспа е дело на сликарска работилница која дејствува во почетокот на XVII век на широко подрачје, но ликот на св. Ахил е идентификуван само во ансамблот на оваа црква од 1607 година. Светителот е вклопен во фризот допојасја во олтарската апсида, над Службата на архиереите и Христос-Агнец кој е во средиштето на композицијата.

Фризот започнува со допојасјето на св. Игнатиј Богоносец, потоа св. Власиј и св. Ахил, додека на јужната страна се св. Јован Милостив, св. Дионисиј Архопагит и св. Еротеј.¹¹⁵ Појавата на Ахил во живописот на преспанската црква може да се разгледува како одраз на неговиот култ во овој крај, но и на неговото присуство во овој дел на Охридската архиепископија.



СВ. АХИЛ
ОД ЦРКВАТА
СВ. БОГОРОДИЦА
ВО СЛИВНИЦА
(ФОТО:
В. ПОПОВСКА-
КОРОБАР)

Неговото допојасје се забележува и во рустикалното сликарство на црквата Св. Горѓи во Врбјани кај Охрид од 1605 г.¹¹⁶, дело на мајсторите кои работеле за поскромни ктитори во селата помеѓу Охрид и Кичево.

За застапеноста на св. Ахил во Верија зборувавме понапред, а сега ќе ги спомнеме неодамна објавените примери на фреските во црквата Св. Кирик и Јулита од 1589 г. и Св. Параскева од 1683 г.¹¹⁷ Вериската епархија во својата историја само повремено потпаѓала под власта на Охридската архиепископија.¹¹⁸ Меѓутоа, положбата на Верија и поврзаноста со Лариса и Охрид придонесувале во спомениците на овој град да се среќаваат култовите на Тесалија и Македонија.

Со обновата на Пеќската патријаршија и новите ликовни поттикнувања, настанале сликарските споменици со ликот на св. Ахил, со кои продолжува тематската традиција на постарото српско сликарство. Познатата појава св. Ахил да се поставува зад поистакнатите архиереи продолжува и во сликарството на Пеќската патријаршија, со одредени модификации што произлегуваат од традицијата на оваа дијецеза. Во смедеревската црква Успение, св. Ахил е насликан на јужниот ѕид од олтарот во ансамблот кој се датира во средината на XVI век.¹¹⁹ Во морачкиот живопис од 1574 г. тој е на јужниот ѕид од олтарот покрај св. Спиридон и св. Тимотеј.¹²⁰ На истиот начин овој светител е прикажан и во црквата Св. Троица кај Плевља од 1595 г., каде што е во литургиската поворка покрај св. Григориј од Ниса и св. Силвестер. До неговиот лик во оваа црква ја среќаваме сигнала-

турата на св. Архилие, облик на името што ќе се јавува и во други ликовни и книжевни споменици на Пеќската патријаршија од крајот на XVI век.¹²¹ Покрај претставата од Ломница, која припаѓа на сликарството на зографот Лонгин, и од Липљан, би требало да укажеме на неговиот лик во Хопово од 1608 г., каде што е поставен покрај св. Сава Српски, на преминот од ѓакониконот во главниот олтарски простор.¹²² Се чини веродостојна е идентификацијата на неговото допојасје во црквата Никоље во Овчарско-кабларската клисура, каде што на јужниот ѕид од припратата во фризот од медалјони неговото допојасје е меѓу монасите,¹²³ во живописот што најверојатно настапал пред обновата на Пеќската патријаршија.

Скопската митрополија, припоена кон пеќската дијецеза по 1557 г., поседува една од порепрезентативните фигури на св. Ахил сигнирани како Архилие, во живописот на Св. Архангели кај Кучевиште од 1591 година. На источната страна од североисточниот столбец тој е поставен со ликовите од екуменско значење и зазема истакнато место во храмот со богата декорација.¹²⁴ Во скопскиот крај св. Ахил е идентификуван уште само во црквата Св. Никола Шишевски, во живописот од 1630 г., каде што е поставен до св. Патапиј, на јужниот ѕид покрај олтарската преграда, наспроти св. Кирил Философ, со капа сродна на митрата на св. Спиридон и св. Кирил Александриски.¹²⁵

На пелагонискиот простор, во средишните краишта на Македонија се идентификувани неколку претстави на св. Ахил кои сè уште не се доволно проучени. Посебно внимание привлекува неговата фигура во северниот параклис на црквата Св. Никола во Зрзе, дело на познатиот зограф Онуфриј од средината на XVI век. Ларискиот светител е насликан во Службата на архиереите наспроти св. Јован Милостив¹²⁶, со текст од молитвата на вториот антифон, како што беше случајот и во Курбиново; на свитокот што го држи Јован Милостив на грчки јазик се испишани почетните зборови на молитвата Трисагион. Многу подоцна, св. Ахил е насликан во црквата Св. Никола во прилепско Слечче (1673/74 г.), во ѓакониконот на храмот, фронтално, по фигурите на водечките архиереи.¹²⁷ Ларискиот светител учествува во Службата на архиереите на северната страна од апсидата, зад св. Василиј Велики и св. Григориј Богослов во црквата Богородица Пречиста во Граешница кај Битола, чиј живопис е пресликуван и е само делумно публикуван.¹²⁸

Во спомениците на почвата на Бугарија во XVI–XVII век, фигурата на св. Ахил е идентификувана само во црквата Св. Спас во Алинци кај Самоков од 1626 г., каде што неговото допојасје е насликано во олтарот, до архиереите кои учествувале на

Првиот вселенски собор.¹²⁹ Многу подоцна, мајстори од Јанина во 1732 г. го насликале св. Ахил во ѓакониконот на црквата Раѓање на Богородица на Роженскиот манастир (околината на Петрич во Пиринскиот крај), што укажува повеќе на тематскиот концепт на зографите кои ги повикал мелничкиот владика кој потекнувал од Јанина.¹³⁰

Впечатливо е присуството на св. Ахил во живописот од втората четвртина на XVIII век, кога настапуваат сликарите од охридско-москополскиот сликарски круг, за време на охридскиот поглавар Јоасаф. Мајсторите кои работеле под влијание на Давид од Селеница го прифатиле св. Ахил во својата сликарска програма, секако во сообразност со веќе постојната традиција.¹³¹ Првото дело на овие мајстори, Давидови следбеници чии имиња сè уште не се познати, е сликарството во Св. Никола во Драча кај Крагуевац (1735 г.),¹³² а на овие работилници им се припишуваат и ансамблите на Богородица Порфира (1741 г.)¹³³ и Св. Герман (1743 г.)¹³⁴ на Преспа, во непосредна близина на базиликата Св. Ахил. Би можело да се каже дека истакнатите мајстори Константин и Атанас во една фаза го учеле сликарскиот занает кај Давид од Селеница, а по 1744 г. прифатиле самостојни сликарски ангажмани. На таа стилска тенденција се сродни сликарските споменици во Крагуевац и на Преспа, но потписите на зографите не се откриени. За разлика од Давид од Селеница, кој ги имитирал постарите палеологовски примери, Константин и Атанас ја „омекнуваат“ неговата пластичност и монументалност со „рокајни“ колористички хармонии. Во црквата Панагија Порфира, св. Ахил е насликан заедно со св. Климент, св. Спиридон св. Никола, учесници на Првиот вселенски собор, до кои се претставени уште и св. Антониј, св. Харалампииј и св. Јован Лествичник, во југоисточниот дел од црквата. Ларискиот архиепископ стои покрај Константин и Елена, св. Атанасиј и св. Никола, личности врзани за Првиот собор во Никеја во црквата Св. Герман. Сроден манир поседуваат и сликарите на Драча кои работеле во Србија под австриска власт и ги извеле фреските за ктиторот оберкапетан Стојан Млатишума.¹³⁵ Фреските во Драча се сликани во годините кога се подготвувал сојузот помеѓу пеќскиот патријарх и охридскиот архиепископ за кревање на востание против османлиската власт, спроти почетокот на новата Австро-турска војна.¹³⁶ Во црквата кај Крагуевац, св. Ахил е насликан фронтално, зад св. Игнатиј Богоносец, а покрај св. Харалампииј, на јужниот ѕид од попречниот кораб.¹³⁷

Кон крајот на XVIII век синот на Константин Зограф, Трпо Зограф, истапува како предводник на сликарска работил-

ница и во тоа својство во два наврата бил ангажиран за декорирање на манастирската црква Св. Наум на Охридското Езеро. Дури по 1806 година, тој со непознатиот соработник успеал да ги наслика сите ѕидови на храмот и допуштил св. Ахил да биде насликан двапати, во протезисот покрај Визијата на св. Петар Александриски и во западниот дел од храмот, продолжувајќи ја традицијата на мајсторите од охридско-москополскиот културен круг.¹³⁸ Таткото и стрикото на Трпо Зограф, кои потекнувале од селото Поткожани кај Подградец, близу Св. Наум, се потпишале во многу споменици на Света Гора, Албанија и Грција¹³⁹, а ним им припаѓаат и некои дела во југозападна Македонија. Меѓутоа, бидејќи нивните ансамбли сè уште не се објавени, фигурите на св. Ахил кој бил застапен во нивната тематика, остануваат непознати.

Собирањето на основните резултати во овој труд за Ахилите претстави во сликарството, настанати во текот на повеќе векови, налага од опсежната ликовна граѓа да се понудат завршни разгледувања. Исклучителната бројност на зачуваните примери отвора можност за согледување на богатите текови на култот на овој светител со повремени осцилации и на неговото место во уметноста, и покрај тоа што одреден број споменици не се објавени. Фреските откриени околу Ахилевата гробница во преспанската катедрала не се достапни. Овие разгледувања се базираат на претходно соопштениот материјал, а нашите резултати можат да се преиспитуваат со навраќање на претставите на св. Ахил, од кои некои се објавуваат за првпат.

По долгиот период на отсуство на историски, книжевни и ликовни податоци за св. Ахил, со победата над иконокластите во 843 година се создаваат услови за воведување на истакнатиот лариски епископ во богословската книжевност и во ликовната уметност. Решавачка улога во неговата афирмација во средината на IX век имал Јосиф Химнограф, за кого се мисли дека составил житие, а потоа во негова чест испеал и два канона, непосредно по престојот во Лариса, каде што во 842 г. ги собрал податоците за св. Ахил. Овие дела на Јосиф Химнограф битно придонеле св. Ахил да се вброи во редот на позначајните светители во Цариградската патријаршија. Не знаеме дали постарите споменици во Лариса содржеле прототип на Ахиловиот лик, но очигледната типолошка физиономиска сродност на неговите постари ликови во спомениците на оддалечените територии укажува на постоење на заедничко извориште кое послужило за негово вообличување. Концепцијата на постарото мозаичко сликарство во црквата Хосиос Лука во Фокида, каде што е идентификуван најстариот познат лик на св. Ахил,

според А. Грабар е заснована на традицијата на цариградската уметност по иконоборството. Појавата на св. Ахил во Палатинската капела и во Календарот на црквата Четириесет маченици во Трново можат да се разберат со постоењето на една порана фаза на широко разгранување на неговиот култ, чиј поттик доаѓал од Лариса и Цариград за време на Македонската династија. На поврзаноста меѓу постарите споменици укажуваат физиономските обележја на најстарите зачувани претстави од XI и XII век со многу сродни карактеристики на неговиот лик: св. Ахил се слика како пробелен старец, со куса проретчена, симетрично распоредена коса околу челото, со брада која се стеснува кон крајот во два дела; по средина на брадата се повлекува вертикална линија која симетрично ги раздвојува пробелените влакна. На некои од овие особини укажува и светогорскиот сликарски прирачник во препораката за сликање на св. Ахил.¹⁴⁰ Сепак во поствизантискиот период неговите типолошки белези, судејќи според бројните зачувани примери, не се воедначени: тој честопати се слика со бела, густа коса и виткана брада, па неговата идентификација може да се потврди само со сигнатура.

Заради државно-црковен легитимитет, царот Самоил ги пренел моштите на овој светител во својата престолнина, сакајќи да го подигне угледот на црковната организација на Преспа. Иако во средината на македонските Словени кои го чинеле јадрото на неговата држава посебно се почитувало делото на Климент и Наум, како и на нивните учители, кон крајот на X век култот на св. Ахил му носел поголем престиж во стремежот за стекнување на признавање. И по падот на Самоиловата држава, во Охридската архиепископија под византиска власт, постоеле сите услови да се негува Ахиловиот култ во новоосвоените краишта и на поширокото балканско подрачје со кое владеела Византија.

Од Самоиловата катедрала, веројатно кон крајот на XII век, претпоставуваме дека е пренесен дел од моштите на св. Ахил во Србија, каде што, со време, се формирало третото жариште на неговиот култ со значајни одеци во уметноста. Така, до крајот на XII век, помеѓу Лариса, Преспа и Моравица нарастал основниот територијален појас, каде што во текот на следните векови, на заемно поврзаниот простор, но и со посебни внатрешни импулси, ќе се одржува развојот на Ахиловиот култ во книжевноста и во ликовната уметност.

На сите простори на ликовниот продор, Ахил Лариски се слика претежно во олтарскиот простор, како фронтална фигура или во допојасје, а повремено се вклучува и во композиција-

та Служба на архиереите, особено во спомениците подигнати покрај неговите светилишта. Во оваа композиција Ахил е насликан во Курбиново, Арилје, Еласон и во некои подоцнежни споменици, но неговото место во овие литургиски поворки е секогаш зад фигурите на најистакнатите црковни св. отци, познатите кападокиски архиереи на чело со св. Василиј Велики или, во низата зад св. Јован Златоуст кого го следат истакнати екуменски архиереи. Според досегашните проучувања, св. Ахил е насликан покрај чесната трпеза само во малата северна капела доидана до црквата Св. Никола во Зрзе од средината на XVI век, но во големата апсида на главната црква во поворката настапуваат само водечките литургичари. Надвор од олтарот, понекогаш е насликан во фриз од допојасја кој во втората зона на црквите со мали димензии излегува од олтарската преграда. Помеѓу архиереите во олтарот, во поворка или фронтално, тој е во група со најистакнатите протагонисти на Првиот вселенски собор, до св. Атанасиј Велики, св. Никола, св. Спиридон, а потоа и со други поборници против ереста кои се истакнале на подоцнежните собори. Во истата тематска група многу често се поставува и Визијата на Петар Александриски, особено по сликарската целина од нартексот во Арилје. Во непосредниот круг на Ахилите храмови во Тесалија, Македонија и Србија, покрај ларискиот епископ се појавуваат и локални светители на месните цркви, како израз на нивните црковни и културни традиции. За Тесалија е карактеристично претставувањето на Ахил во близината или покрај св. Екумениј, а подоцна и св. Висарион. Во јадрото на Охридската архиепископија, покрај св. Ахил е св. Климент Охридски заедно со други светители кои се почитувани во охридскиот крај. Во Српската држава, посебно во Милешево и Арилје, каде што според наше мислење е насликан четири пати, св. Ахил има посебна улога на застапник во идејните и тематските целини, покрај ктиторите и претставниците на династијата Немања.

Во рамките на циклусот на Календарот св. Ахил се слика во полето за 15 мај заедно со св. Пахомиј, кој се слави истиот ден. Познати се и појавите на неговиот лик во други делови на црковните споменици, во страничните куполи или припратите, со тоа што неговата фигура има посебно место во храмовите што му се нему посветени, на Преспа и во Арилје. Кога станува збор за фигурите групирани околу Ахилевата гробница во факониконот на преспанската катедрала, ги изнесовме обете хипотези на Миљковиќ, во кои најнапред се помислува дека архиереите покрај св. Ахил се старите тесалиски епископи, како и неговата ревизија дека се насликани словенските учители и

други претставници на култот на Охридската архиепископија и на Самоиловата држава. Сметајќи дека споменатите предлози за фигурите, чии глави не се зачувани, врз слојот фрески од крајот на X век и на вториот слој од околу 1100 г. немаат посигурни основи, ни се чини поверојатно дека архиереите до ларискиот епископ над неговата гробница се најистакнатите претставници на Првиот вселенски собор со кои тој најчесто и се претставува. Словенските учители најверојатно биле насликани во преспанската катедрала, како што имаат свое место и во охридската Св. Софија и во Курбиново, но тешко е да се зборува за нивната положба во големиот преспански ансамбл, што веќе не постои. Кога станува збор за словенските учители во олтарот на Курбиново треба да се истакне дека тие, заедно со двајца други архиереи, се издвоени и поставени фронтално на јужниот и на северниот ѕид, додека св. Ахил е вклопен во поворката со другите екуменски свети отци во апсидата на храмот. И покрај заедничката евхаристична функција на сите фигури во олтарот се воочуваат два тематски круга, оној од апсидалниот дел и фронталните архиереи на страничните ѕидови.

Објавувањето на непознатите споменици и поновите идентификации на претставите на св. Ахил покажуваат дека значајни сликарски центри, како манастирскиот комплекс на Метеори, Верија и црквите во Пелагонија, Демир Хисар и Кичево, поседуваат изненадувачки голем број на овие ликови со кои се врши „покривање“ на просторот помеѓу Тесалија и Македонија од XV до XVIII век. На тој појас се одвивала и активноста на костурските линотопски мајстори, како и на постарите работилници кои ги сликале храмовите на Костур, Метеори и Охрид до Поганово и Кремиковци. Овие мајстори во својата тематска програма настапувале со фигурите на св. Ахил Лариски, како што тоа подоцна го правеле и работилниците на охридско-москополскиот круг.

Од постарите српски сликарски целини најголем интерес предизвикува тематиката на нартексот во Арилје, каде што се групирани повеќе композиции и фигури кои се однесуваат на борбите против еретиците. Циклусот на Вселенските собори, Визијата на св. Петар Александриски, Соборот на Немања против еретиците, Ахиловата фигура покрај влезната врата и втората негова претпоставена фигура во композицијата на Првиот екуменски собор, и покрај тоа што се работи за сликарство од 1296 г., уште еднаш го отвораат проблемот за почетоците на Ахиловиот култ во Србија и неговото рефлектирање во оваа сликарска тематика. Сликањето на Соборот на Немања во светлината на познатите податоци за неговата борба против ере-

тиците, која во неговото житие посебно ја истакнува синот Стеван Првовенчани, добива уште едно дополнување со делумно изнесените податоци од хилендарскиот додаток на Ахиловата служба, каде што се говори за непосредното учество на ларискиот светител во таа борба во Србија.

Дали слични потреби за зачувување на догмата на православието биле актуелни и кон крајот на XIII век, како што во науката се помислува (в. забелешка 48), е прашање кое бара нови истражувања. Во тој поглед, во сликарството на Арилје останува отворена можноста за идентификација на фигурите на архиереите со нимбови, протагонистите на православието на соборот на Немања, чии физиономии се со индивидуални белези. Од досегашното проучување на правоверните учесници на вселенските собори, можат да се утврдат насликаните личности кои стојат од обете страни на владетелот, како и во групата која води диспут со еретиците.

Истражувањето на Ахилите претстави упатува на постоење на ликови во непубликуваните споменици од доцниот среден век. Сè уште не се познати сликарски податоци за нивната застапеност на Света Гора, каде што постоела книжевна традиција со негување на неговиот култ.¹⁴¹ Истото може да се каже и за спомениците во јужна Албанија, каде што помеѓу Берат и Корча (в. заб. 130), во контактот со Охрид и Костур, а подоцна и со Москополе, работеле мајстори чии дела се познати надвор од подрачјето на поранешните епирски краишта. Речиси во исто време, по интензивната застапеност на Ахилите ликови во обновената Пеќска патријаршија, од средината на XVII век сè до сликарството во Драча, не се објавени примери што би говореле за присуството на овој култ во сликарството.

Сеопфатното познавање на патиштата на Ахиловиот култ во ликовната уметност во голема мера е поврзано и со проучувањето на неговото место во книжевноста. Во поново време станаа познати составите со литургиски карактер посветени на св. Ахил на словенски јазик, што настанале во српските, македонските и бугарските книжевни центри. Со напредно познавање на грчките книжевни текстови со оваа тематика, со споредбените студии за книжевните дела со словенска редакција, степенот на нивната зависност од византиските примери и нивниот оригинален удел во оваа тематика, заедно со ликовните примери, ќе се придонесе за целосно согледување на појавите на византиско-словенските културни и духовни проткајувања.

БЕЛЕШКИ

¹ Сеопфатна студија за животот на св. Ахил и за книжевните состави што му се посветени нему од IX до XVIII век, со повеќе нови резултати, напишал D. Z. Sofianos, 'Ο ἅγιος Ἀχίλλιος Λαρίσης, ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ, Т. I, II, Αθήνα, 1990, 97–213.

² За организацијата на византиската власт во средна Грција пред IX век, сп. Г. Острогорски, Постанак тема Хелада и Пелопонез, ЗРВИ 1, Београд, 1952, 64–75.

³ D. Z. Sofianos, o. c., 100–101.

⁴ Б. Ферјанчић, Тесалија у XIII и XIV веку, Београд 1974, 212, каде што се набројуваат епископите под јурисдикција на митрополитот на Лариса за време на Андроник II Палеолог (со постара литература).

⁵ Архиепископъ, Сергей, Полный Мъсяцесловъ востока, Том II. Владимиръ, 1901, 183–184; D. Z. Sofianos, o. c. 106.

⁶ Љ. Васиљев, Један нови податак о настанку Асеменијевог јеванђеља, Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа, Скопје 1989, 33–36.

⁷ Авторот на овој труд ја објави првата расправа за претставите на Ахил во живописот со нагласка на ликовите кои настанале како одраз на култот во Преспа; в. Ц. Грозданов, Култот на цар Самоил кон Ахил Лариски и неговиот одраз во ликовната уметност, Ликовна уметност, 8–9 (1981–1982), Скопје 1983. Овој труд со мали измени е објавен во мојата книга Портрети на светителите од Македонија, Скопје 1983, 145–159.

⁸ E. Deiz and O. Demus, Byzantine mosaics in Grece, Cambridge, Massachusetts, 1931, f. 31; за датирањето в. А. Грабар, Византија, Нови Сад 1969, 107–108; M. Chadzidakis et A. Grabar, La peinture byzantine du haut moyen âge, Paris, 1965, 24–25.

⁹ Ch. Delvoeye, L'art byzantine (ed. Arthaud) 1967, 210, 229–230. Кон крајот на X или почетокот на XI век и натаму високо се издигнувал култот на св. Ахил во Лариса, што се потврдува и со еден зачуван печат од тоа време со неговата фигура. Тоа е печатот на ларискиот архиепископ Леон кој потврдува дека св. Ахил бил третиран како заштитник на градот Лариса во времето на Самоиловото владеење. Овој драгоцен примерок се чува во Археолошкиот музеј во Виена, E. Piltz, Kamelaukion et mitra, Upsala, 1977, 72, 150. f. 162.

¹⁰ O. Demus, The mosaics of Norman Sicily, London, 1949, 45.

¹¹ Б. Ферјанчић, Тесалија, 3,4, укажува на значењето на Сервија во комуникацијата помеѓу Тесалија и Македонија.

¹² A. Xungopoulos, Thessalonique et la peinture macédoine, Athènes, 1955, 24, Id., Les monuments de Servia, Athènes, 1957, 41, Fol. 10, 1.

¹³ N. A. Bees, Zur Schriftstellerei des Antonios von Larissa, Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher, 24 (1935–936), Athen, 1936, 315–316.

¹⁴ D. Z. Sofianos, o. c., 191–207.

¹⁵ N. A. Bees, o. c., 317–318.

¹⁶ Претставата на св. Ахил во испосницата на Св. Никанор во Гревена ни е позната според репродукцијата во книгата на Ј. Поповиќ, *Житија светих за мај*, Београд 1974, 417, каде што е датирана во XIII век. Познато ни е дека покојниот колега Сотириос Кисас подготвуваше монографија за фреските во оваа испосница која не е публикувана.

¹⁷ E. C. Constantinides, *The wall paintings of the Panagia Olypiotissa*, vol. I, Atenes, 1992, 188–189, vol. II, f. 74 c, f. 75.

¹⁸ Г. Суботиќ, *Почеци монашког живота у цркви манастира Сретења у етеорима*, *Зборник за ликовне уметности 2*, Нови Сад 1966, 167–168, шема II; фотографијата ја донесува D. Z. Sofianos, o. c., f. 1.

¹⁹ Види ја забелешката бр. 118.

²⁰ Th. Papazotos, *Veria and its monuments*, Athenes, 1994, 181–182.

²¹ Византијски извори за историју народа Југославије, III, Београд 1966, 82–83 (со подолг коментар на Ј. Ферлуга на вестите од Јован Скилица и на додатоците од Григориј Девољски) за опсадата и заземањето на Лариса 985–86, в. Византијски извори, III, 194–198 (со коментари на Ј. Ферлуга на вестите од Кекавмен). За Самоил како ктитор на катедралата во Преспа в. Ј. Ферлуга, *Време подизања цркве Св. Ахилија на Преспи*, *Зборник за ликовне уметности 2*, Нови Сад, 1966, 3–7. Дополнувањето на Григориј Девољски кое говори за Самоиловото ктиторство на црквата на Преспа било познато и порано, в. В. Златарски, *История на првото българско царство 1–2*, София 1927 (София, 1927), 630–631.

²² В. Златарски, o. c. 630–631; Ј. Ферлуга, *Време подизања цркве*, 3–7.

²³ Хр. Лопаревъ, *Описание некоторых греческих житий свитих*, *Византийский временник*, 4, 1897, 363–364; D. Z. Sofianos, o. c., passim.

²⁴ Види ја забелешката бр. 21.

²⁵ Освен споменатите извори од преписката на Теофилакт, ширењето на неговиот култ во средниот век и подоцна го покажуваат и топонимите како и посветите на храмовите на овој светител, сп. Р. М. Грујиќ, *Скопска митрополија*, *Споменица српског саборног храма Св. Богородице у Скопљу*, Скопље, 1935, 84, каде што изнесува мислење дека св. Ахил се заменува со свештеномаченикот св. Архилиј; Т. Томоски, *Од Преспа до Ахил – развоен пат на еден топоним*, *Зборник посветен на Б. Бабиќ*, Прилеп 1986, 223–226.

²⁶ N. K. Moutsopoulos, *Ἡ βασιλική του Ἁγίου Αχιλλεῖου στὴν Πρέσπα*, T. I, II, *ἄεσσαλονίκη*, 1989, T. II, 798–789.

²⁷ *Ibid.*, T. I 359–389.

²⁸ *Ibid.*, T. II 370–379 (800–809).

²⁹ N. A. Bees, o. c., 318–319.

³⁰ N. K. Moutsopoulos, o. c., T. I, f. 43–45, 54, 58, 64–68.

³¹ *Ibid.*, T. I, 370–379 (800–809).

³² P. Miljković-Peprek, *Les fresques de l'église du Sant Achille à Prespa*, *ΑΡΜΟΣ*, *τιμικὸς τομὸς στὸν καθηγητὴ Ν. Κ. Μουτσόπουλου*, *Θεσσαλονίκη*, 1990, 1190–1196 изнесува мислење дека по 985/86 г. во факониконот околу гробницата на св. Ахил се насликани архиереите св. Екумениј, св. Диодор, а подоцна, во времето на Теофилакт, на нов слој е насликан уште и св. Ригинос. Авторот наскоро ја напушта оваа теза и застапува друго мислење – дека во Самоилово време на првиот слој околу гробницата се насликани, покрај св. Ахил, словенските учители св. Кирил, св. Методиј или св. Климент; дека првиот во низата е св. Сократ, еден од св. 15 Тивериополски маченици, а дека до нив бил претставен св. Андреј или св. Урван. Во втората фаза (околу 1050 г.) и во третата (околу 1100 г.) П. Миљковиќ–Пепек помислува дека околу гробницата, на нов слој од фреско-малтер, до св. Ахил се насликани уште и св. Климент и св. Наум, св. Кирил и св. Методиј, а дека таква тематска концепција подоцна следеле и мајсторите на Курбиново (П. Миљковиќ–Пепек, *Најстарите*

светителски култови во Македонија, темели на самостојната Самоилова црква и автокефалност на Охридската архиепископија, Зборник, Музеј на Македонија, н. с. бр. 1, Скопје, 1993, 23–25, 31). Во овој труд П. Миљковиќ–Пепек го напушти својот прв предлог за идентификација, соопштувајќи претпоставки за нов тематски склоп со фигури на словенските учители и други култови покрај претставата на св. Ахил. Кон првиот и вториот предлог на овој автор, освен во случајот на Ахиловата фигура, остануваме резервирани.

³³ Словите на фрески до гробницата на св. Ахил се конзерваторски симнати и засега не се достапни.

³⁴ П. Н. Милуков, Христијанские древности Запад. Македони, ИРАИК, IV (1899), 52; в. уште Ѓ. Ивановъ, Царъ Самуиловата столица в Преспа, Известия на Българското археологическо друштво, I, София 1910, 64–80; Т. Томовски, Преспа во средниот век, Историја, год. XV, 2, Скопје 1979, 62–71.

³⁵ Фигурите на св. Ахил и на светителот покрај него се симнати од ѕидот и сега се изложени во Музејот на Лерин (Флорина).

³⁶ N. Moutsopoulos, o. c., T. I, 379, изнесе мислење дека покрај Ахил е насликан еден од тесалиските архиеереи Екумениј или Диодор, што го прифати и П. Миљковиќ–Пепек, Les fresques, 1190–1196. Подоцна, П. Миљковиќ–Пепек, Нај-старите светителски култови, 26, изнесе мислење дека покрај св. Ахил е насликан апостол Андреј. Меѓутоа N. A. Bees, o. c., 318–319 и A. P. Avramea, Η βυζαντιν Θεσσαλία μέγρι τοῦ 1204, Αθήνα, 1974, 96, истакнуваат дека св. Екумениј живеел во последните децении на X и на почеток на XI век, додека св. Диодор, според досегашните сознанија, не бил претставен во средновековната уметност.

³⁷ S. Pelekanidis, βυζαντιν και μετα βυζαντιν μνημεια τῆς Πρεσπας, Θεσσαλονικη, 1960, 78, f. XXI; N. Moutsopoulos, o. c., T. I, 116–121.

³⁸ Ц. Грозданов, Портрети, 146–147.

³⁹ Фигурата на св. Јован Претеча сега се наоѓа во Музејот на Лерин (Флорина).

⁴⁰ Византијски извори за историју народа Југославије, III, 185.

⁴¹ Византијски извори за историју народа Југославије, III, 324–325.

⁴² Снегаровъ, Историја на Охридската архиепископија–патриаршија, II, София 1932, 296.

⁴³ Црквата Св. Ахил која постоела во XVII век денес се наоѓа во темели покрај куќата на С. Манчев. Празникот на св. Ахил се слави секоја година со палење на свеќи на темелите од црквата. Овој податок ми го соопшти Г. Ангеличин–Жура, историчар на уметноста од Охрид, на што му заблагодарувам.

⁴⁴ Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, I (уредник Вл. Мошин), Скопје 1975, 227.

⁴⁵ Од теренскиот бележник.

⁴⁶ А. Стојановски, Где треба тражити манастир (и село) Архилевицу?, Зборник за ликовне уметности 22, Нови Сад 1986, 213–220.

⁴⁷ На ликот на св. Ахил во Нерези и во спомениците од XIII век во Србија, внимание сврте Н. Л. Окуневъ, Арилье, Seminarium Kondakovianum, VIII, Praha, 1936, 221; Id., Милешево памятник сербского искусства XIII века, Byzantinoslavica, VII, Prague, 1937–1938, 57.

⁴⁸ Ц. Грозданов, Портрети, 155, сл. 42; за положбата на Ахиловата фигура во црквата Св. Врачи (Анаргири) сп. S. Pelekanidis – M. Chatzidakis, Kastoria, Athens, 1985, 24–25.

⁴⁹ Р. Љубинковић, Стара црква села Курбинова, Старинар, V, Београд 1940, 101–123.

⁵⁰ L. Nadermann-Misguisch, Kurbinovo, I, Bruxelles, 1975, 83–84.

⁵¹ К. Иванова, Служба на св. Ахил Лариски (Преспански) от Синајския празничен миней № 25. Старобългаристика, XV, 4, София, 1992. Историчарот на

уметноста Љ. Василев ме извести дека подготвува за печат досега непознат примерок на Житието на св. Ахил Лариски, со македонска редакција од шеесеттите–седумдесеттите години на XIV век.

⁵² Ц. Грозданов – Л. Хадерман-Мисгвиш, Курбиново, Скопје 1992, 34–36.

⁵³ Д. Коцо, П. Миљковиќ–Пепек, Манастир, Скопје, 1958, 78, сл. 94.

⁵⁴ Л. Мавродинова, Стенописите на църквата Св. Четиридесет мъченици във Велико Търново, София 1974, 11–12.

⁵⁵ Id., Стенната живопис в България до края на XIV век, София, 1995, 52.

⁵⁶ К. Јиричек, Хришћански елеменат у топографској номенклатури балканских земаља, Зборник Константина Јиричека I (изд. САНУ), Београд 1959, 487–488.

⁵⁷ В. Марковић, Православно монаштво и манастири у средњевијековној Србији, Сремски Карловци 1920, 83; М. Јанковић, Епископије Српске цркве 1220 године, Сава Немањић – Свети Сава историја и предање, Београд 1979, 73–83. Во истиот Зборник е и текстот за постариот период на црковната организација во Србија, в. Ј. Калић, Црквене прилике у српским земљама до стварања Архиепископије 1219, 32–34, 48–49.

⁵⁸ Види ја забелешката бр. 47.

⁵⁹ М. Чанак–Медић, Из историје Ариља, Саопштења XIV, Београд 1982, 25–48.

⁶⁰ Ц. Грозданов, Портрети, 148–151 (со постара литература).

⁶¹ За книжевните состави посветени на св. Ахил од XIII, XIV и XV век, што настанале во српските книжевни центри в. б. Сп. Радојчић, Развојни лук старе српске книжевности, Сента, 1962, 220–233; Т. Суботин-Голубовић, Култ св. Ахилија Лариског, ЗРВИ 26, Београд 1987, ја објавува српската служба на св. Ахил од XIII век од Архивот на САНУ Рс 361; Id., Нова Служба св. Ахилију Лариском, ЗРВИ 26–27, Београд, 1988, 149–176 (ракопис Крка 19 јусова редакција); Љ. Василев, Ариљски преписувачки центар и култ св. Ахилија код Срба, Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд 1988, 165–170, ги објавува книжевните состави посветени на св. Ахил кои потекнуваат од кругот на Арилје во XVI век. За прашањето на можна „контаминација“ помеѓу св. Ахил Лариски и свештеномаченикот св. Архилиј, в. Т. Суботин-Голубовић, Ахилије – Архилије, Богородица Градачка у историји српског народа, Чачак 1993, 37–46. Сите ликовни претстави што имаат сигнатура на св. Ахил, главно од Србија и Македонија, се однесуваат на ларискиот архиереј. Прашањето како дошло до оваа фонетска промена позната во ликовната уметност од крајот на XVI век, излегува од доменот на нашата компетенција. Истата промена се забележува и во некои словенски ракописи од доцниот среден век.

⁶² В. Р. Петковић, Манастир Студеница, Београд 1924, 56; Ахиловиот лик во Студеница го спомнува и Н. Л. Окунев во монографиите за сликарството на Милешева и Арилје, поврзувајќи го со Ахиловата црква во Преспа (в. ја забелешката бр. 47).

На ова место само ќе ја спомнеме претпоставката на Рајко Николић, Конзерваторски запис о преосталом живопису светог Саве у Богородичиној цркви манастира Студеница, Саопштења, XVIII, Београд 1986, 38–39, дека при влезот во католикониот на Студеница, на пиластрите, покрај фигурите на апостолите св. Петар и св. Павле, биле насликани св. Климент Охридски и св. Ахил, што би била инаку негова втора претстава во стариот живопис на Студеница. Прашањето на нивната идентификација, додека не се објави попродабочен извештај за овие фигури и натаму останува отворено.

⁶³ Н. Л. Окунев, Милешево, 57; С. Радојчић, Милешева, Београд 1963, 20; за датирањето спореди В. Ј. бурић, Три догађаја у Српској држави XIV века и нивов одјек у сликарству, Зборник за ликовне уметности 4, Нови Сад 1968, 82–83; С. Петковић, Настанак Милешево, Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 4–7.

⁶⁴ Н. Л. Окунев, Ариље, 237.

⁶⁵ Б. Живковић, Ариље, распоред фресака, Београд 1970, (олтарски простор).

⁶⁶ Во монографијата на Л. Н. Окунев за Ариље фигурата на св. Ахил во олтарот не била идентификувана.

⁶⁷ Текстот на свитокот на св. Ахил го читав според цртежот на Б. Живковиќ. Верувам дека подоцна ќе биде потполно расчитан со неопходните корекции.

⁶⁸ Н. Л. Окунев, о. с., 236–237.

⁶⁹ В. Ј. Ђуриќ, Византијске фреске у Југославији, Београд 1974, 44, 200.

⁷⁰ Н. Л. Окунев, о. с., 236–237.

⁷¹ Б. Живковиќ, Ариље, распоред фресака, VIII, 47.

⁷² Н. Л. Окунев, о. с., 221–222, 237.

⁷³ В. Ј. Ђуриќ, Византијске фреске у Југославији, 200.

⁷⁴ Н. Л. Окунев, о. с., 236, претпоставуваше дека под Првиот вселенски собор е насликано чудото на св. Никола или св. Ахил на овој собор во текот на спорот со Аријанците. Меѓутоа, на цртежот што го донесува Б. Живковиќ, Ариље, 14, врз основа на забележаните фрагменти, е идентификувана композицијата Визија на св. Петар Александриски, една од најстарите во ѕидното сликарство. За еволуцијата на оваа слика сп. Ц. Грозданов, Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990, 102–107, каде што, за жал, не го внесов примерот од Ариље.

⁷⁵ На такво мислење наведува споредбата на цртежот на св. Ахил во нартексот и на фигурата од групата правоверни на Првиот вселенски собор, сп. Б. Живковиќ цртеж 44 и цртеж 47.

⁷⁶ Подетална анализа на Соборот на св. Симеон Немања донесува В. Ј. Ђуриќ, Историјске композиции у српском сликарству средњега века, ЗРВИ 10, Београд 1967, 137–141 (со постара литература, вклучувајќи го и библиографскиот приказ за еретиците во времето на Немања).

⁷⁷ К. Иванова, о. с., 12; Т. Суботин-Голубовиќ, Ахилије – Архилије, 43, не е објавен вториот дел од текстот на ракописот од Хилендарската збирка № 230. Студија за овој ракопис најавија П. Матејиќ и К. Иванова.

⁷⁸ Љ. Васиљев, Ариљски преписивачки центар, 170; Т. Суботин-Голубовиќ, о. с., 37, каде што се наведува месецословот од Арад што го објавил Д. Богдановиќ (Зборник МС за книжевност и језик 23/1, 1975).

⁷⁹ На таква можност помислува В. Марковиќ, Православно монаштво и манастири, 83–84, што подоцна влијаеше и на други истражувачи.

⁸⁰ Во преписката на Теофилакт се споменува одржување на синодална седница од 15 мај 1108 г. на Преспа, сп. Византијски извори за историју народа Југославије, III, 323–324; в. уште В. Златарски, Историја на бугарската држава, II, Софија, 1934, 505–507. За учеството на архиепископи од Србија на синодалните седници на Охридската архиепископија под византиска власт и за условите за ширење на култот на св. Ахил, сп. Ц. Грозданов, Портрети, 150–151.

⁸¹ П. Мијовиќ, Менолог, Београд. 1973, 279; Б. Тодиќ, Старо Нагоричино, Београд, 1993, 81.

⁸² Б. Тодиќ, Старо Нагоричино, 73.

⁸³ Б. Тодиќ, Грачаница, сликарство, Београд 1988. 103.

⁸⁴ Ibid, 94; Б. Живковиќ, Грачаница, цртежи фресака, Београд, 1989, II, 3.

⁸⁵ Ц. Грозданов, Портрети, 78.

⁸⁶ С. Кесиќ-Ристиќ и Д. Војводиќ, Менолог, Зидно сликарство манастира Дечана, Београд, 1995, 408; Б. В. Поповиќ, Програм живописа у олтарском простору, Зидно сликарство манастира Дечана, 89–90.

Од овој период би бил и св. Ахил во факониконот на Благовештението на манастирските гробишта во Хиландар (И. Ђорђевиќ, Зидно сликарство, 1322–1430/1, Манастир Хиландар, Београд. 1998, 245). Оваа публикација ми стана достапна по пишувањето на оваа студија.

⁸⁷ И. Ђорђевиќ, Зидно сликарство српске властеле, Београд, 1994, 133.

⁸⁸ Ibid, 142.

⁸⁹ В. Р. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 270; Ц. Грозданов, Портрети, 83.

⁹⁰ Ц. Грозданов, Охридско ѕидно сликарство XIV века, Београд, 1980, 38, 153 (со постара литература).

⁹¹ Во сликарството на Јован Теоријан и неговите ученици, како и во Марков манастир, ликот на св. Ахил не е идентификуван. Во олтарот на црквата Св. Јован-Канео не бил насликан, а во Св. Климент (Богородица Перивлепта) засега не е идентификуван. Ние порано изнесовме построга оценка дека во архиепископскиот центар кон крајот на XIII и во текот на XIV век св. Ахил не влегувал во кругот на потесниот тематски интерес, како што тоа беше случај со Климент Охридски (Охридско ѕидно сликарство, 42). Во работилницата на Михаил и Евтихиј и на нивните современици, судејќи според поновите идентификации од Старо Нагоричино и Грачаница, Ахиловата застапеност била во склад со општата концепција во сликарската тематика на православната екумена.

⁹² Г. Суботић, Свети Константин и Јелена у Охриду, Београд 1971, 51.

⁹³ В. Ј. бурић, Мали Град, Св. Атанасије у Костуру – Борје, Зограф 6, Београд 1975, 39 (со постара литература).

⁹⁴ S. Pelikanidis, *Κατοικία*, Thessalonique, 1953, f. 130a, 145a.

⁹⁵ В. Ј. бурић, о. с., 31–49.

⁹⁶ Ц. Грозданов, о. с., 103–104.

⁹⁷ Г. Суботић, Охридска сликарска школа XV века, Београд 1980, 72. цртеж 49, 97, цртеж 78.

⁹⁸ Ц. Грозданов, Портрети, 91.

⁹⁹ Г. Суботић, Охридска сликарска школа, 54.

¹⁰⁰ М. М. Машниќ, Манастир Св. Никола Ореочки, Културно наследство 14/15, Скопје 1990, 8.

¹⁰¹ А. Грабар, Погановскиот манастир, Известия на Българскиот археологически институт, IV, София, 1927, 181; Б. Живковић, Поганово, цртежи фресака, текст: Г. Суботић, Београд 1986, цртеж 22, IV.

¹⁰² К. Паскалева-Кабадиева, Църквата Св. Георги в Кремиковския манастир, София, 1980, 49–50.

¹⁰³ Н. П. Кондаковъ, Македония, С. Петербургъ 1909, 248; D. Sofianos, о. с., f. 2.

¹⁰⁴ Податокот за фигурата на св. Ахил во Грнчари ми го соопшти проф. П. Миљковиќ–Пепек, на што се заблагодарувам.

¹⁰⁵ D. Sofianos, о. с., f. 3.

¹⁰⁶ За св. Висарион Лариски в. Јеромонах Хризостом, Столић Хиландарац, Православни светачник, том I, Београд, 1989, 41. Св. Висарион (15 септември) е основач на манастирот Дусик.

¹⁰⁷ D. Sofianos, о. с., f. 3.

¹⁰⁸ Ibid., 191–207; N. A. Veas, о. с., 318 a; N. Y. Gianopoulos, во B.Z. Bd. XXVII (1927), 352, 363–364 соопштува податоци за заедничко претставување на св. Ахил, Екумениј и Висарион на минијатура од доцниот среден век, како и за заедничка претстава на Ахил и Екумениј настаната по XVI век.

¹⁰⁹ М. М. Машниќ, Врвен мајстор на своето време, Лик, Скопје, 27.III 1996.

¹¹⁰ Ц. Грозданов, Портрети, 99–100, 156–157.

¹¹¹ A. Tourta, The churches of Agios Nikolaos at Vitsa and Agios Minas at Monodendri, Athens, 1991, 62–63, 216–217.

¹¹² Г. Суботић, Најстарије представе св. Георгија Кратовца, ЗРВИ, XXXII, Београд 1993, 167–202.

¹¹³ A. Tourta, о. с., 62–63, 202, 205, f. 36a.

¹¹⁴ A. Xungopoulos, Les monuments de Servia, 80.

- ¹¹⁵ Од теренскиот бележник.
- ¹¹⁶ Г. Ангеличин–Жура, Црквата Св. Ѓорѓи во с. Врбјани – Охридско, Лихнид, 6, Охрид, 1988, 242.
- ¹¹⁷ Т. N. Papazotos, o. c., 180, 184.
- ¹¹⁸ И. Снегаров, Историја на Охридската архиепископија, 1, Софија, 1924, 25, 59, 187.
- ¹¹⁹ б. Мано-Зиси, Стара црква у Смедереву, Старинар, књ. II, (нова серија), Београд, 1951, 166.
- ¹²⁰ С. Петковиќ, Морача, Београд, 1986, 232.
- ¹²¹ Id., Манастир Света Тројица код Плеваља, Београд, 1974, 128.
- ¹²² З. Кајмаковиќ, Зидно сликарство у Босни и Херцеговини, Сарајево, 1971, 337; С. Петковиќ, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, Нови Сад, 1965, 194, 20.
- ¹²³ В. Р. Петковиќ, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд, 1950, 224.
- ¹²⁴ На портретот на св. Ахил во црквата Св. Архангел во Кучевиште се осврнува А. Серафимова во сè уште необјавената докторска теза за живописот на кучевишкиот манастир.
- ¹²⁵ На портретот на св. Ахил во црквата Св. Архангел во Кучевиште се осврнува А. Серафимова во сè уште необјавената докторска теза за живописот на кучевишкиот манастир.
- ¹²⁶ З. Расолкоска-Николовска, Манастирот Зрзе со црквата Преображение и св. Никола, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, том IV, Скопје, 1981, 428.
- ¹²⁷ Според соопштението на м-р Н. Митревски кому му искажувам благодарност.
- ¹²⁸ Р. Михајловски, Црквата Света Богородица Пречиста во с. Граешница, Културно наследство, 17/18, Скопје, 1994, 128–129.
- ¹²⁹ Е. Флорева, Алинските стенописи, Софија, 1983, 63, 65–66, f. 18.
- ¹³⁰ Г. Геров, Б. Пенкова, Р. Божинов, Стенописите на Роженскиот манастир, Софија, 1993, 82, 117. Во живописот од 1621 г. во црквата Св. Димитрија во Арбанаси бил насликан св. Ахил, како што нè извести В. Поповска-Коробар, историчар на уметноста, која ми укажа и на постоењето на фигурата на овој светител во црквата Св. Архангели во Москополе од почетокот на XVIII век за што ѝ изразувам благодарност.
- ¹³¹ Ц. Грозданов, Портрети, 122, 265; Id., Свети Наум Охридски, 70–71; Ј. Шелмиќ, Српско зидно сликарство XVIII века, Нови Сад, 1987, 22–24.
- ¹³² Исто; в. уште Д. Милисављевиќ, Драча – цртежи фресака, Нови Сад, 1998 (изд. Галерија Матице Српске).
- ¹³³ S. Pelikanidis, Βθζωντων, 99, f. XXXI, XXXIII.
- ¹³⁴ Ibid., 47, f. X; С. Раичевиќ, Живопис у линети изнад улаза у манастир из 1753 г., Саопштења, XVIII, Београд, 1986, 25.
- ¹³⁵ М. Костиќ, Станиша Марковиќ Млатишума, ГСНД, XIX, Скопје 1938, 173–208.
- ¹³⁶ М. Костиќ, Устанак Срба и Арбанаса у Старој Србији против Турака 1735–1737 и сеобе у Угарску, ГСНД, 7–S, Скопје, 1930, 203–234; Ц. Грозданов, Портрети, 201–202.
- ¹³⁷ Д. Милисављевиќ, Драча – цртежи фресака, 15, I/a, 9, 16, 9.
- ¹³⁸ Ц. Грозданов, Култот на цар Самоил, 82; Id., Св. Наум Охридски, 108, цртеж 92, 146, цртеж 147.
- ¹³⁹ Th. Popa, Piktorët mesjetarë shqiptarë, Tirane, 1961, 65–103.

¹⁴⁰ Denys de Fourn, Manuel d'icographie chrétienne, éd. A. Papadopoulos Kérameus, S. Pétersbourg, 1909, 155, 268, 291.

¹⁴¹ По пишувањето на овој текст ми стана достапен податокот дека св. Ахил е насликан во Хиландарскиот скит Св. Троица на Спасова вода (О. Томић, Хиландарски скит, Хиландарски зборник, 9, Београд, 1997, 232–233).

ST. ACHILLEUS IN BYZANTINE AND POST-BYZANTINE FRESCO-PAINTING

Summary

In this paper the author surveys the depictions of St. Achilleus identified in Byzantine and post-Byzantine art. Based on a analysis of the images that were created over a long period of time, the main text provides observations on the presence and features of the cult of St. Achilleus in artistic painting.

The cult of St. Achilleus can be observed from the period of the return of the veneration of icons (the year 843), while the earlier period remains in the dark. The mediaeval cathedral church dedicated to this saint in Larissa, the capital of Thessaly, has not survived. Joseph the Hymnographer and the author of the Canon of St. Achilleus holds special merit for his glorification. Other texts dedicated to this saint that have been ascertained in recent times by D. Sophianos are also attributed to his name. The oldest centre of the cult of St. Achilleus is Larissa, while the first impulses for the depiction of his image came from Thessaly and Constantinople. An indication of this are the depictions of St. Achilleus in Hosios Lukas at Daphni from the beginning of the eleventh century and that preserved in the Cappella Palatina, together with the images in the shrines in Thessaly dating from the twelfth to the beginning of the fourteenth century (the cathedral at Sefirže (Servia), the cell of Nicanor in Greben (Grevena), as well as the proposed identification in Panagia Olympiotissa at Ellassona dating from the earlier Paleologue period). All the examples referred to have similar typological features which speak of a common prototype that was practised in Larissa and Constantinople.

After the transfer of the relics of St. Achilleus from Larissa to Prespa, which was Czar Samuil's capital, a cathedral church was erected dedicated to this saint shortly after the year 986. Prespa, the central core

of the state of the Macedonian Slavs, became a second important centre of this cult. The author accepts the opinion of N. Moutsopoulos that a sepulchre was prepared for St. Achilles in the diaconicon of the shrine. However, this eminent Greek historian of architecture does not discuss the question of the identification of the saints depicted on the south and the west walls, above the sarcophagus. The chief researcher precisely noted the two painting phases, one dating from the tenth century and the other from the eleventh century, together with a smaller painting intervention, which occurred between these two phases. Given that the heads and inscribed signatures of the saints have been destroyed (the only one preserved is that of the Archangel Michael), Moutsopoulos has not come forward with their identification. P. Miljković-Peppek originally assumed that the Thessalian saints St. Ecumenios and St. Diodor were painted next to St. Achilles above the sepulchre, but later abandoned this supposition and came forth with the idea that the Slavonic Holy Teachers were rendered with the apostle St. Andrew. We assume that the prelates painted towards the end of the eleventh century or c. 1100 were participants in the First Oecumenical Council. Reviewing the figure of St. Achilles from the middle of the eleventh century next to the altar screen (published by P. Miljukov) the author of this paper states that the frontal figure next to St. Achilles cannot be identified with certainty. On the other hand Moutsopoulos assumes that this figure is a depiction of St. Ecumenios, while Miljković-Peppek believes that it represents the image of the apostle Andrew, or perhaps another apostle related to the Macedonian mission. The possibility of a more certain identification will arise when the frescoes of St. Achilles' sepulchre become accessible to the scholarly public. In this section of his work the author refers to the importance of the image of St. Achilles at Nerezi near Skopje, in the Church of the Physician Saints in Kostur (Kastoria) and at Kurbinovo. During the second half of the thirteenth century, that is in 1271, the image of St. Achilles was painted in the monastery church of St. Nicholas in Mariovo near Prilep, under the supervision of Jovan (John) the Deacon from Ohrid, which certifies the relationship of the Ohrid Archbishopric to the veneration of the cult of St. Achilles during Byzantine domination. In these shrines St. Achilles is painted in the sanctuary next to the oecumenical prelates; at Kurbinovo he is rendered with the officiating bishops, between St. Athanasius and St. Nicholas, all of them participants in the First Oecumenical Council at Nicaea, while the group of the Slavonic Holy Teachers can be found on the south and north walls of the sanctuary.

The early penetration of the cult of St. Achilles into Serbia is confirmed by the painting of his image at Studenica, Mileševo and especially at Arilje, the only fully preserved church dedicated to this saint. According to this author, the appearance of the cult of St. Achilles in

Serbia probably began during the reign of Stephen Nemanja when, during the struggle against the heretics, part of the relics of this saint were probably transferred from Prespa to Moravica where a church was erected in his honour. At Studenica St. Achilleus is painted among the leading prelates, while at Mileševo he is set in direct correlation with the ruling Nemanja dynasty. The painting at Arilje embodies the largest gallery of depictions of St. Achilleus. He is painted in the liturgy service in the sanctuary, in the transept, the narthex and in the lunette above the western entrance.

The author presumes that St. Achilleus is depicted in the sanctuary among the righteous prelates from the First Oecumenical Council, in the same painting with the Council of Stephen Nemanja against the heretics. The interest of the Serbian Church and its cultural milieu in St. Achilleus is likewise confirmed through the oldest literary sources in the Raška orthography created on the middle of the thirteenth century.

St. Achilleus is broadly represented in painting of the fourteenth century, from the territory of Thessaly to the middle parts of Serbia. In the large shrines rich in fresco-painting themes, St. Achilleus is painted twice at Staro Nagoričino, Gračanica and Dečani, and is permanently present in the painted ecclesiastical Calendar cycles. His presence in the Calendar was first noted in the church of the Forty Holy Martyrs in Trnovo (Bulgaria), the shrine of Czar Ivan Asen II. The early appearance of St. Achilleus in the Bulgarian environment is also noted in the church of St. Demetrius at Patalenci which, according to Bulgarian art historians, is dated variously from the end of the eleventh to the first half of the thirteenth century.

In certain small town churches dating from the fourteenth century such as in Ohrid and Kostur (Kastoria) and Veria, his representation is evident in the sanctuary, and likewise common in the feudal churches of northern Macedonia and Serbia (Kučevište, Karan, Psača), where he is always depicted among the prelates of oecumenical significance, particularly among the participants in the First Council of Nicaea from the year 325.

Depictions of St. Achilleus from the fifteenth to the end of the eighteenth centuries during Ottoman rule can mainly be found on the same territory of the Balkans as in the Middle Ages. The radius of penetration expanded after the year 1557, with the renewal of the Peč Patriarchate as a result of the growth of the diocese. Throughout the main text the author follows the development of the image of St. Achilleus in the Ohrid Archbishopric, in Thessaly, at Meteora and Veria, parallel with the activity of the workshops that appeared during the last decades of the fifteenth century. Likewise, the author traces the representation of the image of St. Achilleus in the works of the painters from Linotopi and Kostur (Kastoria) in the sixteenth and seventeenth centuries and finally

those from the Ohrid-Moskopoli cultural area. According to present knowledge the image of St. Achilles is found only in the western border regions of Bulgaria. In spite of an announcement from Bulgarian colleagues, up to the completion of this paper no information has been provided regarding the representation of St. Achilles in the Church of the Nativity in Arbanasi. From the examples in the Mt. Athos monasteries, according to the current phase of knowledge, we are familiar with only two instances of St. Achilles' depiction in the Hilendariou monastery (the church of the Annunciation and the later painting in the Holy Trinity at Spasova Voda); however, we lack reliable information regarding the depictions in other sanctuaries. We believe that St. Achilles was represented in fresco-painting in Albania from the sixteenth till the end of the eighteenth centuries, but data on this matter still remains unpublished.

Through his research the author of this paper has acknowledged the important typological features of St. Achilles, especially in the early painting of his image, as well as the creation of centres dedicated to his cult and their influence on artistic painting. The author notes the occurrence of St. Achilles painted among the oecumenical prelates, especially the participants in the First Oecumenical Council. In some regions St. Achilles was painted among the locally venerated saints, for example with St. Ecumenios and St. Vissarion in Thessaly and with St. Clement in the Ohrid diocese. In the Calendar he is depicted together with St. Pachomios who is celebrated on May 15th, the same day as the saint from Larissa.

The broad penetration and the intensity of the St. Achilles representations prove that the presence of this saint in fresco-painting expanded far beyond the local diocesan frameworks and regions. In spite of the incomplete data and knowledge that is currently available, his penetration in fresco-painting, together with his presence in the literature of the Greek and the Slavonic languages, throws light on the paths of artistic and cultural communication and the spiritual and artistic interaction of the Balkan countries in the circle of Byzantine art.

НАЈСТАРАТА ПРЕТСТАВА НА СЕДМОЧИСЛЕНИЦИТЕ

Во средновековната уметност не се откриени композициони целини на ликовите на Кирил и Методиј заедно со нивните ученици Климент, Наум, Горазд, Сава и Ангелариј, од подоцнешните извори познати како Седмочисленици. Денес веќе нема сомневање дека ликовната целина со фигурите на Седумтемина словенски учители не била ликовно вообличена пред XV век, т.е. за време на класичниот стил на византиската уметност. Во средновековниот живопис, инаку, откриени се повеќе портрети на Климент и Наум Охридски, додека пак тие на Кирил и Методиј се мошне ретки. Од овој период воопшто не се познати портретите на Горазд, Сава и Ангелариј, коишто ја заокружуваат групата на Седмочислениците. Бидејќи, најстарата досега позната претстава на словенските учители во Република Македонија е насликана во припратата на „Свети Наум“ (Охрид) во 1806 година, а другите икони и фрески со оваа тема датираат од средината и втората половина на XIV век, авторите што се занимаваат со ова прашање А. Василиев и М. Коровиќ-Љубинковиќ помислуваа дека Седмочислениците во ликовната уметност се појавуваат во времето на преродбата (XIX век), додека пак Б. Конески нивното присуство во ликовната уметност го поврзува со дејноста на арумунските мајстори од Москополскиот културен круг во XVIII век; К. Балабанов во изучувањето на иконите на Седмочислениците од XIX век не го постави прашањето за хронолошката длабочина и ликовните преобразби на оваа композициона целина. Претставата на Седмочислениците во манастирската црква на „Свети Наум“, иако работена во почетокот на XIX век, сепак укажуваше на една подолга традиција од која произлегуваат и делата на нивниот мајстор Трпко Зограф. Неодамнешното пронаоѓање



на Седмочислениците во црквата на Слимничкиот манастир* на брегот на Преспанското Езеро е насликана во 1612 година и доаѓа како значаен прилог во изучувањето на генезата на портретите од словенските учители.

Слимничкиот Богородичен манастир во науката е познат според изучувањата на рускиот археолог Павел Н. Миљуков, којшто го посети во 1898 година и веќе идната година објави значајни страници за овој споменик во првиот историско-уметнички

* Во ктиторскиот натпис во наосот на храмот селото Сливница се води како Слимница.

НАЈСТАРАТА ПРЕТСТАВА НА СЕДМОЧИСЛЕНИЦИТЕ



СТИ. АНГЕЛЪ
 СТИ. ГОРАЗДЪ
 СТИ. КЛИМЕНТЪ
 СТИ. КИРИЛЪ
 СТИ. МЕТОДИЕ
 СТИ. НАУМЪ
 СТИ. САВА

СЕДМОЧИСЛЕНИЦИТЕ
 ОД СЛИМНИЧКИОТ
 МАНАСТИР:
 АНГЕЛАРИЈ,
 ГОРАЗД,
 КЛИМЕНТ,
 КИРИЛ,
 МЕТОДИЈ,
 НАУМ,
 И САВА
 (ФОТО: В. ПОПОВА-
 КОРОБАР)

патопис од Македонија. П. Н. Миљуков го објави и Ктиторскиот натпис во наосот на манастирската црква, текстовите во тремот, во проскомидијата, како и други текстови пишувани на црковнословенски јазик. Авторите што пишуваа подоцна за Слимничкиот манастир главно се повикуваа на објавените резултати од Миљуков. Веројатно заради тешките истражувачки услови во крајот на XIX век Миљуков не ги забележа портретите на Седмочислениците насликани во припратата на овој



АНГЕЛАРИЈ
И ГОРАЗД

споменик како и вториот ктиторски натпис поставен на влезот од овој простор, иако неговиот интерес беше насочен превоходно кон ликовните материјали од словенската културна традиција.

Овие засега најстари портрети на Седмочислениците, што нам ни се познати, се насликани фронтално еден до друг на северниот ѕид од припрата-



КИРИЛ И
МЕТОДИЈ

та, во нејзината прва зона. На преостанатиот простор, на источниот крај од ѕидот се насликани само уште три фигури на маченици вон од програмската целина на Седмочислениците. Нивните ликови од запад кон исток се насликани по овој ред: Ангелариј, Горазд (сигниран како Гораздо), Климент, Кирил, Методиј (сигниран како Методие), Наум и Сава, со тоа што во средината на претставата е поставен Кирил, меѓу фигурите на Методиј и Климент. Мајсторот, можеби под сугестија на

монашката заедница, сметал дека Кирил, Методиј, Климент и Горазд биле архиереи (владици), а Наум, Ангелариј и Сава – монаси, и затоа ги вообличи чил со одежди и атрибути карактеристични за нивните чинови. Четворицата архиереи држат пред себе затворени евангелија, а од нив Кирил и Горазд благословуваат со подигнати десни раце. Тројцата монаси имаат затворени свитоци пред себе. Подоцнешната анализа ќе покаже дали овие ликови се дело на зографот Никола којшто е потпишан во нишата на тремот, но во оваа фаза се забележува дека постои одреден сооднос меѓу фреските работени во тремот и во припратата.



НАУМ
И САВА

Одредени поединости што произлегуваат од сликата на Седмочислениците заслужуваат да бидат одбележени и на нив ќе се осврнеме во следните редови. Пред сè, треба да го подвлечеме фактот дека во Слимничкиот манастир, во рамките на оваа претстава, се најстарите портрети на Ангелариј, Сава и Горазд, за кои ние знаеме. Како што спомнавме, Горазд овде е претставен како архиереј, а два века подоцна во композицијата од Наумовиот манастир тој е насликан како монах. Во врска со тоа, ќе укажеме на податокот од Опширното житие на Климент, каде што стои дека Горазд бил прогласен за архиепископ на Моравија уште од Методиј, кога Кириловиот брат бил на крајот од животот. Сепак, според кажувањето на Теофилакт Охридски, Горазд не го задржал архиепископскиот престол и под притисок на противниците на словенската мисија морал да му го отстапи на Вихинг. Со тоа се создадени претпоставки за архиепископско и монашко вообличување на Гораздовиот лик. Што се однесува до портретот на Кирил, којшто во Слимничкиот манастир е претставен како архиереј, само ќе потсетиме на неговите средновековни претстави од „Света Софија“ (Охрид) и Старо Нагоричино, Кумановско, каде што тој е насликан исто така во архиепископски орнат. Независно од

кажувањата на основните житиски текстови за Кирила дека тој умрел во Рим непосредно по примањето на најстрогиот монашки чин – велика схима, и дека немал архиерејски чин, М. Љубинковиќ мисли дека Кирил се претставува во средновековното сликарство како владика под римско влијание, и тоа според текстот на Италската легенда, каде што се спомнува неговото именување за архиереј. Уште ќе одбележиме дека сликарската декорација на просторот, каде што се наоѓа претставата на Седмочислениците, во најголемиот дел се однесува на Богородица, затоа што на неа ѝ е посветена оваа манастирска црква. Имено, во припратата се зачувани сите композиции на големиот химничен циклус – Богородичиниот акатист, во науката сè уште непознат, потоа Богородичините префигурации на западниот ѕид, Христовите фигури на сводната полуоблица, како и специфичната композиција на Богородица опкружена со хорови што ја слават („О Тебе радуется...“).

Треба да се одбележат и фактите што се однесуваат на настанувањето на ликовниот ансамбл чиј дел се и фигурите на Седмочислениците. Од натписот над западните врати на споменикот се сознава дека овој дел на храмот датира од 1612 година, а како ктитори-приложници се спомнуваат имињата и прилозите на Јоаким (1.000 гроша), Јоасаф кој го платил покривањето на црквата, потоа Нејко и монахот Акакие по 2.000 гроша. Интересно е да се потсети дека во време на подигнувањето на храмот, па и на неговата припрата, владика во овој регион бил Матеја Преспански (во натписот потпишан како Пресопски) којшто првпат се спомнува меѓу ктиторите од 1607

КТИТОРСКИОТ
НАТПИС ОД
1607/8 ГОД.
СО КОЈ СЕ
ДАТИРА
ПОРТРЕТОТ
НА СВ. КИРИЛ
ФИЛОСОФ
(ОД КОЛЕКЦИЈАТА
НА
АКАД. СУБОТИЌ)

ПРЕСТАВЕН СЕ ГДЕ БЪ БЖНИ КЪ ПЕНЪ ВЪЛЪ ТО ЗРЪ
СННЪ КЪ РМН ХАНЛОВЪ НСТОИЕ
ОТЪ ГРЪ ДА БНТОЛЪ КТНТОР
МАНАСТНР СЪН

година; заедно со Матеја Преспански, во ктиторскиот натпис се и имињата на приложници од Преспа, Битола, Прилепско и Костурско, што само го потврдува фактот дека Слимничкиот манастир спаѓал меѓу најгледните светилишта во овој крај на Македонија.

Кон податоците за подигање и живописување на црквата, како и за нејзиното ликовно осмислување одделно треба да се укаже на личноста на манастирскиот главатар – игуменот и

еромонах Никанор, како и тоа дека основниот паричен прилог од 9.000 гроша го дал Михаило Стојков, угледен граѓанин од Битола. Ктиторот Михаило, очигледно сакал да се споменува името на неговиот син Купен, кој починал млад во 1599 година, а неговиот вонреден портрет е насликан во проскомидијата на храмот, надвор од вообичаените норми на програмскиот распоред.

Исклучителното мноштво на словенски натписи врз ликовите и композициите, вклучувајќи ги и ктиторските совети, веруваме дека ќе предизвикаат особен интерес во македонистиката, посебно поради елементите на преспанскиот говор, како и поради настојувањето да се пронајдат словенски форми за ликовната лексика и ономастика.

Постоенето на претставата на Седмочислениците од 1612 година недвосмислено укажува дека нејзината иконографија била создадена во претходниот период, т.е. во текот на XV–XVI век. И богословско-книжевните извори зборуваат дека порано не можело да биде ликовно дефинирана групната слика на словенските просветители. Иако Теофилакт Охридски ги спомнува нивните имиња во Опширното житие, сепак, Бориловиот синодик од 1211 година не знае за Ангелариј, а Охридскиот поглавар Димитриј Хоматијан во Краткото житие на Климент не го спомнува името на Сава. Меѓутоа, во пролошките житија од подоцнешниот период веќе се укажува на празникот и службата на Седмочислениците. Така, на пример, во текстот пронајден од А. Јацимирски во Молдавскиот зборник од XVII век, Седмочислениците веќе имаат свој празник на 14 февруари, кога се слави и споменот на Кирил Философ.

Во Охридското ликовно средиште најмногу беше негуван култот на градскиот заштитник Климент и затоа неговите портрети се мошне бројни во Архиепископската дијецеза на Охрид и надвор од неа. Наумовиот култ станува присутен дури во XIV век, кога се насликани повеќе негови портрети во Охрид, но неговиот лик не е застапен во тематската програма на спомениците надвор од Охридско-деволскиот круг пред турската окупација. Портретите на Кирил и Методиј се познати во средновековната уметност од византиски стил, но тие се ретки, бидејќи ниту еден црковно-управен центар не го поттикнуваше славењето на Солунските браќа. Како што веќе спомнавме, портретите на Горазд, Сава и Ангелариј, според досегашните сознанија првпат се насликани во Слимничкиот манастир. Охридското ликовно средиште освен култот на Климент и Наум го поттикнуваше и култот на Еразмо–Размо Лихнидоски, првиот мисионер на христијанството во Охрид-



СВ. КИРИЛ
ФИЛОСОФ
ОД СЛИМНИЧКИОТ
МАНАСТИР

скиот крај, потоа на архиепископот Константин Кавасила и веројатно на Теофилакт Охридски, судејќи по подоцнежни посредни ликовни податоци. Дури потполното познавање на живописот од Света Гора од XV–XVI век ќе фрли повеќе светлина врз почетоците на иконографијата на Седмочислениците, како и врз односите меѓу Охрид и Атос во негувањето на нивниот култ.

Во врска со култот на Седмочислениците во живописот на Слимничкиот манастир, вниманието го привлекува уште една фигура којашто припаѓа на постариот сликарски ансамбл од 1607 година. Станува збор за Кирил Философ, насликан во олтарскиот простор на храмот во Ѓакониконот; тој е претставен фронтално, на јужниот ѕид, веднаш до ликот на свети Спиридон. Светителот носи архиерејска одежда, со десната подигната рака благословува, а со левата држи затворено евангелие. Сигнатурата испишана до неговата глава јасно го одбележува како Кирил Философ, што е значајно за идентификување на ликот. Типолошки неговото лице се разликува од претставата на свети Кирил во композицијата на Седмочислениците. Дали оваа разлика произлегува од фактот што се во прашање дела на разни мајстори, или и тука е присутна појавата на заменување меѓу двајца истакнати светци со исто име – Кирил Александриски и Кирил Солунски? Словенскиот учител Кирил во сред-

ниот век и подоцна се сигнира како *Философ*, но честопати тој е сликан со карактеристичната шапка на Кирил Александриски. Овие заменувања во средновековната уметност се јавуваат мошне рано, уште кон средината на XIV век и се провлекуваат во турскиот период. Во македонскиот живопис карактеристична е појавата на заменување во црквата на Слеченскиот манастир кај Битола или на Кириловата фигура во манастирот Калиште, крај Струга. Иако во Слимничкиот манастир фигурата на Кирил е сигнирана и вообличена со атрибутите на словенскиот светител, сепак неговата сигурна идентификација ќе биде можна дури откако ќе се проучат сите негови портрети од овој вид во Македонија, Света Гора, Србија и Бугарија.

Основна библиографија:

П. Н. Милуков, Христијанскија древности Западној Македониј, Известия Русскаго археологического института въ Константинополѣ, Выпускъ, 1, IV, София, 1899.

Х. Поленаковиќ, Белешки за Кирилометодиевото прашање кај Македонците од XIX век. Гласник на Институтот за национална историја, VII-1, Скопје 1963;

Ц. Грозданов, Портретите на Климент Охридски во средновековната уметност, Словенска писменост, Охрид 1966;

М. Ђоровиќ-Љубинковиќ, Одроз култа Кирила и Методија у балканској средновековној уметности, Кирил Солунски, I, Скопје 1970;

К. Балабанов, Словенските просветители Кирил и Методиј во делата на македонските иконописци од XIX век, Кирил Солунски, I, Скопје 1970;

Б. Конески, Кирилометодиевата традиција меѓу Јужните Словени во XVIII и XIX век, Предавања на VIII семинар за македонски јазик, литература и култура (1975), Скопје 1978;

А. Василиев, Образи на Кирил и Методиј в чуждото и нашето изобразително изкуство, Хиљада и сто години слов. писменост, София 1963.

THE OLDEST REPRESENTATION OF THE SEVEN IN NUMBER

Summary

According to findings to date, the oldest known depiction of the seven Slavonic teachers has been discovered and identified in the monastery Church of the Mother of God at the monastery of Slivnica above Lake Prespa.

There is only a brief note of them, that they exist, written by G. Trajčev, which has not been accepted by the scholarly public. All the seven Slavonic teachers - the Seven in Number - are to be found on the north wall of the parvis of the church in the northern zone, where their figures are painted from east to west in the following order: Angelarius, Gorazd, Clement, Cyril, Methodius, Nahum and Sava. They are shown frontally in such a way that St. Cyril is in the centre, with St. Methodius and St. Clement on either side of him.

According to the author's investigations, this is what is known as the first variant and dates from 1612, while in the eighteenth century another type of grouping was created with Cyril, Clement and Methodius in the centre with a model of the shrine in their hands (at Drača near Kragujevac, St. Nahum of Ohrid and several churches in Albania).

In the nineteenth century a third variant of the composition made its appearance in the workshop of Dičo (Zograf) the Zoograph, in which the Slavonic teachers hold a scroll with the Slavonic alphabet written on it (at the Immaculate Mother of God in Ohrid and elsewhere).

The author has observed that in the altar-space at Slivnica there is a further depiction of Cyril the Philosopher, from the year 1607, from which he concludes that it is the work of a different master-painter.

The author poses the question of whether the Prespa fresco-painter had any link with Ohrid, since the figure of St. Nahum has features which are not characteristic of the Ohrid artistic circle. He therefore suggests that master-painters from Mt. Athos may have been involved.

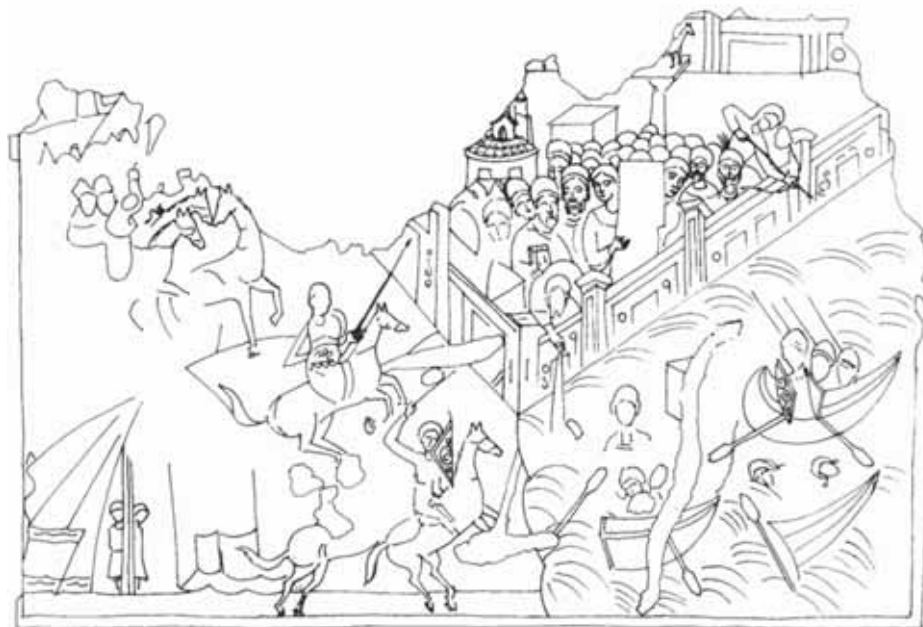
All the inscriptions in the church are in the Slavonic language.

This discovery raises the possibility of a revision of the grouping, the structuring and the typology of the Slavonic teachers in mediaeval art.

КОМПОЗИЦИЈАТА ОПСАДАТА НА ЦАРИГРАД ВО ЦРКВАТА СВ. ПЕТАР ВО ПРЕСПА

Познатите претстави на големиот утврден град насликани на фасадите на молдавските цркви во 1530–50 година, во почетокот на XX беа толкувани како илустрација на турската опсада и падот на Цариград во 1453 година. За таквото сфаќање придонесуваа и турските носии и топовите кои тогаш биле дел од вооружувањето. Подоцна, О. Тафрали прв забележал дека големите композиции на опсадите во Молдавија редовно се сликаат покрај циклусите на Богородичиниот акатист. Овој автор точно забележал дека тие претстави не се однесуваат на падот под навалата на Турците, туку дека е во прашање слика на многу постара опсада на византиската престолнина во VII или VIII век, со која, впрочем, се поврзува и настанувањето на химните на Богородичиниот акатист. О. Тафрали точно заклучува дека турската војничка носија и топовите на овие слики (освен на композицијата во Арборе) се обична забуна на сликарите кои немале чувство за историчност.¹ Во исто време, В. Греку објавил еден словенски натпис во горниот дел на композицијата Опсадата на Цариград од Арборе, инаку современ со живописот, кој објаснува дека на сликата е илустрирана опсадата од времето на царот Ираклиј (610–641 г.) кога со Богородичината помош бил одбиен нападот на Персијците на Цариград.² Се сметало дека за време на таа опсада патријархот Сергеј, современик на царот Ираклиј, испеал благодарна химна на Богородица за спасот на престолнината, и нејзе посветениот Акатист. Неколку години подоцна Ѓ. Бошковиќ забележал на јужниот ѕид на фасадата на црквата Св. Петар на преспанскиот остров Голем Град „една интересна сцена на опсаден град“.³

ОПСАДАТА
НА ЦАРИГРАД,
ОД ЦРКВАТА
СВ. ПЕТАР
ВО ПРЕСПА
(ЦРТЕЖ: Г. КРСТЕВСКИ)



В. Петковиќ репродуцирал скица на оваа композиција и успеал точно да ја идентификува како Опсадата на Цариград, не наведувајќи никакво објаснување.⁴ Откривањето на оваа претстава од XIV век го предизвикало вниманието на романскиот византолог В. Греку, кој во примерот од Преспа видел уште една потврда за влијанијата на уметноста од Македонија и Србија на старата молдавска иконографија.⁵ Сепак, во подоцнежните проучувања на илустрираните акатисти, значењето на композицијата од Преспа не било забележано, сè додека Б. Кнежевиќ не ги објавила другите делови од циклусот на Акатистот од Преспа заедно со оваа слика во рамките на монографската расправа за фреските на црквата св. Петар.⁶ Откривањето на охридскиот циклус на Акатистот во тремот на Св. Богородица Перивлепта (Св. Климент) и објавувањето на други примери со слична тематика во минијатурното и ѕидно сликарство го наметнуваат разгледувањето на композицијата Опсадата на Цариград во светлината на новите истражувања.

Опсадата на Цариград е насликана на западниот крај на јужниот фасаден ѕид на црквата Св. Петар, како една од сцените на Богородичиниот акатист. Композицијата зазема површина колку и 6–8 композиции од овој циклус заедно, а се развива на самиот почеток на таа поетска целина. И покрај големата оштетеност на живописот, композицијата, главно, може да се реконструира. Сидиштата на цариградската тврдина во вид на триаголник се поставени во горниот дел и во средината на сликата; на левата страна се врши опсадата од копно со помош

на коњаница, а на десната страна е разбранетото море со непријателските чамци што ги зафатила голема бура. На чело на поворката на цариграѓаните што се приближува кон градските сидишта се забележува самиот патријарх, кој во преден план, наведнат, го спушта во морето Богородичиниот мафорион, зад него се гледа уште еден архиереј или свештеник со евангелие во рацете, додека другите фигури од оваа голема поворка одвај се распознаваат. Треба да се укаже дека покрај патријархот, крај самиот брег, на сидините се насликани две момчиња кои од обете страни држат издигната правоаголна штица: тоа, секако е, чудотворната икона на Богородица што била на чело на поворката.⁷ Во заднината се забележува полукружна фасада на храм со издигнат дел; со оваа црковна градба сликарот укажувал на близината на Влахернскиот храм, најугледното цариградско светилиште посветено на Богородица. На сликата во горниот дел од градот се забележува уште еден столб, а на запците од тврдината еден војник со затегнат лак. Во разбрануваното море два-три чамци веќе се превртени, на површината на водата се насликани весла и глави на војници што се спасуваат; само уште еден чамец не е превртен и во него седат тројца војници со штитови. На левата страна се забележуваат фигури на неколку коњаници што јуришаат, а во предниот план на сцената е распнат шатор на чиј влез фронтално стојат двајца војници. Уништен е само горниот западен агол, каде што не се забележуваат веќе никакви остатоци од фрескоживопис.

За самата тематика на Опсадата на Цариград од интерес е Богородичиниот мафорион, што и порано е забележан на оваа слика, додека верувањето во значењето на таа одежда за одбраната на престолнината е повеќепати истакнувано, особено во беседите на патријархот Фотиј.⁸ Овде особено ќе укажеме на чудотворната икона која порано на ова композиција не била забележана. Тоа, по сè изгледа, е слика на прочуената цариградска претстава на чудотворната икона Богородица Одигитрија. Според подоцнежното кажување на зачуваниот текст од еден триод, иконата на Богородица Одигитрија имала особена улога во победата над Арабјаните во 717 година, кога, по мислењето на некои истражувачи, е испеана уводната строфа – проимион „На избраната војвотка“.⁹ Познато е дека пред воените походи пред оваа икона се молеле ќесар Варда и царевите Јован Комнен и Исак Ангел. Во 1261 година кога свечено влегувал Михајло VIII Палеолог, на чело на поворката била носена иконата Богородица Одигитрија. По победата над противничката страна во 1347 година Јован Кантакузин, влегувајќи во престолнината, прво оди да ѝ изрази благодарност на Богородица

Одигитрија. За неа зборува и византискиот хроничар Никифор Калист Ксантопул, додека Псеудо Кодин пишува за улогата на оваа икона во службата и при свеченостите пред Велигден на дворот, особено во рамките на празникот на Акатистот.¹⁰ Како потсетување на улогата на Одигитрија во одбраната на Цариград, или како одглас на свечената литија на петтата седмица на велигденскиот пост, иконата на Богородица Одигитрија е насликана на најстарите познати илустрации на Акатистот, во претставата на завршната (24) строфа во Дечани,¹¹ Матејче,¹² Марков Манастир,¹³ Томиќевиот¹⁴ и Минхенскиот псалтир,¹⁵ додека во Козија,¹⁶ во рамките на претпоследната (23) строфа. Последната (24) строфа во тремот на охридската Перивлепта¹⁷ и во Козија¹⁸ е вообличена без претстава на икони, со фигура на Богородица, на која ѝ се искажува благодарност, но во врска со култот и традицијата на Влахернскиот храм, за што ќе стане збор подоцна.

Појавата на композицијата Опсадата на Цариград на Преспа покажува дека веќе во XIV век, кога почнува илустрирањето на Богородичиниот акатист во византиската уметност,¹⁹ била вообличена и претстава која соодветствува на чудотворното спасување на византиската престолнина од непријателот. Во исто време, појавата на таа композиција во рамките на Акатистот на Преспа, сама по себе, го демантира мислењето за постоење на постара „редакција“ на илустрирани акатисти без опсада на Цариград.²⁰ Меѓутоа, треба да се истакне дека А. Грабар прв забележал дека Опсадата на Цариград се појавува во циклусот на Акатистот како илустрација на уводната строфа – проимион „На избраната војвотка“ – и дека текстот на оваа строфа е испишан на една подоцнежна слика од XVII век.²¹

ВОВЕДЕН ТЕКСТ
ОД ХИМНАТА
НА ИЗБРАНАТА
ВОЈВОТКА

✠ НУ ПЕРМАХЪ ТРАТГОТЪН КНДРМЪС ЛУТТВО БСА
ТОНЪ ЕНФОН, СУХЛАТІРІА АНТІФЪС ОІ НЛО ПІС СΟΥ ОКЕ
АЛФ СЕХ ОУСАТО КРАТОСАПРОС МАХНТОН: ЕКПАТ ОІ СОР
М ЕКІНАУНФОНЕ ЛЕУӨР ФГО Н ІНАКРАСОІ: ХАІР е
НУНФНАУМ ФЕТЕ :—

Поновите истражувања покажуваат дека сликарите од XIV век биле ставени пред задачата да ја вообличат уводната строфа на Акатистот и дека постојат многу различни решенија. Како што истакнавме порано, помеѓу сликите на 11. кондак и 12. икос, над вратата која води од тремот во нартексот, е испишан целиот текст на уводната строфа „На избраната војвотка“ (од 1365 г.). Во таа пригода ја изнесовме претпоставката дека

КОМПОЗИЦИЈАТА ОПСАДАТА НА ЦАРИГРАД



БОГОРОДИЦА
СО ТЕКСТОТ
„НА ИЗБРАНАТА
ВОЈВОТКА“,
МОСКОВСКИ
СИНОД
БИБЛ. 429
ОД XIV ВЕК
(ЛЕВО)



БОГОРОДИЦА
СО ТЕКСТОТ
„НА ИЗБРАНАТА
ВОЈВОТКА“,
ЕСКОРИЈАЛ
БР. 19
(ДЕСНО)

мајсторот не ја насликал Опсадата на Цариград, туку го испишал само текстот поради немање простор и поради неможноста да ја развие композицијата која бара големи ѕидни површини.²² Меѓутоа, надвор од охридско-преспанскиот круг, во тие години, или нешто подоцна, се познати и обиди на поинакво вообличување на уводната строфа. Така, во ракописот на старата Московска синодална библиотека 429, кој сега се датира во периодот на раното архиерејство на патријархот Филотеј (1355–1363 г.), над текстот на уводната строфа е насликана Богородица како седи фронтално и молитвено ги подига рацете.²³ Во илустрацијата на Акатистот од Ескоријал Cod. 19 (R. I. 19) од крајот на XIV или почетокот на XV век, е насликана речиси иста претстава на Богородица над текстот на уводната строфа.²⁴ Богородица на овие слики е слична на влахернскиот иконографски тип, кој, се чини, дава основа на иконолошкото разгледување на поврзаноста на Акатистот и традицијата на влахернскиот култ на Богородица.

Претставите на Богородица Влахернитиса, заштитничка на Цариград, покрај текстот „На избраната војвотка“ во овие ракописи, секако можат да се очекуваат, а текстуално-ликовната поврзаност е многу хармонична. Мислењето на Н. П. Кондаков дека Богородица Влахернитиса, во основа е тип на Оранта во византиската уметност наиде на потврда во подоцнежните истражувања.²⁵ Особено е многубројна групата претстави од влахернски тип на монетите и печатите, која се создавала како непосреден одглас на нејзиниот цариградски култ и, посебно, на

односот на владетелите спрема Влахернскиот храм. Познато е и мислењето дека во иконоборството влахернскиот тип се јавува и како варијанта на Богородица Платитера, со Христов медалјон на градите. Ликот на Богородица Влахернитиса како заштитничка на Цариград многу е познат по емисијата на монети на Михајло VIII Палеолог и Андроник II Палеолог: околу нејзината биста се поставени во круг одбранбени кули на цариградската тврдина.²⁶ Во тој поглед би требало да се спомене и претставата на Богородица од влахернски тип во охридската Перивлепта како и илустрацијата на 12. кондак „О свепетаја мати...“, со молитва за избавување од „маките идни“; Богородица стои со раширени раце пред престолот меѓу две поворки предводени со свеќоносци со бели клобуци, насликани во рамките на богослужението. Зад Богородица е широко отворена пурпурна драперија, закачена на три потпирачи. Ни се чини дека тоа е илустрација на чудото коешто, по верувањето, се случувало секоја сабота во Влахернскиот храм, за време на свеченото богослужение. Н. П. Кондаков ги донесува сите вести што зборуваат за чудото во Влахерните, познато особено по кажувањата на Ана Комнина. Речиси сите извори споменуваат дека во тој храм завесата пред ликот на Богородица Влахернитиса се подигала уште во петок и била откриена сè до сабота навечер. Авторот за основното дело за иконографијата на Богородица оттука и заклучува дека Богородица Влахернитиса била видна претстава во апсидата или конхата и дека била покриена со пурпурна завеса, онаа завеса која се подигала за чудото што се случувало секоја сабота.²⁷ Колку ни е нам познато од циклусите што се илустрирани од почетокот на XV век, на претставата на завршната сцена на Акатистот во Охрид е блиска само композицијата од Козија,²⁸ додека сите други примери во живописот од ова време се поврзани со иконата Богородица Одигитрија.

Во врска со најстарата позната слика за Опсадата на Цариград мораме да се осврнеме и на прашањето која опсада на византиската престолнина е прикажана и која е текстуалната основа за вообликувањето на оваа слика. На крајот на XIX и во почетокот на XX век, кога се започнати проучувањата на илустрираните циклуси на Богородичиниот акатист, се разгорувааше и полемиката околу авторството на Акатистот. А. Пападопулос-Керамевс бил на мислење дека овие химни на благодарност ги испеал патријархот Фотиј во 860 година, за време на руската опсада на Цариград.²⁹ Во полемика со него М. Теарви, во два наврата, го застапуваше мислењето дека Акатистот е постар, дека негов автор е најверојатно цариградскиот патријарх Гер-

ман и дека настанал за време на царот Лав III (717–718 година) кога арабјанската флота била уништена под крепостите на престолнината.³⁰ Во историографијата е позната и веста на Георги Хамартол дека Акатистот, заедно со уводната строфа, е испеан во 678 година кога, за време на царот Константин IV Цариград ја издржал долгата и тешка опсада на Арабјаните.³¹ Сепак, најмногубројни се вестите што кажуваат дека автор на Акатистот е патријархот Сергеј, кој, за време на отсуството на царот Ираклиј, го испеал овој циклус на благодарност во 626 година, кога, по преданието, Богородица ја спасила престолнината од Персијците и Аварите. Од XIII век името на патријархот Сергеј се испишува пред текстовите од Акатистот како име на авторот, а такво е и искажувањето на познатиот византиски хроничар на XIV век, Никифор Калист Ксантопул. За преовладувањето на ова мислење најмногу влијаел официјалниот став на Вселенската патријаршија, изнесен во уводот покрај празникот на Акатистот, со објаснувањето за чудотворната одбрана на престолнината во 626 година, за време на владеењето на Ираклиј.³² Овој став на Патријаршијата имал пресудно значење за верувањето на уметниците и ктиторите во текот на XIV век, па и на авторот на живописот на Преспа околу 1360–70 година.³³

Уште во текот на првите текстолошки анализи на Акатистот А. Баумштарк во приказот на публикацијата на Ј. Штриговски за минијатурите на Минхенскиот псалтир укажал на тоа дека уводната строфа „На избраната војвотка“ е создадена подоцна, независно од строфите на Акатистот, во периодот од дејствувањето на патријархот Сергеј до времето на Фотиј.³⁴ Многу подоцна, Е. Велес ја објавил општоприфатената студија за авторството и времето на создавањето на Акатистот. Разгледувајќи ги мислењата на сите автори кои порано пишувале за тоа, тој заклучил дека Акатистот и уводната строфа – проимион „На избраната војвотка“ се дела на различни автори и дека треба да се разгледуваат одвоено. Според него, Богородичиниот акатист е дело на Роман Мелод, писател од VI век, додека уводната строфа е создадена подоцна, а ја испеал патријархот Сергеј (626 г.) или патријархот Герман, по повлекувањето на Арабјаните од цариградските сидишта, во март 719 година, потоа, тој истакнува дека од времето на патријархот Герман Акатистот е сметан за химна на победата. Со изучувањето на најстарата позната латинска верзија на Акатистот и нејзиното споредување со грчкиот оригинал, се утврдува дека уводната строфа – проимион „На избраната војвотка“ пред крајот на VIII век веќе била додадена на основниот текст на овие химни и дека

хипотезата за авторството на Фотиј нема никаква основа.³⁵ Мислењето на Е. Велес, прифатено во поновата историографија на Акатистот,³⁶ е од особено значење за историјата на византиската книжевност. Мораме сепак да потсетиме дека во традицијата на хроничарите од XIV век, во официјалниот став на црквата, изразен во синаксарите и во уводните најави на празникот на Акатистот, целосна предност имал ставот за поврзаноста на овие химни, па и на самата уводна строфа со опсадата од 626 година. Ќе потсетиме уште само на тоа дека и авторот на познатиот словенски натпис во молдавската црква Арборе изречно ја споменува персиската опсада на Цариград во времето на царот Ираклиј.³⁷ Текстот во уводната строфа „На избраната војвотка“, сам по себе, не можел да ги даде сите претпоставки за илустрирање на композицијата Опсадата на Цариград; нејзиното вообличување се засновувало и на објаснувањето во приодот што го објавува празникот на Акатистот во петтата седмица на велигденскиот пост, како и на укажувањата на византиските хроничари.³⁸

* * *

За преспанската слика Опсадата на Цариград се изнесени многу спротивни мислења: од претпоставката дека во црквата Св. Петар за првпат е прифатено ова решение под идејата на порачателот или сликарот, до ставот дека е во прашање обична провинциска редакција на цариградскиот прототип. Дека овој композициски склоп е поврзан со цариградските ликовни традиции, во тоа нема сомневање.³⁹ Но, оценката за провинциската обработка на Опсадата на Цариград на Преспа⁴⁰ е поедноставена, а со заобиколувањето на оваа композиција се создава погрешна претстава за еволуцијата на илустрираните акатисти од XIV до XVII век. Треба да се подвлече дека во периодот на сликањето на црквата св. Петар – Преспа таа била дел од Охридската епархија и дека нејзин непосреден архиереј бил самиот охридски архиепископ. Во тие години на чело на Архиепископијата стоел Григориј II, поглавар кој негувал односи со Цариградската патријаршија и со патријархот Филотеј, истакнат литургичар. Григориј II бил ангажиран во помирувањето меѓу државата на Угleshа во Сер (односно, епархиите во рамките на Серската држава што биле издвоени од Цариградската дијецеза за време на Душан) и Вселенската патријаршија, по екскомуницирањето на српската црква.⁴¹ Исто така, треба да се истакне дека сликарството во Св. Петар е дело на истакнати мајстори што можат да се вбројат во најнадарените зографи во Македонија во овој период. Тие ги познавале современите ликовни настојувања во византиската ликовна сфера, а прифа-

ќањето и илустрацијата на Опсадата на Цариград зборува и за нивното познавање на цариградските ликовни традиции. Тука ќе потсетиме на мислењето на В. Ј. Ѓуриќ, кој смета дека сликарството на овој преспански ансамбл е сродно со фреските од Матејче и Заум и во него забележува лирска нота и сензибилитет на подоцножното моравско сликарство.⁴²

Иако немаме целосно согледување во различните решенија на сликите со темата Опсадата на Цариград во балканските, руските и светотогорските споменици на доцниот среден век, сепак, може да се каже дека преспанскиот пример во некоја рака има значење на архетип. На таквата мисла упатуваат сличностите на композицискиот склоп со претставата на Опсадата на Цариград, во хиландарската трпезарија, остварување на Георгие Митрофановиќ од 1622/23,⁴³ како и определени сличности со снимката во молдавската црква Арборе од 1541 година.⁴⁴ На првата композиција се забележува еднаков распоред на масите на цариградската тврдина конципирани во триаголник, со патријархот кој го спушта мафорионот во море и со иконата на Богородица Одигитрија во предниот план; меѓутоа, во Хиландар, од обете страни на сидиштата е насликано само морето со чамците што ги зафаќа бура, додека опсадата од копно не е претставена.⁴⁵ Композицијата од Арборе, што се разликува од сите други молдавски претстави на таа тема, во распоредот на војниците што ја вршат опсадата од копно и во сликањето на нивните реквизити, се потпираше на старите изворни слики, што биле многу слични на преспанската композиција.

На крајот, би требало да се осврнеме и на прашањето дали композицијата Опсадата на Цариград на Преспа има тежина на ангажирана тема во времето кога притисокот на Османлиите станувал сè повеќе основна преокупација на световните господари и црковните великодостојници. Уште пред половина век, А. Грабар укажал на многубројните мотиви во православната иконографија на Молдавија во кои се обработува отпорот кон османлиските завојувачи.⁴⁶ Во репертоарот на црквите од времето на молдавскиот владетел Петру Рареш, Опсадата на Цариград е вообликувана на начин кој би укажувал дека непријатели на византиската престолнина и на православниот народ биле османлиските освојувачи. Во освртот на сликата со таа тематика од Преспа В. Ј. Ѓуриќ напишал дека „Чудното спасување на Цариград во VII век морало на човекот од доцниот XIV век, кога Турците биле пред вратите, да дејствува како утеха, но и како посакувана можност.“⁴⁷ Дали аналогноста на состојбата речиси два века пред да настанат молдавските примери влијаела во Преспа, во рамките на Акатистот, да биде

насликана Опсадата на Цариград? Можеме само да потсетиме дека поновите истражувања укажуваат оти Охридската архиепископија и особено нејзиниот поглавар Григори II, пред Маричката битка, вложувале напори за создавање цврст сојуз на православните господари против османлиската наезда.⁴⁸ Во личноста на Григориј II, Г. Острогорски видел значајна спојка меѓу кралот Волкашин и деспотот Јован Углеша во периодот на подготовките за големата војна.⁴⁹

БЕЛЕШКИ

¹ O. Tafrali, *Le Siège de Constantinople dans les fresques des églises de Bucovine, Mélanges offerts à M. Gustave Schlumberger*, II, Paris, 1924, 455–461.

² V. Grecu, *Eine Belagerung Konstantinopols in der rumänischen Kirchenmalerei, Byzantion*, I, Paris, 1924, 3–289.

³ Ђ. Бошковић, Рад на проучавању и конзервирању средњевековних споменика, Годишњак СКА ХЛП (за 1933. г.), Београд 1934, 310.

⁴ V. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, II, Beograd, 1934, fig. 53.

⁵ V. Grecu, *Influente sârbesti în vechia incinografie bisericeasca a Moldavei, Codrul Cosminului*, IX, Cernauti, 1935, 235–242.

⁶ Б. Кнежевић, Црква светог Петра на Преспи, Зборник за ликовне уметности 2, Нови Сад 1966, 254–256.

⁷ Овој детал е внесен за првпат на цртежот кој сега се објавува.

⁸ А. Пападопулос-Керамевс, Акаџистъ Божиј Матери, Византијски Временник, X, Санктпетербург, 1903, 389–392.

⁹ M. Théarvie, *Photius et L'Acathist*, 293–300, *Échos d'Orient*, VII, Paris 1904, 293–300; id. *Autor de L'Acathist*, *Échos d'Orient*, VIII, Paris 1905, 166, во два наврата полемизира со А. Пападопулос-Керамевс, отфрлајќи ја хипотезата за Фотијево авторство и поврзувајќи го создавањето на Акатистот со опсадата од 717–719, а помислувал дека авторот е цариградскиот патријарх Герман.

¹⁰ Н. П. Кондаков, Иконографија Богоматери, II, Петроград, 1915, 156–161; J. Janin, *La Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, III, *Les églises et les monastères*, Paris, 1953, 209–213; J. Verpeaux, *Pseudo-Kodinos, Traité des offices*, Paris, 1966, 230–231; Ц. Грозданов, Илустрација химни Богородичин акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 48; G. Babić, *L'Acathist de la Vierge à Cozia*, Зборник радова Византолошког института 14–15, Београд, 1937, 187–188; T. Velmans, *Une illustration inédite de l'Acathist et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance*, *Sahiers archéologiques*, XXII, Paris, 1972, 156–157; A. Grabar, *L'Hodigitria et l'Eléousa*, Зборник за ликовне уметноста, 10, Нови Сад 1974, 11–13.

¹¹ С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, Скопље 1934, 54.

¹² G. Millet, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, IV, (texte et présentation par T. Velmans), Paris, 1969, pl. 47, 96.

¹³ Л. Мирковић и Ж. Татић, Марков манастир, Нови Сад, 1925, 53.

¹⁴ М. В. Шепкина – И. Дуйчев, Болгарская минијатура XIV века, Исследование Псалтири Томича, Москва, 1963, 82, Т. LXIII.

¹⁵ J. Strzygovski, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters*, Wien, 1906.

¹⁶ V. Babić, *op. cit.*, 183–184.

¹⁷ Ц. Грозданов, *op. cit.*, 48, сл. 11, 12.

¹⁸ G. Babić, *op. cit.*, 179, fig. 4. 4.

¹⁹ Во нашата студија (Ц. Грозданов, *Охридското ѕидно сликарство од XIV век, Охрид*, 1980), укажавме дека нема индикации за илустрирањето на Богородичиниот акатист во претпалеологовската уметност.

²⁰ A. Grabar, *Un graffite slave sur la façade d'une église de Bucovine, L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, I, Paris. 1968, 74, заб. 3.

²¹ *Ibid.*, 24–25. И во Акатистот во Хиландарската трпезарија над Опсадата на Цариград се чита натпис „Возбранно воевод...“ (сп. З. Кајмаковић, Георгије Митрофановић, Сарајево 1977, 211).

²² Ц. Грозданов, Илустрација Богородичиног акатиста, 49–51.

²³ Ракописот различно се датира, а овде го наведуваме само поновиот труд што го напиша G. M. Prohorov, *A Codicological Analysis of the illuminated Akathistos to the Virgin* (Moscow. State Historical Museum, Synodal Gr. 429, Dumberton Oaks Papers, Washington, 1972, 250–251; V. D. Likhachova, *Byzantine miniature*, Moscou, 1977, t. 45 каде што е репродуцирана претставата на Богородица со уводната строфа на Акатистот.

²⁴ T. Velmans, *Une illustration inédite*, 138, fig. 2.

²⁵ Н. П. Кондаков, *op. cit.*, 55–71; М. Татић-Ђурић, Врата слова ка лику и значењу Влахернитисе, *Зборник за ликовне уметности* (Књига Дејана Медаковића) 8, Нови Сад 1972, 63–85.

²⁶ Исто.

²⁷ Н. П. Кондаков, *op. cit.*, 179.

²⁸ G. Vabić, *op. cit.*, 179.

²⁹ А. Пападопулос-Керамевс, *op. cit.*, 357–107.

³⁰ В. заб. 9.

³¹ А. Пападопулос-Керамевс, *op. cit.*, 360.

³² *Ibid.*, 365–370.

³³ И уметниците на XIV век ги делеле повеќе векови од времето на создавањето на Богородичиниот акатист.

³⁴ Објавено во *Byzantinische Zeitschrift*, XIV, München, 1907, 657.

³⁵ E. Wellesz, *The „Akathistos“*, A study in Byzantine Hymnography, *Dumberton Oaks Papers*, IX–X, 1956, 141–174.

³⁶ Во повеќето статии за Богородичиниот акатист, објавени по 1956 година главно се прифаќаат ставовите на овој автор.

³⁷ V. Grecu, *Eine Belagerung Konstantinopels*, 288.

³⁸ А. Пападопулос-Керамевс, 357–400, донесува најцелосен приказ на вестите за празнувањето на Богородичиниот акатист и изворите во врска со настанувањето на овој циклус.

³⁹ Б. Кнежевић, *op. cit.*, 254, помислувала дека е во прашање локално фигуративно вообликување настанато во преспанската средина. S. Ulea, *Originea si semnificatia ideologică picturii exterioare moldovinești*, *Studii si cercetări de istoria artei* 1, ed. Academie R.P.R., 1963, 59.

⁴⁰ S. Ulea, *op. cit.*, 59.

⁴¹ Поопширно види во студијата: Ц. Грозданов, *Охридското ѕидно сликарство од XIV век*, Охрид, 1980).

⁴² В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд, 1974, 73.

⁴³ З. Кајмаковић, *op. cit.*, 213.

⁴⁴ V. Dragut, *Arbore*, Editions Meridiene, 1969, 23.

⁴⁵ З. Кајмаковић, *op. cit.*, в. цртежот во прилогот на книгата.

⁴⁶ A. Grabar, *Les croisades de l'Europe orientale dans l'art*, *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, I, 169.

⁴⁷ В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 73.

⁴⁸ В. заб. 41.

⁴⁹ Г. Острогорски, *Серска област после Душанове смрти*, Београд, 1963, 84–85.

THE COMPOSITION IN THE CHURCH OF ST. PETER IN PRESPIA SHOWING THE SIEGE OF CONSTANTINOPLE

Summary

It had already been noted in 1933 that, painted on the south side of the church of St Peter in Prespa, there is 'an interesting scene showing the siege of a city' (Gj. Bošković); a year later B. R. Petković identified this scene precisely as the Siege of Constantinople.

The composition was painted within the cycle of the Akathistos to the Holy Mother of God and dates from about 1370. The author draws particular attention to the inscription included in the composition of the Akathistos in the narthex of the church of St. Clement (Perivleptos) in Ohrid of the first stanza of this cycle, which is the textual basis for the pictorial representation of the Siege of Constantinople. This shows that the illustration of this first strophe, which is seen in Ohrid as a text within a painted cycle while at Prespa it is painted as the siege of Constantinople within the same cycle, existed in the Archbishopric of Ohrid in the 14th century.

In the second part of the work, the author analyses the significance of the icon representing the Holy Mother of God Hodogetria from the Akathistos to the Holy Mother of God in art and literature referring to the fifth week of Lent. He points out that in the 14th century another variant of the illustrated Akathistos appeared showing a representation of the head of the Holy Mother of God Blachernae, patroness of Constantinople, at the same time as the text of the initial stanza which can be seen in the illuminated manuscripts in the Escorial (no. 19), and in the Synodal Library in Moscow (no. 249). It is to this representation that the author attaches the appearance of this type of the Holy Mother of God with the open arms of the Blachernae in the last stanzas of the Akathistos at Ohrid and Kosia.

In the last part of the work, the author poses the question of the possibility of the bringing up to date of the scene of the Siege of Constantinople and the first stanza itself in relation to the military pressure of the Osmanli Turks in about 1370, in the same way as these scenes were interpreted in Wallachian and Moldavian art in the 14th century. He stresses the fact that in about 1370 the Macedonian lords Volkašin and Ugleša, together with Gregory, Archbishop of Ohrid, made intensive preparations for a war against the Turks. It is known that the battle of the river Maritsa, which had an unfortunate outcome for the Christian armies, took place in 1371. The author considers that the question of the 'political up-dating' of this scene is still open, or rather, hypothetical.

Авари, 335
 Avgamea, A. R., 306
 Адријан II, 66, 69
 Аил, 8, 9, 12-13, 58
 Акакије, 322
 Акатист на Богородица, 15
 Акатистот во Охрид, 16, 334
 Аквилеја, 46
 Аламани, 278
 Албанија, 8, 14, 39, 49, 60, 66, 299, 303
 Алексиј II, 73
 Алексиј III, Ангел, 73
 Алинци, 287
 Ана Доилка, 32, 34, 39
 Анастасиј Гордиос, јеромонах, 294
 Ангелариј, 317, 319-321, 323
 Ангеличин–Жура, Г., 306, 310
 Андреј, апостол, 277, 306
 Андреј, св., 277, 305
 Андроник II Палеолог, 304, 334
 Антониј, 287, 298
 Аполонија, 295
 Арабјани, 331, 335
 Арборе, 329, 336-337, 340
 Ариј, 289
 Арилје, 13, 68, 271, 283, 285-288, 301-309, 307, 315; Arilje 306; Архиле, 13
 Архилјевица, 278
 Асеманово евангелие, 40, 67, 69, 78, 272
 Атанасиј Александриски, 49, 280, 284, 290
 Атанасиј, св., 280-281, 285, 290, 292, 295, 298, 301
 Атика, 283
 Атина, 11, 27, 31, 35, 56, 77
 Ахил, 6, 8, 12-14, 21, 39-40, 44, 49-50, 58-59, 67-68, 70, 78, 80, 271-304; Св. Ахил 8, 12-13, 59, 271-311
 Архилие, 13, 297
 Архилиј, св., 305, 307
 Ахил Лариски 6, 12, 14, 39, 271, 294, 300, 302, 304, 307
 Ахиловиот храм, 13
 Бабиќ, Б., 339
 Бабиќ, Г., 32, 38-39, 80, 339-340; Бабић, Г., 53, 54

Балабанов, К., 41, 51, 54, 104, 317, 325
 Балкан, 7, 13, 15, 50, 293; Балкански Полуостров, 283
 Баришић, Ф., 80
 Барџиева, Д., 11-12, 40, 54, 59, 77; Bardžieva, Donka 12, 117, 119
 Баткун, тврдина, 282
 Баумштарк, А., 335
 Bees, N. A., 305, 309
 Бела III, крал, 11-12, 72, 122
 Белановце, 278
 Белгија, 56
 Белград, 12, 14-15, 77; Београд, 12, 51-54, 77-80, 304-311, 339-340
 Бер (Верија), 29, 43, 47, 91, 105, 110, 275
 Берац, 303
 Beckwith, J., 52, 92
 Бистрица (Алиакмон), 273
 Битола, 295, 297, 322-323, 325
 Благовештение, 28, 31, 36, 37, 46, 57, 308; Благовештение, црква во Каран, 290
 Благовештението од Света Катерина, 31
 Благовештението од Синај, 28
 Блажиќ, З., 51
 Богородица, 14-16, 24, 28-29, 32-38, 41, 46, 57, 74, 126, 128, 133, 160, 165, 171, 181, 185, 189, 233, 273, 277, 283-289, 296-298, 307, 309-310, 322, 329-335, 337, 330; Богородица со ангели, 244; Богородица со Исус Христос, 126; Избраната Војвоткиња, 16; Богородица Аракиотиса, 29; Богородица Влахернитиса, 333-334; Богородица Застапничка, 283, 286; Богородица Мавриотиса, 38, 41; Богородица Мавриотиса, во Костур, 38; Богородица Одигитрија, 331-332, 334, 337; св. Богородица од Благовести 175; св. Богородица Перивлепта, 330; Богородица Платитера, 334; Богородица Порфира, 298;

Achil (Ail, Ag. Achillios), Island, 7, 12
 Achil, 7-8, 116, 121, 314
 Achilles and Nicholas, Ss., 101
 Achilles of Larissa, St., 12, 14, 100
 Achilles, St. (Archilie, Archile, Arile, Arilje), 13
 Achilles, St., 6, 8, 12-14, 83, 100-101, 104, 110, 116, 128, 313-316
 Ahil Lariski, 6, 14, 304, 307
 Akathistos in Ohrid (Perivleptos), 16
 Akathistos to the Holy Mother of God, 15, 341
 Albania, 8, 14, 100, 109, 316, 327
 Alexandria, 100-101, 108, 110, 119, 151, 156
 All-holy (Panagia) Arakiotissa in Lagoudera on Cyprus, 86, 89-90
 Andrew, St., apostle, 314
 Angelarius, 327
 Anne, St. the Nursing Mother, 93, 100
 Annunciation, 90, 93, 97-99, 106, 114-115, 128, 180, 185, 316
 Aquilea, 107
 Arbanasi, 310, 316
 Archangel Gabriel and the Holy Mother of God from the Annunciation, 180
 Archangel, 85, 97, 106, 115, 128, 133, 180, 185, 314
 Arilje, 13, 286, 287, 307, 314, 315
 Ascension, 92, 94-95, 106, 114, 116, 128, 243
 Aseman Gospels, 101
 Asen II, Ivan, Czar, 315
 Athanasius, St., 110, 128, 314
 Athens, 11, 89, 93, 96-97, 114, 306, 309
 Athos, Mt., 316, 327
 Babić, 99-100
 Balabanov, K., 102, 317, 326
 Balkan, 8, 15, 107, 316
 Balkans, 7, 13, 110, 118, 315
 Baptism of Christ, 200
 Baptism, 102, 200
 Barbara, Kyriake and Catherine, Ss., 177

Воведението на Богородица, 273; Успението на св. Богородица, 32-35, 57, 233, 225, 232, 241
 Богородица Пречиста, црква во Граешница, 297, 310
 Богородичината црква во Кучевиште, 290
 Богородичиниот акатист, 322, 329, 330, 332, 334, 335, 339, 340
 Богородичиниот манастир, 295
 Богородичиниот мафорион, 331
 Божинов, Р., 310
 Boyle, L., 79
 Бон, 56
 Бориловиот синодик, 323
 Борис, кнез, 67-68, 276
 Борје, 292, 309
 Босилков, С., 79
 Ботичели, 23, 57
 Бошковиќ, Ѓ., 22, 329; Бошковиќ, Ђ., 51, 339
 Брисел, 10, 56
 Бугарија, 65-66, 282, 287, 325
 Букурешт, 11
 Вајс, Ј., 79
 Вајцман, Курт, 28, 54, 56; Weitzmann, K., 52
 Валтер, Хр., 39; Walter, Ch., 54
 Вавила, св., 290
 Варвара, св., 167
 Василиев, А., 317, 325
 Василиј Ввелики, св., 141, 290, 297, 301
 Варош, 47
 Василиј II, 48, 59, 68, 272, 276
 Василиј Велики, 141, 284, 290, 297, 301
 Василев Љ., 304, 307-308
 Веис, Н. А., 273; Veas, N. A., 304, 306
 Велес, Е., 335-336; Wellesz, E., 340
 Велјуса, 43, 54, 105
 Велманс, Т., 32, 36, 53, 80-81, 94; Velmans, T., 93, 339-340
 Венеција, 10, 28, 30, 31, 42, 46
 Верија, 43, 76, 275, 295-296, 302

Verreaux, J., 339
 Виена, 56, 304
 Византија 24, 44, 49, 54, 68, 69, 73, 289, 300, 304
 Висарион Лариски, св., 294, 301, 309
 Витларски, Т., 43, 54, 105
 Витолиште, 47, 110
 Вихинг, 321
 Вица, 285
 Владислав, крал, 285
 Власиј, св., 273-274, 295
 Влегувањето во Ерусалим, 207, 209
 Водоча, 39, 101
 Вознесението Христово, 128, 171, 181, 233-234, 243-244
 Војводиќ, Д., 286; Војводић, Д., 308
 Војтех, Георги, 278
 Вокотопулос, П. Л., 33; Vocotopoulos, P. L., 53
 Волкашин, крал, 16, 338
 Воскресението Лазарово, 200, 205
 Врбјани, 296, 310
 Гаврил и Михаил, архангели, 33
 Гаврил, архангел од Благовести, 36
 Гаврил, архангел, 23, 36, 46, 57, 133, 181, 185
 Гелзер, Х., 78, 80
 Герман, 9, 298, 334-335, 339
 Геров, Г., 310
 Gianopoulos, N. Y., 309
 Голем Град, остров, 8, 15-16, 329
 Горазд, 317, 319-321, 323, 327
 Грабар, Андре, 29, 46, 52, 56, 78-80, 91, 300, 304, 309, 332, 337, 339-340
 Граешница, 297, 310
 Грамос, 295
 Грамоста, 295
 Грачаница, 290, 308-309, 315
 Гресу, В., 339-340
 Григориј I, 49, 70
 Григориј, 74, 275-276, 280, 296-297, 305, 336, 338

Bardžieva, D., 11-12, 101, 117, 119
 Basil II, 109, 117
 Basil the Great, St. and St. John Chrysostom, 151
 Beckwith, J., 91
 Bela III, Hungarian King, 11, 122
 Belgium, 114
 Belgrade, 12, 15; Beograd 12, 304-311, 339-340
 Ber (Veria), 91, 103, 108
 Blažić, Z., 86
 Bonn, 114
 Bošković, Gj., 84, 341
 Botticelli, 85, 115
 Brussels, 10, 114
 Bucharest, 11
 Bulgaria, 315-316
 Bulgarians, 121
 Byzantine Empire, 116
 Byzantine Empress, 100
 Canon of St. Achilleus, 313
 Cappadocia, 90
 Cappella Palatina, 313
 Catherine's, St., at Sinai, 93
 Ćemerski, Gligor, 104
 Chapel of St. John the Theologian, 108
 Chatzidakis, M., 91, 99, 101-102, 105, 114, 306
 Chosen Lady (the Holy Mother of God), 16
 Christ 86-87, 92-100, 103, 110, 114, 116, 119, 121, 123, 126, 128, 133, 160, 163, 180, 195, 199-200, 213, 216, 219, 223, 228, 233, 241, 243, 244
 Christ the Ancient of Days, 92, 94, 96, 103, 116, 128
 Christ the Lamb, 86, 92-93, 95, 97, 100, 110, 116, 119, 128
 Christ at Latmos, 93
 Christ of Peace, 92, 96-97, 99, 114, 128, 160, 163
 Christ's Second Coming, 92
 Christ in the Transfiguration, 94
 Chrysostom, St. John, 151
 Church of Hagios Nikolaos tou Kasnitzi in Kostur (Kastoria), 97

ИНДЕКС

Григориј II, 74, 336, 338
 Григориј Деволски, 275-276, 305
 Грнчари, 50, 294, 309
 Грозданов, Ц., 51, 53-54, 77-81, 304, 306-310, 325, 339-340
 Грујић, Р. М., 305
 Грција, 8, 14, 271, 283, 299, 304

Давид од Селеница, 298
 Dvornik, Fr., 78
 Дебар, 278
 Девол, 7, 59, 66, 70, 118, 122, 276
 Деволска епархија, 67, 73, 79-80
 Deiz, E., 304
 Деизисот со св. Ѓорѓи, 258
 Деизис, 34, 38, 42, 129, 150, 155, 258
 Делвоа, Шарл, 30, 56; Delvoye, Ch., 52, 304
 Демир Хисар, 295, 302
 Демус, Ото, 24, 26-27, 44, 51-52, 56, 77, 86, 304
 Denys de Fournas, 311
 Дечани, 290, 315, 332
 Димитрие, св., 256
 Димитриј Хоматијан 40, 49, 73, 75, 80, 323
 Диодор 276-277, 305-306, 314;
 Диодор од Трика, 276
 Дјугова, А., 79
 Драгут, В., 340
 Драгутин, 283
 Драча, кај Крагуевац 78, 298, 303, 310, 327
 Дриовуно, 295
 Дујчев, Иван, 68; Дујчев, I., 53, 79; И. Дујчев, 339
 Дусикон, манастир 294
 Душан, 74, 336

Ђорђевић, И., 308-309
 Ѓорѓи Нови Кратовец, 295
 Ѓорѓи, св., 9, 11-12, 21-22, 24, 27, 30, 35-39, 42-44, 47, 51, 54-55, 63, 70-72, 74, 76-77, 79, 181, 216, 258, 278, 280, 293-296, 310; Визијата на свети Ѓорѓи, 42
 Ѓуриќ, В. Ј., 24, 30-31, 37, 43-44, 52, 80, 287-288, 292, 337;

Ђурић, В. Ј., 51-54, 80, 81, 308-309, 340; Djurić, V. J., 79

Европа, 24, 56, 61
 Евросина, 73
 Езекил, 33
 Екумениј, 273-277, 294, 301, 305-306, 309
 Епир, 33
 Еразмо, свети, 67, 69, 78
 Еразмо-Размо Лихнидоски, 323
 Ерусалим, 33, 207, 209
 Ефрем Сирин, 287
 Ефросин, 34, 37, 178

Железнец, 295
 Живковиќ, Б., 308; Živković, B., 308; Живковић, Б., 308-309
 Житието на св. Ахил Лариски, 307
 Житието на свети Ѓорѓи, 38
 Житието на свети Климент Охридски, 49

Загора, 295
 Западна Македонија, 29, 43, 69
 Златарски, В., 305, 308
 Заум, 39, 101, 337
 Захарија, 33-34; Визијата на Захарија, 34
 Зрзе 297, 301, 310

Иван Асен II, 282, 315
 Иванов, Т., 79
 Иванова, К., 307, 308
 Ивановиќ, Љ., 306
 Ивић, П., 81
 Ираклиј, цар, 329, 335-336
 Исавриј, св., 295
 Исаија, 33
 Исак II Ангел, 11, 71, 72, 80
 Исак Ангел, цар, 40, 60, 331
 Источниот Медитеран, 56
 Исус Христос, 38, 74, 126, 129, 133, 160, 163, 233; Исус Христос-Мир, 160; Исус Христос постар од денот, 133; Второто Христово доаѓање, 31
 Италија, 24

INDEX

Church of San Clemente in Rome, 109
 Church of St. (Hosias) David, 103
 Church of St. Demetrius at Patalenci, 315
 Church of St. George, 9, 11, 84, 86, 97, 113, 119, 121
 Church of St. John the Theologian in Ber (Veria), 91
 Church of St. Mercurius on Corfu, 95
 Church of St. Nicholas of Kasnitzi, 97-98, 102
 Church of St. Panteleimon, 83
 Church of St. Peter at Prespa, 16
 Church of St. Sophia in Ohrid, 101, 117, 120
 Church of the All-holy (Panagia) Arakiotissa in Lagoudera on Cyprus, 86
 Church of the Forty Holy Martyrs in Trnovo, 315
 Church of the Hagioi Anargyroi, 85
 Church of the Mother of God, 102, 327
 Church of the Nativity in Arbanasi, 316
 Church of the Physician Saints in Kostur (Kastoria), 85, 92, 95, 98, 100, 110, 314
 Church of the Physician Saints, 9, 84-93, 95-98, 100-106, 108, 110, 314
 Clement of Ohrid, St., 12, 105, 109, 117, 120-121, 156
 Clement of Rome, St. 12, 105, 108-109, 120, 156
 Clement St. (Perivleptos), 341
 Clement, St., 12, 104-105, 108-109, 117, 120-121, 156, 316, 327, 341
 Comnenian, 90-91, 99, 103, 106, 108
 Constantine and Helena, Ss., 175
 Constantine Cvasila, 109, 120
 Constantine the Great, 110
 Constantinople, 6, 13, 15-16, 87, 91, 98, 100, 104, 106-107, 111, 118, 313, 339, 341, 342
 Conversation of Mary and Elisabeth, 92, 95, 189

Адранскиот брег, 295
 Јапин, Ј., 339
 Јанина, 298
 Јацимирски, А., 323
 Јиричек, К., 283, 307
 Јоаким, св., 165, 322
 Јоасаф, 298, 322
 Јован, 11-12, 28-29, 36, 38, 47, 73-75, 122-123, 141, 150, 155, 275-277, 280-281, 285-287, 291, 293, 295, 297-298, 301, 305-306, 309, 314, 331, 338
 Јован Богослов, св. 293, 295
 Јован, синот Теодоров, зограф, 295
 Јован Владислав, 276
 Јован Златоуст, 151; св. јован златоуст 141, 280, 281, 285, 301
 Јован Каматир, 11-12, 50, 60, 73, 75
 Јован Кантакузин, 331
 Јован Лествичник, св., 298
 Јован Милостив, 285, 295, 297
 Јован Оливер, деспот, 74
 Јован Претеча, 36, 38, 74, 160, 165, 277, 286-287, 306
 Јован Скилица, 275, 305
 Јован Теоријан, 291, 309
 Јоил, 33
 Јоновски, К. И., 21, 83
 Јосиф Химнограф, 271, 282, 299
 Југоисточна Европа, 24, 61
 Југославија, 8, 30, 37, 51, 57; Југославија, поранешна федеративна, 8
 Јужна Македонија, 43
 Јужна Србија, 29

 Кајмаковић, З., 310, 340
 Калић, Ј., 307
 Канео, 38, 67, 101, 309
 Кападокија, 28, 272, 274
 Каран, 290, 315
 Катичић, Р., 80; Katičić, R., 79
 Керсак, севастократор, 74
 Кесић-Ристић, С., 308
 Киев, 27, 68, 89
 Кипар, 24, 28, 29, 30, 32, 46
 Кипријан, св., 272

Kiriakoydis, E., 80
 Кирил, 12, 14, 40, 44, 48-49, 54, 59-60, 64-70, 78-79, 151, 281, 290, 297, 305-306, 317, 319-326
 Кирил Александриски, 40, 48, 64, 66, 68, 151, 156, 290, 297, 324, 325
 Кирил и Методиј, 40, 59, 66, 68, 69, 78, 317, 323, 326; светите Кирил и Методиј 12, 14, 44, 48, 64, 79
 Кирил Солунски, 78, 324, 326; Кирил Философ, 64, 68, 78, 79, 297, 323-324
 Кириловото житие, 66
 Кисас, С., 43; Kissas, S. K., 54
 Kicinger, E., 40
 Кичево, 293, 296, 302
 Климент, 12-13, 44, 48, 59-60, 64, 66-69, 74-75, 78-79, 146, 281, 288-293, 290-291, 295, 298, 300-301, 304-307, 309, 317, 319-321, 323, 326, 330; Климент Охридски, 12, 44, 48, 49, 60, 64, 66, 67, 69, 75, 78, 79, 156, 281, 290-292, 295, 301, 304, 307, 309, 326; Св. Климент Рилски, 12
 Климент, папа, 79; Климент Римски, 44, 48, 60, 66, 68, 69, 78, 146
 Климентова епархија, 79
 Кнежевић, Б., 320; Кнежевић, Б., 339-340
 Кожани, 42, 47, 105, 110
 Козија, 332, 334
 Козма и Дамјан, 9
 Комнен, Андроник, 73
 Комнен, Јован, 331
 Комнен, Михаил, 73
 Комнени, 29
 Комнина, Ана, 334
 Кондаков, Н. П., 333-334, 339-340; Кондаковић, Н. П., 309
 Конески, Б., 79, 317, 325
 Константин Велики, 50, 272, 276
 Константин Зограф, 298
 Константин и Атанас, мајстори, 298
 Константин и Елена, 170, 287, 291, 298

Cosmas and Damian, Ss., 9, 84, 168
 Cosmas, Damian and Panteleimon, Ss., 168
 Crimea, 109, 117, 120
 Crucifixion of Christ, 213, 219
 Cyprus, 86, 89-91, 94, 107
 Cyril and Methodius, Ss., 12, 14, 101, 104-105, 108-109, 117, 120
 Cyril of Alexandria, St., 101, 108, 119, 151, 156
 Cyril, Methodius and Clement, Ss., 109
 Cyril the Philosopher, 327
 Cyril, St. 12, 14, 89, 101, 104-105, 108-109, 117, 119-121, 151, 156, 327

 Daphni, 313
 Dečani, 315
 Deesis with the Mother of God, 99
 Deesis, 258, 96, 99, 103, 128, 160, 165, 258
 Delvaux, Charles, 114
 Delvoye, C., 91
 Demetrius, St., 128, 256, 315
 Demus, O., 86-88, 105, 114, 304
 Descent from the Cross, 213, 214, 223
 Descent into Hell, 94-96, 106, 114, 230, 233
 Descent of the Holy Spirit, 246
 Devol, 7, 117, 122
 Dičo (Zograf), 327
 Diodor, St., 314
 Dormition, 94-96, 115, 233, 242
 Drača, 310, 327

 Eastern Mediterranean, 114
 Ecumenios, St., 314, 316
 Edinburgh, 114
 Ellasona, 313
 Entry into Jerusalem, 128, 207, 209
 Epirus 95
 Euphrosyne, St., 96, 98, 178
 Euplos, St., 158
 Europe 86, 104, 114, 118, 340
 Ezekiel 94
 First Council of Nicaea 315

ИНДЕКС

Константин IV, цар, 335
 Константин Кавасила, 49, 70, 324
 Константинопол, 13
 Корча, 303
 Костић, М., 310
 Костур, 7, 9-10, 22-31, 33, 36, 38-39, 41-43, 45-47, 50, 59-60, 67, 71, 76, 84-93, 95-100, 102-103, 105, 107-110, 118, 123, 281, 291-293, 295, 302-303, 314-316
 Костурска епархија, 291
 Костурско, 47, 322
 Костурско Езеро, 45
 Коцо, Д., 22, 38, 51, 54, 78, 79, 307
 Крагуевац, 78, 298
 Краткото житие на Климент, 323
 Кремиковци 293, 302
 Крим 48, 60, 66, 68
 Крсески, Г., 16
 Крф, 33
 Крштавањето Христово, 41, 200
 Ксингопулос, А., 23, 26, 36, 273
 Кумановска Црна Гора, 278
 Купен, 323
 Курбиново, 9, 10, 11, 12, 17, 21-51, 54-61, 63-77, 277-278, 280-281, 285, 297, 301-302, 306-307
 Kurz, J., 79
 Кутмичевица, 59, 118
 Кучевиште, 290, 297, 310, 315

 Лазарев, В. Н., 26, 27, 28, 52, 77, 79, 88
 Ленга, 39
 Лав III, цар 335
 Лав, архиепископ, 75
 Лагудера, 24, 28, 32, 36, 42, 46
 Лазарев, 10-11, 26-28, 36, 44, 52, 56, 77, 79, 88-90, 99, 107, 114
 Лариса, 8, 13, 49, 59, 67, 271-272, 274-276, 283, 293, 295-296, 299-300, 304-305
 Лариска митрополија, 273
 Латому, манастир, 43
 Лафонтен-Досоњ, Ж., 32-33, 35; Lafontaine-Dosogne, J., 52, 53, 77, 94
 Laurent, V., 80
 Леон, архиепископ, 48
 Леон, архиепископ, 304
 Леон/Лав Мунг, 65
 Лерин, 306
 Лескоец, 293
 Лешани, 293
 Likhachova, V. D., 340
 Линотопи, 295, 316
 Липљан, 297
 Лихнидос, 67
 Ломница, 293, 297
 Лонгин, зограф, 307
 Лопарев, Хр., 305

 Љубинковиќ, Радивое, 9, 28, 44, 56; Љубинковиќ, Р., 51, 77, 306; Ljubinković, R., 90, 114

 Мавродинова, Л., 307
 Македонија, 8-9, 14, 21-26, 29-31, 33, 38-39, 41-43, 45-51, 53-54, 57-61, 65-66, 68-69, 77-78, 290, 296-297, 299, 301-302, 304, 306-307, 310, 317, 319, 322, 325, 330, 336
 Македонска династија, 300
 Македонски Брод, 22, 84
 Мал Град, 8; Мал Град на Преспа, 292
 Мал св. Климент, црквичка, 291
 Мала Преспа, 13, 59, 67, 275
 Малмквист, Т., 36, 44; Malmquist, T., 53
 Мало Преспанско Езеро, 80
 Манастир во Мариово, 67
 Манастир над Прилеп, 281
 Мано-Зиси, Ђ., 310
 Манчев, С., 306
 Маргарита, принцеза, 40, 72; Маргарита, царица, 11, 60
 Mareš, F. V., 78
 Мариово, 47, 67, 76, 110, 278, 314
 Марко, крал 16
 Марков Манастир, 309, 332, 339
 Марковиќ, В., 51, 307-308
 Марковиќ, Станиша - Млатишума, 310
 Матеја Преспански 322
 Матејче, 332, 337

INDEX

First Oecumenical Council 13, 110, 116, 314, 315, 316

 Gabriel, Archangel, 85, 94, 97, 106-107, 115, 128, 133, 180, 185
 George, St., 9, 11, 83-88, 92, 97, 98, 99, 100, 103, 105, 108, 113, 119, 121, 126, 128, 181, 216, 258
 German, (Ag. Germanos), 8, 339
 Gjurić, 92-93, 98-99; Gjurić, V. J., 86
 Golem Grad, Island, 7, 15
 Gorazd, 317, 319-321, 323, 327
 Grabar, A., 90-91, 107, 114, 304, 309, 339-340
 Gračanica, 308-309, 315
 Greben (Grevena), 313
 Greece, 8, 14
 Greek, 16, 89, 101, 109, 120, 314, 316
 Gregory I, 109, 120
 Grnčari, 110, 309
 Grozdanov, Cvetan, 1-3, 9, 12, 14, 16

 Hadermann-Misguisch, L., 9, 93-96, 99, 105, 114, 119, 121
 Hallensleben, H., 93
 Hamann-MacLean, R., 93, 114;
 Holy Fathers, 8, 86, 92, 95, 110, 116, 119, 120
 Holy Mother of God with Angels 244
 Holy Mother of God and St. John the Forerunner 165
 Holy Mother of God Blachernae, 341
 Holy Mother of God Hodogetria, 341
 Holy Mother of God with Jesus Christ 126, 133, 180
 Holy Mother of God, from the Annunciation, 185
 Holy Mother of God, 15-16, 126, 128, 133, 160, 165, 180, 185, 189, 233, 242, 341
 Holy Trinity, 316
 Homatian, Demetrius, 101, 109, 120-121, 123
 Horst Hallenstein, 114

- Машник, М. М., 309
 Мегав, А. Х. С. 28; Magaw, А. Н. S., 52
 Медаковић, Д., 78
 Мелник, 288
 Мелод, Роман, 335
 Месеснел, Ф., 51
 Метеори, 274-275, 293-294, 302
 Методиј, 12, 14, 40, 44, 48-49, 59-60, 64-66, 68-70, 78-79, 151, 281, 305-306, 317, 319-321, 323, 326; свети Методиј 48, 64-65, 69, 79, 141, 281, 305-306
 Мије, Г., 22, 25; Millet, G., 51-52, 84, 87, 339
 Милев, А., 78
 Милешево, 283-285, 287, 301, 306-307, 315
 Милисављевић, Д., 310
 Милјуков, Николаевич П., 9, 15, 21; Миљуков, Н. Павел, 308; Милјуков, П. Н., 21; Миљуков, 318-319; Миљуков, Николаевич Павел, 9, 319; МилОков, П. Н., 111, 306, 325
 Милутин, 278
 Миљковић 37, 39, 42-43, 51, 277, 305-307; Миљковић-Пепек, П., 22, 24, 37, 39, 42-43, 51, 53-54, 71, 77, 79, 80, 277, 305-307, 309; Miljković-Perpek, P., 54, 85, 305
 Минхенскиот псалтир, 332, 335
 Мирковић, Л., 339
 Мироносици на гробот Христов, 216, 223, 226, 228, 241
 Мирославовото евангелие, 68
 Митрофан, патријархот 272
 Митрофановиќ, Георгие, 327; Митрофановић, Георгије, 339
 Михаил, архангел, 23, 128, 133, 277, 287-288
 Михаил и Евтихиј, 29, 39, 289-290, 299
 Михаило, титор, 323
 Михајло VIII Палеолог, 331, 334
 Михајловски, Р., 310
 Млатишума, Стојан, 298
 Молдавија, 16, 329, 337
 Молдавскиот зборник, 323
 Монреале, 30, 32, 42, 92, 95, 105
 Моравија, 64-65, 68, 321
 Моравица, 283-285, 289, 300, 315
 Москополе, 78, 303, 310
 Мошин, Вл., 306
 Мурики, Д., 40; Mouriki, D., 54, 102
 Муцопулос, Никола, 9, 276-277; Moutsopoulos, N., 305-306, 314; Moucroulos, N. C., 54
 Наум, 33, 39, 59, 68, 299-300, 306, 310, 317, 319-321, 323; Наум Охридски, 39, 310, 317
 Наумовиот манастир, 321
 Нејко, 322
 Немања, 13, 288-289, 301-303, 308
 Нередица 42, 105
 Нерези, 10, 21-26, 28-30, 32, 35, 40-44, 50-51, 54-56, 68, 84-86, 88, 90-92, 94-95, 98, 103-105, 107, 113-114, 278-279, 281, 306, 314
 Никанор, еромонах, 274, 283, 305, 323
 Никеја, 8, 13, 49, 59, 67, 271-272, 275, 285, 288, 298
 Никитич Лазарев, Виктор, 10, 56
 Никифор Калист Ксантопул, 332, 335
 Никола, архиепископ, 74
 Никола, зограф, 331
 Николић, Рајко, 307
 Николовски, А., 24, 25, 41, 51-52, 54, 77, 79-80, 86
 Никоље, црква во Овчарско-кабларската клисура, 297
 Ниса, 296
 Нови Сад, 13, 15-16, 52-54, 78, 304-307, 310, 339-340
 Овчарско-кабларската клисура, 297
 Оксфорд, 56
 Okunev, N. L., 51, 84, 307-308; Okuwev, N. L., 22, 278, 283, 285, 287; Okunev, N. L., 306
 Онуфриј, зограф, 297

- Isaac II Angelus, 11, 101, 118, 121, 122
 Isaiah, 94
 Island of Achil, 7, 8
 Jerusalem, 94, 128, 207, 209
 Joachim and Anne, Ss., 175
 Joachim, St., 93
 Joel, 94
 John (Jovan) Camatir, 11, 111, 118, 122, 123
 John the Forerunner, St., 97, 99, 160, 165
 Jonovski, K. I., 83
 Joseph the Hymnographer, 313
 Jovan (John) the Deacon from Ohrid, 314
 Kaneo, 99, 309
 Karan, 315
 Khazars, 108, 117, 120
 Kherson in the Crimea, 109
 Kiev, 89
 Kissas, S.K., 103
 Kožani (Kozani), 103, 108
 Koco, D., 84, 99, 307
 Kosia, 341
 Kostur (Kastoria), 7, 10, 84-85, 87-90, 92-93, 95, 97-101, 103-108, 110, 118, 123, 314-315
 Kragujevac, 327
 Krsteski, G., 16
 Kučevište, 310, 315
 Kurbinovo, 9-12, 19
 Kutmičevica, 117
 Lafontaine-Dosogne, J., 93, 95, 97
 Lagoudera on Cyprus, 86, 89-90, 94, 97, 103, 107
 Lamentation of Christ, 93, 216, 223, 241
 Lamentation of Christ, the Spice-bearers at the Tomb of Christ and St. George, 216
 Larissa, 8, 12-14, 100, 110, 116, 304, 313, 316
 Lato, 103
 Lazarev, V. N., 10, 87-90, 98, 105, 114

ИНДЕКС

Оплакувањето Христово, 25, 214-216, 223, 215, 225
 Опсадата на Цариград, 15-16, 329-334, 336-339, 329
 Опширното житие, 321, 323
 Ореовец, 293
 Орландос, А., 22, 28, 51, 52, 84
 Острогорски, Г., 50, 54, 80, 81, 304, 338, 340
 Отоманска империја, 8
 Охрид, 7, 11-13, 16, 25, 38-39, 44, 48-50, 53-54, 56, 58-60, 63, 66-67, 70-74, 77-79, 88-89, 96, 100-102, 105-106, 110-111, 114, 116-123, 146, 282, 285, 289, 291, 293, 295-296, 302-303, 306, 310, 314-317, 321, 323-324, 326-327, 334, 336, 339-342
 Охридска автокефална црква, 44
 Охридска архиепископија, 33, 43-44, 48-50, 66, 69, 73, 75-76, 278, 292-293, 295-296, 300-302, 306, 308, 338
 Охридска дијецеза, 275, 278, 285, 291
 Охридска епархија, 66, 67, 72, 73, 336
 Охридска катедрала, 278
 Охридска книжевна школа, 67, 304
 Охридско Езеро, 33, 39, 60, 68, 299
 Пазарцик, 282
 Палатинската капела, во Сицилија 273, 300
 Палеолози, 34-35, 38, 75, 282, 290
 Палермо, 28, 30, 42, 46, 90, 92, 105, 109
 Панагија Аракиотиса, 24, 28
 Панагија Мавриотиса, 71, 295
 Панагија Порфира, црква, 298
 Пандурски, В., 79
 Панонија, 66
 Папазотос, Т. Н., 310; Papazotos, Th., 305
 Пападопулос-Керамевс, А., 334, 339-340
 Париз, 56
 Паскалева-Кабациева, К., 309

Паталеница, 282
 Пафос, 28, 46
 Пелагонија, 302
 Пелагониска епархија, 293
 Пелеканидис, 22-23, 26-27, 36, 41, 44, 51-52, 54, 77, 84-85, 88-99, 103, 107, 306; Пелеканидис, С., 22-23, 26-27, 41, 44, 51-52, 54, 84, 306; Pelikanidis, S. 309-310
 Пелопонез, 42, 304
 Пенкова, Б., 310
 Перахорио, 28, 46
 Перивлепта, 309, 330, 334
 Персијци, 335
 Песна над песните, 37
 Петар Александриски, 39, 274, 288-291, 293, 299, 301-302, 308; Визијата на Петар Александриски, 39, 301,
 Петар и Павле, апостоли, 272, 287
 Петковиќ, В., 329, 339; Петкови, В., 79
 Петковић, В. Р., 307, 309-310
 Петковић, С., 300; Петковиќ, С., 307
 Петрич, 28
 Пеќ, 289, 292, 295-298, 303
 Пеќска патријаршија, 289, 292, 296-297, 303
 Пиринскиот крај, 298
 Плевља, 296
 Поганово, 293, 302, 309
 Подградец, 33, 96, 299
 Пленаковиќ, Х., 325
 Рора, Th., 311
 Попов, Г., 25, 52
 Поповић, Б. В., 308
 Роровиќ, Ј., 305
 Поповска-Коробар, Викторија, 14, 292, 296, 310, 319,
 Посетата и разговорот на Марија со Елисавета 189
 Поткожани 299
 Преображение, кај Дриовуно, 295
 Преображение, црква во Метеори, 294
 Преображението Христово, 228

INDEX

Lent, 341
 Leon, Archbishop, 109
 Linotopi, 315
 Liturgical Service of the Archpriests, 93, 100-101
 Living Waters of the Ascension, 94
 Ljubinković, R., 9, 90, 113-114, 119
 Lukas, Hosios, 313
 Macedonia, 7-9, 14, 83-85, 87-88, 90-91, 93, 95, 100, 102-105, 107-110, 115-118, 120, 315
 Macedonian Slavs, 110, 116, 120, 313
 Makedonski Brod, 84
 Mal Grad, Island, 7
 Malmquist, T., 97, 98, 105
 Margaret, Hungarian Princess, 101, 118, 122; Margarita of Hungary, Empress, 11
 Marina, St., 93, 95-96, 100, 118, 166;
 Marina, St., slaying the Devil 95, 96, 100
 Maritsa, 15-16, 342
 Mark's, St., in Venice, 90-91, 93, 103
 Marko, King, 16
 Meeting of Mary and Elisabeth, 96, 106
 Megaw, A.H.S., 90
 Meteora, 315
 Methodius, St., 12, 14, 101, 104-105, 108-109, 117, 119-121, 151, 327
 Methodius, Cyril and Cyril of Alexandria, Ss., 151
 Michael and Eutychios, 91, 100
 Michael, 85, 91, 94, 100, 128, 314
 Mileševo, 306-307, 314-315
 Miljković-Pepek, P., 84, 86, 98, 100, 103-104, 121, 314
 Millet, G., 84, 87, 339
 Milyukov, P. N., 8, 14, 83, 314
 Minas, St., in Kožani (Kozani), 103, 108
 Mizimi, 121
 Moldavia, 15

Преспа, 1-4, 6-8, 10-16, 21, 23, 27-28, 31, 39, 41, 44-47, 49-51, 58-60, 66-67, 70, 72-75, 78, 83, 85, 89-90, 93, 96, 101-104, 107-110, 116-119, 121-122, 123, 128, 271-272, 275-276, 278, 281-283, 289, 291-292, 295, 298, 300-301, 304-308, 313-315, 322, 327, 329-330, 332, 335-337, 341

Преспанско Езеро, 7, 21, 33, 45, 60, 318

Претор, 14, 15

Претставата на Седмочислениците, 317, 322, 323

Прилеп, 24, 43, 47, 76, 86, 105, 110, 281-282, 293, 305, 314

Прилепско, 297, 322

Принстон, 56

Пророци 23, 33-34, 128-129, 249, 251, 253, 255

Прохоров, Г. М., 340

Псача 290, 315

Псеудо Кодин, 322; Pseudo-Codinos, 78

Радојчиќ, С., 11, 15, 24, 26-28, 38, 44, 52, 86; Радојчић, С., 51, 53, 78, 339; Radojčić, S. 307

Раѓање на Богородица, црква, 298

Раѓањето Христово, 160, 194-195

Разговорот меѓу Марија и Елисавета, 34

Рајковиќ, М., 23, 28, 85; Рајковић, М., 51, 77

Рајс, Давид Талбот, 29, 56; Rice, D. Talbot, 51, 52, 59

Расолкоска-Николовска, 3., 310

Распетието Христово 213, 219

Регин Скопело 266

Република Македонија, 8, 9, 317

Ресен, 9

Рим, 65, 66, 69, 70, 79, 272, 322

Роженскиот манастир, 298

Роџер II, нормански крал, 273

Русија, 10, 28, 30, 42

Сава, 275, 283, 285, 295, 297, 307, 317, 319-321, 323, 327

Самоил, 7, 13, 39, 44, 48-50, 59, 67-70, 275-276, 300, 304-306, 310

Самоиловата држава, 48, 59, 300, 302

Самоиловата катедрална црква, 58

Самоиловото царство, 7, 59

Самоков, 207

Сан Клементе, 48, 69

Сан Марко, во Венеција, 30

Санктпетербург, 339

Св. Ана, 175

Света Софија, 27, 39-40, 48-49, 65, 67-70, 74, 79, 321; Света Софија Охридска 40

Св. 15 Тивериополски маченици, 305

Св. архангели 297, 310

Св. Атанасиј, црква, 292

Св. Атанасиј кај Загора 295

Св. Варвара, 177

Св. Василиј Велики, 151

Св. Врачи, црква, 23, 27, 71, 76, 80; Свети Врачи, 22-24, 26-31, 33-37, 39-47, 50, 67

Св. Врачи, костурски 71, 278-279; Свети Врачи во Костур, 23-24, 26, 30-31, 33, 39, 50, 67

Св. Герман, црква, 298

Св. Григориј Чудотворец, 280; Св. Григориј од Ниса, 296

Св. Дамјан, 158, 293

Св. Димитрија (Палатиција) во Верија, црква 295

Св. Димитрија во Паталеница, 282

Св. Димитрија во Сервија, 2763

Св. Диодор, 276-277, 305-306

Св. Дионисиј Ареопagit, 295

Св. Ѓорѓи во Врбјани, 296

Св. Ѓорѓи, црква во Курбиново, 21-23, 25, 27, 36, 39, 44, 51, 55, 70, 74, 76, 126, 280

Св. Евпос, 158

Св. Евстатиј Антиохиски, 305

Св. Екумениј, 273-277, 294, 301, 305-306

Св. Елефтериј, 280

Monastery of Lato, 103

Monreale, 91, 94, 103

Moscow, 114, 340-341

Moskopoli, 315

Mother of God Mavriotissa, 99, 102

Mother of God, 14-16, 86, 90, 95, 97, 99, 102, 106-107, 114-115, 123, 126, 128, 133, 160, 165, 180, 185, 189, 233, 242, 327, 341

Mouriki, 101

Moutsopoulos, N., 8, 306, 314

Nahum, St., 95, 100, 117, 121, 327

Nativity of Christ 195, 199

Nemanja, 13, 314-315; Nemanja, Stefan, 13

Neophytus, St., at Paphos, 90

Neredica, 103

Nerezi, 10, 83- 88, 90-91, 94, 97, 101-105, 110, 113-114, 279, 306, 314

Nicaea, 8, 110, 116, 314, 315

Nicanor, 313

Nicholas of Kasnitzi, St., 89, 97, 98, 102

Nicholas of the Hospitals, St., 99

Nicholas, St., 12, 86, 89, 97-100, 102, 104, 108, 110, 128, 314

Nicholas, St., in Prilep, 86, 104

Nikolovski, A., 86, 102

Novi Sad, 12, 15, 304-307, 310, 339-340

Oecumenical Holy Fathers, 86, 110

Ohrid Archbishopric, 95, 104-105, 109-110, 314-315

Ohrid, 7, 10-13, 16, 87-89, 95, 99-101, 104-105, 108-111, 114, 116-123, 156, 291, 306, 310, 314-317, 321, 323-324, 326-327, 339-342

Okunev, N. L., 83, 307-308

Onuphrios, St., 178

Orlandos, A., 84

Ostrogorsky, G., 110

Oxford, 114

ИНДЕКС

Св. Елена, 165
 Св. Епифаниј Кипарски 271, 280
 Св. Еротeј, 295
 Св. Игнатиј Богоносец, 295, 298
 Св. Илија во Грнчари, црква, 294
 Св. Катерина, 177
 Св. Кирик и Јулига, црква, 296
 Св. Климент (Богородица Перивлентос), 288
 Св. Константин, 165, 291
 Св. Кузман, 158, 168, 293
 Св. Леон Римски, 280, 290
 Св. Лукијан, 290
 Св. Марена, 60, 156, 166; света Марена 31, 33-34, 39-40; Света Марена која го убива ѓаволот 33, 39
 Св. Михаил, 290
 Св. Недела, 177
 Св. Никанор во Гревена, 274, 305
 Св. Никола, 12, 36, 278, 280-282, 285, 287-288, 290-291, 293-295, 297-298, 301, 308-310
 Св. Никола Болнички, 2981
 Св. Никола во Вица, црква 295
 Св. Никола во Драча, 298
 Св. Никола во Зрзе, црква, 297, 301
 Св. Никола во Ореовец, црква 293
 Св. Никола Топлички, црква, 295
 Св. Никола Шишевски, црква, 297
 Св. Никола, црква, 278, 293, 295, 297, 301
 Св. Никола, црква во Варош кај Прилеп, 47
 Св. Никола, црква - Манастир, под с. Витолиште, Мариово, 47
 Св. Онуфриј, 178
 Св. Павле Хомологит, 290
 Св. Параскева, 296
 Св. Патапиј, 297
 Св. Пахомиј, 282, 290, 301
 Св. Пантелејмон, 54, 158, 160, 168, 278-279, 293; Свети Пантелејмон 21, 68

Св. Петар 16, 48, 273-274, 288-291, 293, 299, 302, 307-308, 329-330, 336 ; Св. Петар во Преспа, црква, 329
 Св. Петка, 175
 Св. Сава, 275, 283, 285, 295, 297; Св. Сава Српски, 297
 Св. Сава Кириотисис 275
 Св. Силвестер, 296
 Св. Симеон 288, 295, 308; св. Симеон Немања, 288, 308
 Св. Сократ, 305
 Св. Софија, 12, 59, 60, 278, 302
 Св. Спас во Алинци кај Самоков, црква, 297
 Св. Спас во Лескоец, 293
 Св. Спиридон, 296-298, 301
 Св. Стефан, 148, 158, 285-286, 294
 Св. Стефан Нови, 285
 Св. Стефан Првомаченик, 286
 Св. Текла, 175
 Св. Теодор во Сервија, црква, 295
 Св. Теодора, 175
 Св. Тимотеј, 296
 Св. Троица, 289, 296, 311; Св. Троица кај Плевља, црква, 296
 Св. Харалампииј, 298
 Св. Четириесет маченици, црква, 282
 Света Ана Доилка, 32, 39
 Света Богородица Перивлента, 74, 155, 309, 330, 332
 Света Гора, 299, 303, 324-325
 Свети Андреја, 79
 Свети Атанасиј Александриски, 49
 Свети Јован Богослов, во Бер, 29, 47
 Свети Јован Канео, 38
 Свети Јован на Патмос, манастир, 28
 Свети Јован Претеча, 74
 Свети Кузман и Дамјан, Бесребреници, 22
 Свети Марко, во Венеција, 28, 31, 42
 Свети Меркуриј на Крф, црква, 33

INDEX

Palermo, 89, 91, 103, 107
 Panagia Olympiotissa, 313
 Panteleimon, St., 83, 170
 Peć Patriarchate, 315
 Peć, 4, 304, 307, 315
 Pelekanidis, S., 84-85, 87, 89, 98, 101-102, 105, 306
 Peloponnese, 102
 Perachora, 90
 Peter of Alexandria, St., 100
 Peter, St., 6, 16, 100, 109, 341
 Petković, B. R., 341
 Physician Saints 9, 84-93, 95-98, 100-106, 108, 110, 314
 Podgradec, 95
 Popov, Gj., 86
 Popovska-Korobar, Viktorija, 13
 Presentation in the Temple, 199
 Prespa, 1-8, 10-16, 83, 85, 89, 92, 95, 100-102, 105-111, 116-119, 121-123, 128, 269, 304-308, 313, 315, 322, 327, 330, 341
 Prespa, Lake, 7-8, 10, 83, 327
 Prespa, Lesser, 116
 Pretor, 14-15
 Prilep, 86, 104, 108, 282, 305, 314
 Princeton, 114
 Prophets, 86, 94, 96, 128, 247, 251, 253, 255
 Psača, 315
 Radojčić, S., 10, 15, 86, 88-90, 99, 105
 Raising of Lazarus, 200, 204
 Rajković, M., 85
 Raška, 315
 Resurrection according to the Acts of the Apostles, 92
 Resurrection of Christ, 128, 180
 Rice, D. T., 91, 114
 Roman Pope, 109
 Rome, 12, 105, 108-109, 117, 120, 156
 Russia, 10, 89, 91, 103
 Salonica, 115, 117, 120
 Samuil, Czar, 7, 12-1, 83, 100, 104, 109-110, 116-117, 120-121, 313
 San Clemente, 109, 120
 Sava, 307, 317, 319-321, 323, 327

Свети Мина, кај Кожани, 42, 47
 Свети Наум 33, 39, 310, 317
 Свети Неофит (Пафос), 28
 Свети Никита кај Скопје, 67
 Свети Никола, 24, 28, 36, 38-41, 43, 47, 49, 67, 71, 74; Свети Никола Болнички, 38, 71, 74; Св. Никола Каснички, црква, 28, 36, 41
 Свети Пантелејмон, црква, 21
 Севастија (Кападокија), 274
 Седмочислениците, 6, 14-15, 317, 318-324
 Селеница, 298
 Сер, 78, 329, 336
 Серафимова, А., 310
 Сервија, 273, 295, 304
 Сергеј, патријарх, 329, 335
 Симеон Урош Палеолог, 292
 Симнувањето од крстот, 213, 214, 223
 Синај, 28, 30, 31, 46
 Сите Свети во Лешани, црква, 293
 Сицилија, 10, 273
 Скилица, 275-276, 278, 305
 Скопје, 2-4, 9-10, 14, 16, 41, 50-51, 53-55, 67-68, 77-79, 113, 278, 290, 304, 306-310, 314, 326
 Скопската митрополија, 297
 Слава во Преображението, 34
 Слегувањето на Светиот дух, 246
 Слегувањето во адот, 230, 233; Слегувањето во пеколот, 32, 34, 35, 46, 57
 Слепче, 295, 297
 Слепченскиот манастир, 325
 Сливница, 15, 50, 70, 295-296, 318, 327
 Слимница, 318
 Слимничкиот Богородичен манастир, 318; Слимничкиот манастир, 15, 318-319, 321-325
 Словени, 44, 49, 58, 59, 272, 300, 326
 Службата на архиереите, композиција, 126, 274, 290, 295, 300; Службата на архиереите, 280, 284-285, 290-293, 295, 297
 Службата на св. Ахил, 283, 288
 Смедерево, 81, 293
 Снегаров, И., 79, 80, 81, 306, 310
 Соборот на Немања, 288, 302-303
 Немања, Симеон, св., 288, 308
 Соломон, 37, 38, 100
 Солун, 23, 25-26, 44-45, 58, 68-69
 Солунската митрополија, 275
 Солунските браќа, 48, 59, 65-66, 68-69, 78, 323
 Сопокани, 30, 278; Сопокани, 52
 Sotitriou, G., 51
 Софијанос, Д., 261; Sofianos, D. Z., 304-305, 309
 Србија, 13-14, 29, 31, 50, 65-66, 68, 283, 285, 289-290, 298-303, 306-308, 325, 330
 Средбата и Разговорот на Марија и Елисавета, 30; Средбата на Марија и Елисавета, 35, 46
 Сретение, 199, 275
 Стара Ладога, 10, 42, 46
 Старо Нагоричино, 290, 308-309, 315, 321
 Стеван Првовенчани 303
 Стефан Душан, крал, 74
 Стефан Немања, 13
 Стефан Првовенчани, 288
 Стефан Урош, цар, 74
 Стилијан, свети 42, 47
 Стоја и Теодор Музаки, браќа, 292
 Стојановски, А., 306
 Стојков, Михаило, 323
 Strzygovski, J., 339
 Студеница, 38, 42, 50, 54, 68-79, 100, 105, 273, 283-284, 307, 315
 Суботик, Г., 33; Г. Суботић, 53, 305, 309
 Суботин-Голубовић, Т., 307-308
 Таксијарси, црква, 292
 Татић, Ж., 339
 Татић-Ѓурић, М., 340
 Тафрали, О., 319, 339
 Теодор Лимниотис, 71
 Теодоров-Балан, А., 78

Sefirže (Serbia), 313
 Serbia, 13-14, 91, 93, 104, 110, 314-315
 Servia, 304, 310, 313
 Service of the High Priests, 126, 128
 Seven Slavonic Saints (Seven in Number), 6, 14, 327
 Sicily, 10, 304
 Siege of Constantinople, 6, 15-16, 341
 Sinai, 90-91, 93, 107
 Skopje, 2-4, 9-10, 14, 16, 110, 113, 304, 306-310, 314, 326
 Slavonic Holy Teachers, 314
 Slavs, 105, 108-110, 116, 120-121, 313
 Slivnica Monastery, 14-15
 Slivnica, 14-15, 110, 296, 318, 327
 Solomon, 98-99
 Song of Songs, 98-99
 Sophia, St., in Kiev, 89
 Sophia, St., in Ohrid, 12, 100-101, 109, 117, 120
 Sophianos, D., 313
 Sopočani, 92
 Spasova Voda, 311, 316
 Spice-Bearers at the Tomb of Christ, 216, 226, 241
 St. John's Church at Kaneo in Ohrid, 99
 St. John's Monastery on Patmos, 90
 Stara Ladoga in Russia, 10, 103, 107
 Staro Nagoričino, 308-309, 315, 321
 Stephen Nemanja, 315
 Stephen, St., 158
 Studenica 99, 103, 110, 284, 307, 314-315
 Stylian, St., in Kostur (Kastoria), 103
 Thecla, Paraskeva and Theodora, Ss., 175
 Theophany, 94, 96
 Theophilact, Archbishop, 101, 109, 120, 122

ИНДЕКС

Теофанија, 34
 Теофилакт 40, 49, 67-68, 70, 73, 78-80, 266, 268, 295, 298, 311, 313-314; Теофилакт, архиепископ, 40; Теофилакт, филозоф 49; Теофилакт Охридски 73, 79-80, 278, 321, 323-324
 Тесалија, 49, 272-276, 294, 296, 301-302, 304
 Томековиќ, С., 42, 80, 104
 Томиќ, О., 311
 Томоски, Т., 79, 305
 Tourta, A. G., 309-300
 Трајчев, П., 14-15
 Томиќевиот псалтир, 332
 Требино, 22, 84
 Требиште, 278
 Трикала, 273-274, 276, 294
 Трново, 282, 300, 315
 Трпко, зограф, 317; Трпо, зограф, 298-299
 Tsigaridas, E., 54, 105
 Туницки, Н. Л., 78
 Théarvie, M., 339

 Ђирковић, С., 81
 Ќоровиќ-Љубинковиќ, М., 317;
 Ѓоровић-Љубинковић, М., 78, 325

 Углеша 336, 338, 342
 Ulea, S., 340
 Урван, св., 305
 Ферјанчић, Б., 80, 304
 Ferluga, J., 78; Ферлуга, Ј., 305
 Филотеј, патријарх, 333, 336
 Флорева, Е., 310
 Флорина, 306
 Фолбах, В. Ф., 32; Volbach, W. F., 53
 Фотиј, патријарх, 331, 334-336
 Хадерман-Мисгвиш, Лиди, 9, 32-35, 38, 44, 56, 63, 67, 71, 80, 75, 307; Nadermann-Misguisch, L., 53-54, 77-81, 94-98, 100, 107, 119, 121, 306
 Хазари, 48, 66
 Халенслебен, Хорст, 31, 56; Hallensleben, H., 52, 94
 Хаман Маклин, Рихарт, 31, 56; Hamann-Maclean, R., 52, 77, 94
 Хамартол, Георги, 335
 Хаџидакис, Манолис, 29, 38, 41, 44, 54, 56; Chatzidakis, M., 52, 54, 91, 306
 Херсон, 48, 66
 Хиландар, 78, 308-309, 337
 Хоматијан, 40, 49, 70, 73, 75, 78, 323
 Хонијат, Н., 73
 Хопово, 297
 Хосиос Давид, црква, 43
 Хосиос Лука, црква во Фокида, 272-273, 275, 299
 Христос, 24, 30-39, 42, 49, 57-58, 63-64, 74, 126, 128, 133, 150, 153, 171, 204, 225, 287, 285-288, 295
 Христос во Латрос, 31
 Христос во Преображението, 32
 Христос-Агнец, 24, 30, 32, 34, 35, 39, 49, 58, 63, 64, 295
 Христос-Мир, 30, 35, 36, 38, 57
 Христос-Старец, 31, 33-34, 42, 58
 Цариград, 6, 13, 15-16, 25, 29, 37, 43, 45, 50, 68, 70, 73, 75, 271-272, 275, 282, 300, 329-339
 Цариградска дијецеза, 336
 Цариградска патријаршија, 70, 299, 336
 Цигаридас, Е., 42
 Constantinides, E. C., 305

 Чанак-Медић, М., 307
 Чемерски, Г., 43, 54
 Четириесет маченици, црква во Трново, 300
 Чудо, Д. 284

 Шепкина, М. В., 339
 Штриговски, Ј. 335

INDEX

Thessaloniki, 8, 85, 87-88, 105-106, 108-109
 Thessaly, 110, 313, 315, 316
 Tomeković, S., 102, 103
 Trajčev, G., 327
 Trajčev, P., 14
 Trebino, 84
 Trnovo, 315
 Tsigaridas, E., 103

 Ugleša, 342
 Unmercenarys – Anargyroi (Physician Saints), 84

 Varoš, near Prilep, 108
 Veljusa, 104
 Velmans, T., 93, 97, 339-340
 Venice, 10, 89-91, 93, 103, 107
 Veria, 91, 103, 108, 305, 315
 Vienna, 114
 Visitation and Conversation of Mary and Elisabeth, 189
 Vissarion, St., in Thessaly, 316
 Vitlarski, T., 104
 Vitolište in Mariovo, 108
 Vodoča, 100
 Vokotopoulos, P.L., 95
 Volbach, W.F., 93
 Volkašin, King, 16, 342

 Walter, C., 100
 Weitzman, K., 114

 Xyngopoulos, A., 85, 88-98, 304

 Yugoslavia, 8, 92, 115
 Yugoslavia, Former Federal, 8

 Zachariah, 94, 96
 Zaum, 100

CIP - Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“, Скопје

75.052.033.2(497.773)
930.85(497.773)

ГРОЗДАНОВ, Цветан

Курбиново и други студии за фрескоживописот во Преспа / Цветан Грозданов ; [превод на англиски јазик Греам В. Рид = translated into english by Graham W. Rid]. - Скопје : Матица македонска = Skorje = Matica makedonska, 2015. - 353 стр. : илустр. ; 28 см

На наспор. насл. стр.: Kurbinovo and other studies on Prespa frescoes / Cvetan Grozdanov.
- Фусноти кон текстот. - Библиографија кон главите. - Регистри

ISBN 978-608-10-0433-5

1. Ств. насл. на наспор. насл. стр. - I. Grozdanov, Cvetan

види Грозданов, Цветан

а) "Св. Ѓорѓи"(црква) - Курбиново - Фрески

б) Преспа - Културна историја

COBISS.MK-ID 98940170

