Јехона Спахиу

27-312.2:75.052.033.2(497.7)"14"
75.052.033.2:27-312.2(497.7)"14"

СТРАДАЛНИОТ ЦИКЛУС ВО ЦРКВАТА СВЕТИ НИКОЛА ТОПЛИЧКИ

Предмет на нашето истражување се сцените од циклусот Христови маки и страдања во црквата Св. Никола на Топличкиот манастир, насликани во 1536/37 година. Топличкиот страдален циклус не прави впечаток по бројноста на сцените, туку по вклучувањето на поствизантиските новини во традиционалната сценска иконографија. Воедно, со компаративните анализи уште повеќе ги уточнуваме сознанијата за едукативното потекло на зографот Јован Теодоров од Грамоста.

Топличкиот манастир, кој во науката е окарактеризиран како "единствен поголем споменик на ѕидното сликарство од Прохорово време",[1] честопати го привлекувал вниманието на истражувачите од историски, сликарски и авторско-стилски аспект.[2] Покрај бројните трудови, интересот за овој значаен споменик на културата не згаснал, на што укажуваат поновите истражувања,[3] вклучувајќи го

---

[1] Ц. Грозданов, *Охридскиот архиепископ Прохор и неговата дејност*, во: Истиот, Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990, 156.

[2] З. Расолкоска-Николовска, *Топличкиот манастир во светлината на новите истражувања*, Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развитокот на словенската просвета, Скопје 1989, 323-333; Истата, *Ктиторскиот портрет во ѕидното сликарство во Македонија*, Цивилизации на почвата на Македонија, кн. 2, Скопје 1995, 218-219; Г. Суботиќ, *Најстарије претставе светог Георгија Кратовца*, ЗРВИ 32, Београд 1993, 177-180; Ц. Грозданов, *Портретите на светителите во Македонија од IX - XVIII век*, Скопје 1983, 99-101; Р. Топузова-Каревска - Н. Митревски, *Претстави од детството и од младоста на Богородица во фрескоживописот на припратата на Топличкиот манастир*, Пелагонитиса, Година I, бр. 2, Битола 1996, 69-74; М.М. Машниќ, *Јован Зограф и неговата уметничка активност*, Културно наследство 22-23/1995-1996, Скопје 1997, 68-87; Истата, *Две новоатрибуирани дела на големите сликари од XVI век, Онуфриј од Аргос и Јован од Грамоста*, ЗСУММ 3, Скопје 2001, 143-152; Истата, *Три прилози за проучување на иконописни дела од поствизантискиот период*, ЗСУММ 5, Скопје 2006, 131-132; Н. Митревски, *За свети Никола и циклусот во припратата на Топличкиот манастир*, Balcanoslavica 30-31, Прилеп 2002, 111-135; Истиот, *Споменици на фрескоживописот од XVI и XVII век во Демирхисарско*, Прилеп 2003, 15-26; Истиот, *Јован Зограф и фреските во припратата на Топличкиот манастир од 1534/35*, во: Истиот, Студии за живописот од Западна Македонија XV-XVIII век, Скопје 2009, 89-133; С. Цветковски, *Визија пророка Језекиља (Топлички манастир)*, ЗМСЛУ 34-35, Нови Сад 2003, 261-266.

[3] А. Атанасоски, *Орнаментална декорација во црквата Свети Никола, Топлички манастир*, Научно списание на Универзитетот Св. Климент Охридски - Битола, Година III, бр. 3, Битола 2008, 277-282; Ј. Спахиу, *Празничните сцени во Топличкиот манастир*, Патримониум.МК 7-8, Скопје 2010, 331-350. Резултатите од истражувањето на сликарството во топличкиот наос се презентирани во: Истата, *Сликарството во наосот*

и овој труд во кој се обработени сцените од Страдалниот циклус насликани во 1536/37 година.

Сцените од Христовите маки и страдања се развиваат во втората зона на јужниот и северниот ѕид, со исклучок на две сцени (Патот на Голгота и Качувањето на крстот) кои се насликани во појасот на Великите празници.[4] Вкупно се прикажани 12 сцени, коишто се одликуваат со неколку иконографски специфики. Тие не се поделени со бордура, како што е случајот со композициите од циклусот Великите празници, туку се надоврзуваат една на друга. За разлика од празничните сцени во чии рамки се прикажани пророчки допојасја,[5] во овој циклус пророците се насликани само во сцената Качување на крстот.

Циклусот започнува со *Тајната вечера*[6], која се наоѓа на јужниот ѕид во олтарскиот простор. Сцената е многу оштетена, а сочуван е само нејзиниот десен дел (сл. 1а и 1б).[7] Видлив е дел од полукружната трпеза на којашто има садови со храна, питулица, морков и една матарка пред трпезата. На таа половина седат четворица апостоли, кои гестикулираат во знак на разговор. Со отпаѓањето на малтерот сосема се уништени Христовата претстава и апостолската група на левата страна.

Сцената која има литургиска основа е опишана во евангелијата на Матеј (XXVI, 20-28) и Марко (XIV, 22), а мигот кога Христос им соопштува на апостолите дека еден од нив ќе го предаде е посведочен од сите евангелисти (Матеј XXVI, 21-23; Марко XIV, 18-20; Лука XXII, 21-23; Јован XIII, 21-25). Поради својата литургиска конотација, сцената е сместена во олтарскиот простор, иако според кажувањето на евангелистот Јован и според сликарскиот прирачник,[8] хронолошки следи по Миењето на нозете. Во средновековното и доцносредновековното сликарство, Страдалниот циклус традиционално

на црквата Свети Никола во Топличкиот манастир во Демирхисарско, (магистерски труд), Скопје 2010.

[4] За да се прикажат повеќе сцени од циклуот Христови маки и страдања и покрај недостигот на простор, честопати се случувало некои композиции да бидат насликани во појасот на Великите празници, меѓутоа се внимавало да се зачува хронолошкиот редослед на настаните, сп. С. Петковиќ, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије (1557-1614)*, Нови Сад 1965, 72.

[5] Поопширно за претставите на пророците, текстовите испишани на нивните свитоци и тематската поврзаност со композициите, в. Ј. Спахиу, *Празничните сцени во Топличкиот манастир*, 331-350.

[6] Натписот не е сочуван.

[7] Автор на фотографиите е Владо Киприjановски, на кој во оваа пригода му ја искажувам мојата голема благодарност, додека, пак, скицата е изработена од авторката на овој труд.

[8] Α. Παπαδοπολου-Κεραμοες, *Διονησίου του ἐκ Φούρνα. Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Πετρούπολις 1909, 103-104.

започнува со Тајната вечера,[9] но постојат и исклучоци.[10] И покрај малата сочуваност на сцената, според обликот на трпезата и поставеноста на апостолите станува јасно дека Тајната вечера имала симетрична концепција.[11]

Во *Миењето на нозете*[12], пред архитектонска заднина е претставен Христос со престилка (Јован XIII, 4), десната рака му е подигната во знак на разговор, а со левата се потпира на садот. Спроти него е апостолот Петар[13] кој седи на клупа, со левата рака потпирајќи се на коленото, а со десната покажува кон својата глава. Зад Петар се останатите апостоли кои го чекаат својот ред, а во преден план е насликан Јован како ги (од)врзува сандалите (сл. 2а). Во горниот дел на градбата, зад Христос се назира сина ткаенина,[14] идентично поставена и во истата сцена од Поганово.[15] Во топличката сцена е илустриран дијалогот на Христос со Петар, за што известува само евангелистот Јован (XIII, 4-16).[16]

Понатаму, во истата зона следи *Молитвата во Гетсиманската Гора* (Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ) (сл. 2б). Во ридестиот предел Христос разговара со Петар, кој е единствениот буден за разлика од останатите десет апостоли. Тие се насликани во преден план; еден од нив е во легната положба, друг ја потпира главата на раката, а трет на колената. Во горниот дел уште еднаш е прикажан Христос,

---

[9] Сп. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècle d'après les monuments de Mistra de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1960², 286-309.

[10] Сп. С. Петковиќ, *Зидно сликарство (1557-1614)*, 71 (Матка, Св. Архангели - с. Лопардинци, Св. Спас - Штип, Подмаина); в. уште: М.М. Машниќ, *Манастирот Ореовец*, Скопје 2007, 46; В. Поповска-Коробар, *Сликарството во Сливничкиот манастир Света Богородица*, Скопје 2008 (докторска дисертација), 77-78 (за Сливница и други примери).

[11] За симетричните и асиметричните решенија на сцената, поопширно в. кај: А. Серафимова, *Кучевишкиот манастир Свети Архангели*, Скопје 2005, 73 (со примери и литература).

[12] Натписот не е сочуван.

[13] Треба да се напомене дека при конзерваторските зафати на сцените од циклусот Христови страдања на јужниот ѕид се направени грешки. Имено, апостолот Петар во Миењето на нозете, Молитвата во Гетсиманската Гора, Предавството Јудино и Трикратното одрекување е со кафеава коса, што е сосема спротивно од описите во прирачниците (М. Медиќ, *Стари сликарски приручници III, Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне*, Београд 2005, 385). Поволна околност е тоа што ретушот е изведен во акварелна техника (од документацијата на РЗЗСК/НКЦ), така што постои можност во иднина грешките да бидат исправени.

[14] Станува збор за Христовата горна кошула, според описот на евангелистот Јован (XIII, 4).

[15] Сп. Б. Живковиќ, *Поганово. Цртежи фресака* (предговор: Г. Суботиќ), Споменици српског сликарства средњег века 5, Београд 1986, ск. 23; Г. Суботиќ, *Костурска сликарска школа*, Глас CCCLXXXIV Српске академије наука и уметности, Одељење историјских наука, кн. 10, Београд 1998, сл. 3а.

[16] Поопширно за иконографијата на сцената, нејзините варијанти и новини, в. А. Серафимова, нав. дело, 74.

облечен во темноцрвен химатион, молејќи се со подадени раце и со поглед упатен кон небото од каде што излегуваат три зраци. На левата страна на сцената е насликана една подзгрбавена фигура во профил, означена со ореол и прикажана во расчекор. Сметаме дека станува збор за Јуда, кој ја напушта групата за да го предаде Христос.

И покрај извесните разлики, молитвата во Гетсиманија ја споменуваат сите евангелисти (Матеј XXVI, 36-45; Марко XIV, 32-41, 35-37; Лука XXII, 39-46; Јован XVIII, 1). Разговорот на Христос и Петар го наведуваат Матеј (XXVI, 40) и Марко (XIV, 37). Иконографијата на топличката сцена е сведена на две епизоди, за разлика од наративниот пристап на илустрирање на настанот сочинет од три или четири епизоди.[17] Споредено со традиционалните решенија, единствената новина во оваа сцена во поствизантискиот период се смета прикажувањето на ангелот што го бодри Христос во молитвите.[18] Во рамките на истата сцена во Трескавец (ок. 1485 год.), над Христовата претстава во молитвена положба, во горниот десен агол е насликан ангел.[19] Во топличката композиција, пак, на истото место каде можеби бил прикажан ангелот, за жал малтерот е отпаднат.[20] Од достапниот компаративен материјал не наидовме на ниту едно сродно решение со фигурата која ја напушта апостолската група.

Во *Предавството на Јуда* (Η ΠΡΟΔΟΣΪΑ) централно е прикажан Христос, а од лево му пристапува Јуда за да го прегрне/бакне. Околу нив е насликана голема група на војници и цивили. Тие му се закануваат на Христос со исукани мечеви, а некои држат копја, стапови, секири и факели. Христос е свртен на десната страна, кон фигурата на Евреинот кој замавнува со меч. На левата страна има уште една фигура во цивилна облека, која во едната рака држи меч, а во другата факел. Во десниот долен агол се наоѓа епизодата во која апостолот Петар му го отсекува увото на Малх (сл. 3).

Предлошката за оваа епизода се наоѓа во евангелските текстови на Матеј (XXVI, 47-51), Марко (XIV, 43-47), Лука (XXII, 47-48) и Јован (XVIII, 3-11). Од нив, само Јован не го наведува бакнежот како начин на препознавање на Христос, иако неговиот текст послужил како инспирација за илустрирање на епизодата со отсекувањето на увото на Малх (Јован XVIII, 10-11). Во речиси

---

[17] За сликањето на двете верзии на настанот, в. Исто, 75 (особено: заб. 17-21).

[18] Исто.

[19] Сп. Н. Митревски, *Фрескоживописот во Пелагонија од средината на XV до крајот на XVIII век*, Скопје 2009, сл. на стр. 43 и 293.

[20] Покрај оштетувањата, сметаме дека и со ретушот се избришани/изгубени некои делови од сцената, а, пак, можноста за постоење на ангелска фигура останува само претпоставка.

сите постари примери Христос гледа во Јуда,[21] но во текот на XV век многу почеста е варијантата кога Христос ја врти главата од предавникот. Најблиска на нашата претстава е истата од Лескоец,[22] Трескавец (ок. 1485 год.)[23] и од Поганово.[24] Во топличкиот наос не се прикажани останатите сцени од (мини) циклусот на Јуда (Земањето на сребрениците, Враќањето на парите, Смртта/самоубиството на Јуда и Јуда во пеколот), што зачестуваат во овој период.[25]

Последна сцена во низата на јужниот ѕид е *Трикратното одрекување на Петар* (Η ΑΡΝΗΣΪΣ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΤΡΕΙΣ), раскажана во три епизоди (сл. 4). Во преден план е одрекувањето на Петар пред војникот и слугите крај огнот, во десниот горен агол е одрекувањето пред слугинката и во левиот горен агол е раскајанието објавено од првото пеење на петелот, насликан на столбот под Петровата претстава.

Опис на трите случки со кои се илустрира одрекувањето на Петар даваат сите евангелисти (Матеј XXVI, 69-75; Марко XIV, 66-72; Лука XII, 55-61; Јован XVIII, 16-18, 25-27). Познато е дека во поствизантискиот период во оваа сцена се издвојуваат само две иконографски специфики, кои се преземени од традиционалните верзии на сцената. Станува збор за полукружната клупа на која седат фигурите на слугите/војниците (Лука XXII, 55)[26] и Петар кој ги открива колената за да ги загрее на огнот (Јован XVIII, 18),[27] што се среќаваат и во

---

[21] G. Millet, nav. delo, 326-345. Меѓу ретките примери до XIV век ја посочуваме сцената од Св. Никола Орфанос, каде Христос е свртен на десната страна (в. P. Mastora, *Some Figures and Scenes of Passion*, во: Ayios Nikolaos Orphanos, The Wall Paintings, Athens 2003, 98, fig. 41, fig. 44), додека, пак, во црквата Св. Константин и Елена во Охрид сцената е многу избледена (теренски белешки), меѓутоа според скицата во монографијата, Христос е прикажан како ја врти главата од Јуда (сп. Г. Суботиќ, *Свети Константин и Елена у Охриду*, Београд 1971, ск. 2А). Според С. Радојчиќ, ваквиот став на Христос се третира како западно влијание во византиската иконографија, в. С. Радојчиќ, *Једна сликарска школа из друге половине XV века*, ЗЛУ 1, Нови Сад 1965, 94.

[22] Сп. Г. Суботиќ, *Охридската сликарска школа од XV век*, Охрид 1980, ск. 79.

[23] С. Радојчиќ, *Једна сликарска школа*, сл. 10 (Трескавец).

[24] Б. Живковиќ, *Поганово*, ск. 23. Со слично решение е и сцената од Дорохој, сп. M.M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1460 – 1600) et dans les pays sous domination etrangère*, Athènes 1989, fig.126.

[25] Сп. С. Петковиќ, *Зидно сликарство (1557-1614)*, 72. За иконографијата на сцените поврзани со Јуда, в. С. Кесиќ-Ристиќ, *Циклус Христових страдања*, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 122-123, 125-126; А. Серафимова, нав. дело, 75-76, 78-79.

[26] За формата на клупата спомената од Лука, в. А. Серафимова, нав. дело, 260.

[27] Исто, 77.

топличкиот пример.[28] Ваквото решение на епизодата претставува обележје на костурското монументално сликарство.[29] Полукружната клупа на којашто седат Петар и слугите е карактеристична за сцените насликани од т.н. костурската работилница од крајот на XV век,[30] но се среќава и во неколку романски споменици.[31] На топличката композиција најблиска и е сцената од црквата Св. Никола (Св. Атанасиј) во Шишево.[32]

Миењето на рацете (Η ΑΠΟΝΗΨΪΣ ΤΟΥ ΠΪΛΑΤΟΥ) е насликано во втората зона на северниот ѕид (сл. 5). Со паѓањето на малтерот оштетен е ликот на Понтие Пилат, кој седи на правоаголна клупа без наслон и ги мие рацете во длабоки садови што ги држат двете момчиња. Пред него, на подот е положен приборот за пишување и отворениот свиток со текстот: ΑΘΩΟС ΗΜΕΪ ΕΚ ΤΟΥ ΕΜΑΤΟС ΤΥ ΔΙΚ(ΑΙ)Ο ΤΟΥ (Матеј XXVII, 24).[33] На истата клупа седи Ана потпрен на бастун, кој со десната рака покажува кон Христос, а покрај него стои Кајафа, насликан во мигот на раскинување на својата кошула. На левата страна, Христос со врзани раце е воден од војниците, од кои едниот го турка со десната рака. Судењето се одвива пред градби преку коишто се префлени црвени велуми, а градбата на левата страна е во форма на буквата "С".

Опис за чинот на миењето на рацете на Пилат дава евангелистот Матеј (XXVII, 24), а Апокрифното евангелие на Никодим послужило како основен литературен извор.[34] Во поствизантискиот период, во рамките на судењето кај Понтие Пилат честопати се вклучени и фигурите на Ана и Кајафа, како што е

---

[28] Несоодветната конзервација на епизодата придонесува таа да не е сосема јасна, бидејќи со ретушот се покриени разголените нозе на Петар.

[29] Од крајот на XIV век, слично решение наоѓаме во сцената од Св. Атанасиј Музаки во Костур (1385), иако во оваа црква Петар е претставен во стоечка положба, сп. Г. Суботиќ, *Костурска сликарска школа*, сл. 7а.

[30] Сп. M. Chatzidakis – D. Sofianos, *The Great Meteoron - History and Art*, Athens 1990, fig, 79; Б. Живковиќ, *Поганово*, ск. 24; К. Паскалева-Кабадаиева, *Църквата "Св. Георги" в Кремиковския манастир*, София 1980, ск. 14.

[31] Сп. M.M. Garidis, nav. delo, 120, fig.132 /Хирлау/, 122, fig. 127 /Дорохој/.

[32] Според личните белешки.

[33] Истите зборови се наведени и во Апокрифното евангелие на Никодим, в. M.R. James, *The Apocryphal New Testament*, Oxford 1960, 100, 103.

[34] За влијанието на Никодимовото апокрифно евангелие во осмислувањето на иконографијата на сцената, в. С. Радојчиќ, *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, ЗРВИ XIII, Београд 1971, 293-312 (=во: Истиот, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 211-236).

случајот и со топличката сцена.[35] Не е изоставен ниту моментот кога Кајафа ја раскинува својата облека, што е произлезено од цитат на Матеј (XXVI, 65). Соединувањето на двете случки во една слика, се толкува како начин да се нагласи праведното судење на Пилат.[36] Имено, во источнохристијанската уметност, особено во коптските цркви, Пилат се почитува и прикажува како светец,[37] што е сосема спротивно од западната традиција.[38] Од иконографските елементи ја издвојуваме едноставната клупа без наслон, на која седат Пилат и Ана. Аналогни решенија забележуваме во неколку споменици насликани од т.н. костурска работилница од XV век.[39] Исто така, градбата со потковичеста форма во сличен облик ја наоѓаме во репертоарот на костурските,[40] епирските,[41] линотопските[42] и романските сликари.[43] Внимание привлекува и текстот испишан на свитокот положен пред нозете на Пилат. Тоа се зборовите што Пилат ги изговара веднаш по миењето на рацете, со кои сам се ослободува од вината.[44] Од достапниот компаративен материјал, свитокот пред Пилат го наоѓаме во сцената во Лескоец,[45] во Драгалевци,[46] Преображение на Метеори

---

[35] Според достапната литература најраното соединување на двете судења во една сцена е направено во наосот на црквата Св. Константин и Елена во Охрид, в. Г. Суботиќ, *Свети Константин и Елена*, ск. 2А.

[36] Сп. А. Серафимова, нав. дело, 81.

[37] Сп. J. K. Elliott - Rh. J. Montague, *The Apocryphal New Testament. A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation Based on M.R. James*, Oxford 1993 (reprint 2005), 208.

[38] Сп. С. Радојчиќ, Пилатов суд, 307.

[39] E. N. Georgitsoyanni, *Les peintures murale du Vieux Catolicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Athènes 1992, pl. 47; Б. Живковиќ, *Поганово*, ск. 25.

[40] Н. Митревски, *Фрескоживописот во Пелагонија*, сл. на стр. 43 (Трескавец - ок. 1485).

[41] A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 1989, 85, pl. 31b, pl. 37b, pl. 67, pl. 69b.

[42] Α. Τούρτα, *Ο ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Αθήνα 1991, πιν. 62β, πιν. 63α, πιν. 71β.

[43] A. Vasiliu, *Monastères de Moldavie XIV^e-XVI^e siècles, Les architectures de l'image*, Paris 1998, T. 35.

[44] Цитатот по евангелието на Матеј (XXVII, 24) е испишан во горниот агол на историодната сцена во црквата Св. Никола во Варош, Прилеп, а се наоѓал и во сцената од Ариље (сп. Д. Војводиќ, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Аришу*, Београд 2005, 131), додека дел од стихот е испишан како наслов на истата сцена во црквата Св. Никола во Станичење (в. С. Габелиќ, *Прилог познавања живописа цркве Св. Никола у Станичења*, Зограф 18, Београд 1987, 35, сл. 22а; Истата, *Сликарство цркве (наос, олтар, припрата)*, во: М. Поповиќ - С. Габелиќ - Б. Цветковиќ - Б. Поповиќ, Црква Свети Николе у Станичењу, Београд 2005, 132).

[45] Сп. Г. Суботиќ, *Охридската сликарска школа*, ск. 80.

(1483),[47] во Кремиковци,[48] во црквата Св. Георги во Бањани,[49] во црквата Св. Никола во Плати[50] и во Монодендри.[51]

Патот на Голгота (Η ΕΛΚΟΜΕΝΟC ΕΠΪ CT(AY)POY) се наоѓа на северната половина на сводот, во редот на Великите празници (сл. 6). Централно е прикажан Христос со врзани раце нанапред, воден од двајца копјеносци, а зад него има голем број на војници, од кои првиот го турка со десната рака. Поворката ја предводи Симеон од Кирина, носејќи го Христовиот крст на плеќите. На левата половина на сцената е насликана коњаничката група, каде е вклучен и Понтие Пилат. Тој во десната рака држи свиток, на којшто е повторен текстот од сцената Миење на рацете: ΑΘωΟC ΗΜΕΪ ΕΚ ΤΟΥ ΕΜΑΤΟC ΤΥ ΔΙΚ(ΑΙ)Ο ΤΟΥ (Матеј XXVII, 24).

Евангелистите Матеј (XXVII, 32), Марко (XV, 21) и Лука (XXIII, 26) известуваат дека крстот го носел Симеон од Кирина, за разлика од Јован (XIX, 17), според кого Христос сам го носи својот крст. Во доцносредновековниот период сцената се дополнува со коњаничката група, во која е прикажан Пилат, за чие присуство кажува само Јован (XIX, 19-22). Неговото присуство на Голгота го следиме во неколку споменици од XV век, распространети на подрачјето на Охридската архиепископија.[52] Варирачка компонента е свитокот, којшто може да биде прикажан во рацете на Пилат или, пак, да го држи некој од неговата придружба. Во голем број на поствизантиските сликарски ансамбли, на свитокот се испишуваат зборовите преземени од текстот на Јован (XIX, 19), со кои Христос е наречен "Јудејски цар."[53] Текстот испишан на свитокот на Пилат од нашиот пример е согледан во историската сцена во неколку споменици од XV и

[46] Исто, 131.

[47] E. N. Georgitsoyanni, nav. delo, pl. 47.

[48] Авторката на монографијата К. Паскалева-Кабадаиева, водејќи се од сознанијата во постарата литература, смета дека на денес нечитливиот свиток во Кремиковци бил испишан цитат од евангелието по Јован (XIX, 19), сп. К. Паскалева-Кабадаиева, нав. дело, 56.

[49] Свитокот од бањанската сцена останал празен: теренски белешки.

[50] Μ. Παϊσιδου, *Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα από την περιοχή των Πρεσπών*, Topics in Post-Byzantine Painting. In Memory of Manolis Chatzidakis, Athens 2002, 187, εικ. 17.

[51] Текстот на свитокот е нечитлив, в. А. Τούρτα, нав. дело, πιν. 7.

[52] Сп. Г. Суботиќ, *Охридската сликарска школа*, ск. 70 (Баница), ск. 79 (Лескоец), ск. 112 (Матка). За користењето на истиот образец во видните ансамбли на поширока територија, в. А. Серафимова, нав. дело, 82-83 (со примери).

[53] Сп. M. M. Garidis, nav. delo, 71.

XVI век.[54] Од останатите детали, идентично решение на круната на Пилат регистрираме во црквите Св. Никола Магалиу[55] и Св. Петка во Вуково.[56]

Поделбата на Христовиот плашт (Ο ΜΕΡΙΣΜΟΣ) е насликана во втората зона на северниот ѕид (сл. 7а), под сцената Качување на крстот. Прикажани се три фигури седнати на полукружна клупа, во мигот на раскинување на темносиниот плашт. Трите момчиња се облечени во кратки туники, од кои двете странични фигури на главите имаат темнозелени капи. Од нив, само момчето на десната страна во раката држи ножици. Поради оштетувањата, не знаеме какви предмети држеле останатите две фигури.

Поделбата на Христовата облека по пат на ждрепка (Марко XIV, 24; Лука XXIII, 34; Јован XIX, 24; Апокрифно евангелие на Никодим[57]), вообичаено се претставува како епизода во рамките на Распетието,[58] меѓутоа во поствизантискиот период таа се издвојува и како засебна сцена која станува дел од циклусот Христовите маки и страдања.[59] За илустрирање на сцената послужило кажувањето на евангелистот Јован (XIX, 23), кој детално објаснува дека Христовиот фустан бил раскинат на четири дела. Од мноштвото примери ги издвојуваме и посочуваме оние за кои имавме увид во литературата: во старата црква на манастирот Преображение на Метеори (1483 год.),[60] во Трескавец (ок. 1485 год.),[61] во Поганово,[62] во Доброва(т) и во Молдавија (1529 год.),[63] во Св. Димитрија во Палатиција,[64] во Кучевишкиот манастир (1591 год.), каде е во

---

[54] Истиот текст на свитокот на Пилат е испишан во сцената во црквата Св. Никола Магалиу во Костур (Σ. Πελεκανιδου, *Καστορια I. Βυζαντιναι Τοιχογραφιαι*, Θεσσαλονικη 1953, πιν. 169α), во манастирот Хирлау, (M.M. Garidis, nav. delo, 121, pl. 124 /Хирлау/), во Вуково (Е. Флорева, *Средновековни стенописи. Вуково/1598*, София 1987, сл. 38 и сл. 50) и во црквата Св. Никола во Плати (М. Παϊσιδου, *Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα*, 188, εικ. 20).

[55] Сп. Σ. Πελεκανιδου, *Καστορια I*, πιν. 169α.

[56] Сп. Е. Флорева, нав. дело, сл. 38.

[57] C. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha, adhibitis plurimis Codicibus graecis et latinis maximan partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibuis*, Lipsiae 1853, 101, 152.

[58] За примерите во кои оваа епизода е составен дел од Распетието, в. G. Millet, nav. delo, 428-430.

[59] Сп. А. Серафимова, нав. дело, 84.

[60] Сп. E. N. Georgitsoyanni, nav. delo, 147, pl. 51.

[61] Сп. С. Смолчић-Макуљевић, *Манастир Трескавац у 15. веку и програм зидног сликарства наоса цркве Богородичиног Успења*, ЗМСЛУ 37, Нови Сад 2009, 68-69.

[62] Сп. Б. Живковић, *Поганово*, ск. 27.

[63] Податокот е преземен од: E.N. Georgitsoyanni, nav. delo, 157; в. уште: A. Vasiliu, nav. delo, T. 36.

[64] А. Τούρτα, нав. дело, 184.

непосредна врска со Визијата на св. Петар Александриски,[65] во Ореоечкиот манастир,[66] во Моклишкиот манастир[67] и во манастирот во прилепско Слепче.[68]

Во *Исмејувањето* (О ЕМПЕГМОС), Христос е облечен во долг модро син фустан и цинобер туника со кратки ракави. На главата му е поставен трновиот венец наместо круна, а во раката држи трска наместо жезол. Лево и десно од него се прикажани две момчиња во кратки туники и клобучести капи на главите. Момчето на левата страна во двете раце држи впечатлив инструмент во вид на тропалки, а тоа на десната држи бели шамичиња извезени по рабовите. Во заднина, зад преградата се насликани уште четири момчиња. На десната страна едното момче удира во барабан, а другото свири на труба. Спроти нив, на левата половина едното момче има дајре во рацете, додека другото свири на прекршен дувачки инструмент. Тројца од момчињата на главите носат бели клобучести капи, а четвртото има "молерска" капа. Целото дејствие се случува пред куполна градба со два странични брода коишто имаат одделни влезови (сл. 7б).

Описите на Исмејувањето Христово произлегуваат од кажувањата на сите евангелисти (Матеј XXVII, 27-30; Марко XV, 16-19; Лука XXIII, 11-12; Јован XIX, 2-3), кои инаку воопшто не ги споменуваат музичарите.[69] Топличката сцена е симетрично решена и без голем број на фигури, карактеристични за оваа случка, а во неа вниманието го привлекуваат насликаните музички инструменти. Ги издвојуваме дрвените удирачки инструменти во рацете на момчето на левата страна, коишто се наречени клапни.[70] Од достапниот компаративен материјал, ист инструмент наоѓаме во сцената Првото исмејување на Христос од Лесново

---

[65] А. Серафимова, нав. дело, 84.

[66] Во Ореоечкиот манастир Поделбата на Христовиот плашт е многу оштетена, а авторката на монографијата, М. М. Машниќ сцената ја идентификува со помош на компарација со топличката претстава, в. М. М. Машниќ, *Манастирот Ореоец*, 47, 144, сл. 19.

[67] Исто, 48, заб. 148.

[68] Во црквата Св. Никола на Слепченскиот манастир, делењето на облеката како засебна сцена е во контекст на Распетието, сп. Н. Митревски, *Манастирот Слепче кај Прилеп*, Прилеп 2001, 34.

[69] С. Радојчиќ преку примерот од Старо Нагоричане, укажува на потеклото и влијанијата за вклучувањето на музичарите и танцувачите во рамките на Исмејувањето Христово, в. С. Радојчиќ, *Ругање Христу у Старом Нагоричину*, во: Истиот, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 155-179.

[70] Клапните биле изработувани од липово дрво, поврзани со кожа која овозможувала подвижност при удирањето, а биле употребувани од свештениците со чија помош најавувале одделни молитвени нумери во богослужбата, сп. Б. Цимревски, *Претставите на музичките инструменти на фреските и дворезите во Македонија*, Македонски фолклор, Година IX, бр. 17, Скопје 1976, 162.

(1346),[71] потоа во Св. Никита - Бањани (1483/84),[72] Поганово (1499),[73] Св. Георги - Бањани (1548/49),[74] во Карлуковскиот манастир (1602)[75] и во неколку романски споменици.[76] Интересен е и прекршениот дувачки инструмент со источно потекло, наречен цугтромбон.[77] Клобучестите капи на главите на момчињата се слични на тие од сцените: Трикратното одрекување на Петар, Поделбата на плаштот и Качувањето на крстот, но и на капата на топличкиот ктитор Димитар,[78] што можеби се должи на тогашната "мода" и се преземени од современиот начин на облекување. Градбата во заднина со сличен облик се повторува во сцената Неверувањето на Тома од топличкиот олтарски простор.[79] Топличкиот пример најмногу се приближува до делата на костурската работилница од XV век.

Качувањето на крстот (Η ΑΝΑΒΑCΪC ΕΠΪ CT(AY)POY) е насликано на северниот ѕид, во зоната на Великите празници, веднаш до Патот на Голгота. На крстот се потпрени скалите по коишто се качува Христос. Зад него се прикажани двајца војници кои го туркаат, а едно момче го повлекува кон крстот. На скалилата од задната страна на крстот има уште едно момче, кое се подготвува да замавне со чекан. Во долниот десен агол е насликана епизодата со подготвувањето на течноста. Претставени се двајца Евреи со марами на главите, од кои едниот во длабок сад ја подготвува смесата од жолчка, а другиот сипа оцет од бокал. Во горниот дел, лево и десно од крстот се насликани персонификациите на Сонцето и Месечината (сл. 8).

Зад ѕидната преграда се насликани допојасјата на двајца пророци. Лево е пророкот Осиј (Ο ΠΡΟΦΗΤΗC ωCΪΕ), а десно пророкот Авдиј (Ο ΠΡΟΦΗΤΗC ΑΒΔΪΟΥ),[80] прикажани како двајца старци со бела густа коса и брада.[81] На

---

[71] С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, сл. 29.

[72] Б. Цимревски, нав. дело, сл. 3.

[73] Сп. Б. Живковић, *Поганово*, ск. 25.

[74] Теренски белешки.

[75] Сп. В. Пандурски, *Манастирската стенна живопис в Карлуково*, София 2002, сл. 75.

[76] Сп. A. Vasiliu, nav. delo, T. 35 (Dobrovatz).

[77] Б. Цимревски, нав. дело, 158; в. уште: А. Серафимова, нав. дело, 80, заб. 65.

[78] З. Расолкоска-Николовска, *Топличкиот манастир*, 326-327; Истата, *Ктиторскиот портрет во ѕидното сликарство*, 218-219.

[79] Покрај двете топлички сцени, градбата во заднина со сличен облик е насликана и во Неверувањето на Тома во Преображение на Метеори - 1483 (E.N. Georgitsoyanni, nav. delo, pl. 59) и во Поганово (Б. Живковић, *Поганово*, ск. 30).

[80] Во манастирот Црна Река во рамките на Страсниот циклус, пророчките допојасја се насликани во сцените Симнување од крстот и Оплакување, в. С. Петковић, *Зидно сликарство (1557-1614)*, 108.

свитокот на пророкот Осиј е испишан авторскиот текст: K(AI) ECT<EI> EN EKEINH TH HMEPA ΛΕΓΕΙ K(YPIO)C ΕΠΑΚΟΥCOMAI TΩ OYPA<NΩ>, (Осиј II, 23). Текстот на свитокот на пророкот Авдиј гласи: AKOYE OYPANE K(AI) ENOTIZOY {H} ГН OTI K(YPIO)C ΕΛΑΛΗC(EN) YIOYC ΕΓΕΝ<Η>CA K(AI) ΥΨΩCA (Исаиј I, 2).[82]

За случувањата на Голгота известуваат сите евангелисти (Матеј XXVII, 33-34; Марко XV, 22-23; Лука XXIII, 36; Јован XIX, 17-30), иако ниеден од нив не го опишува начинот на качување на крстот. Илустрирањето на Христовото качување на крстот по наредба на војниците се смета дека е инспирирано од Апокрифното евангелие на Никодим.[83] Од XV век темата се проширува со фигурите на Евреите, прикажани со чекан во рацете или како подаваат клинци од кошница.[84] Во нашиот пример, двајцата Евреи ја приготвуваат смесата од жолчка и оцет. Епизодата е карактеристична за неколку споменици насликани од охридската сликарска школа од XV век.[85] Аналогно решение наоѓаме во истата сцена од црквата Св. Никола (Св. Атанасиј) во Шишево,[86] каде идентично е насликана и епизодата со подготвувањето на течноста. Во Кучевишкиот манастир, пак, оваа епизода е насликана во рамките на Распетието.[87]

Во *Симнувањето од крстот* (Η ΑΠΟΚΑΘΗΛΩCΪC) пред sидниот параван е насликан крстот од каде Јосиф од Ариматеја го придржува и спушта Христовото тело, свиено во облик на буквата "S". Богородица е качена на столче и со рацете го придржува и го бакнува својот Син. Зад неа стојат две жени од кои Марија Магдалена ја целива Христовата рака. На левата страна е апостолот Јован кој исто така му ја бакнува раката на својот учител, а пред него е насликан Никодим, потпрен на едното колено, како со клешти ги вади клинците од Христовите нозе. Лево и десно од крстот се насликани персонификациите на Сонцето и Месечината (сл. 9).

---

[81] Пророците Осиј и Авдиј со исти физиономски карактеристики се опишани во Првиот ерусалимски ракопис (1566) и во Книгата на поп Данило (1674), в. М. Медиќ, *Стари сликарски приручници II*, Београд 2002, 167, 169, 353.

[82] Во стариот католикон на манастирот Преображение на Метеори овој текст е испишан на свитокот на пророкот Јоил, в. E. N. Georgitsoyanni, nav. delo, 242.

[83] Сп. G. Millet, nav. delo, 380.

[84] Сп. А. Серафимова, нав. дело, 83 (со примери).

[85] Г. Суботиќ, *Охридската сликарска школа*, ск. 70, сл. 56 (Баница), ск. 79 (Лескоец), ск. 112 (Матка); M. P. Paissidou, *The frescoes of Ayios Nikolaos at Vevi: a landmark in the monumental painting of 15th century in Western Macedonia*, ΕΓΝΑΤΙΑ 11, Θεσσαλονίκη 2007, 122.

[86] Сцената од шишевската црква сè уште не била предмет на научен интерес.

[87] А. Серафимова, нав. дело, 67-68.

Кратки известувања за Јосиф од Ариматеја, кој побарал одобрение за Христовото тело да биде симнато од крстот, даваат евангелистите Марко (XV, 46), Лука (XXIII, 53) и Јован (XIX, 38). Настанот најопширно го опишува византискиот хомиличар од IX век, Георгиј од Никомедија.[88]

Во *Оплакувањето Христово* (Ο ΕΠΪΤΑΦΪΟC ΟΡΗΝΟC), пред истиот виден параван и пред Голготскиот крст е положено мртвото Христово тело на одар. Крај Христовата глава е Богородица седната на трон без наслон, која го прегрнува лицето на својот Син, а нозете ѝ се поставени на подножник; Јован е клекнат крај неговата рака, додека, пак, Јосиф од Ариматеја е крај нозете. Марија Магдалена се наоѓа зад одарот со подигнати раце во орантен став и распуштена коса,[89] а зад Богодородица има уште една жена која си ја кубе косата. Во горниот дел, лево и десно се насликани ангелите кои со ткаенина ги покриваат лицата во знак на тага. Во заднина е насликана епизодата со Никодим кој го подготвува гробот во којшто ќе биде погребан Христос (сл. 10).

Настанот е ликовно вообличен според соопштувањето во Никодимовото апокрифно евангелие[90] и во текстот на Георгиј од Никомедија.[91] Евангелските текстови го опишуваат само Положувањето во гробот (Матеј XXVII, 59-61; Марко XV, 46-47; Лука XXIII, 53-55; Јован XIX, 39-42). Во поствизантискиот период сцената најчесто се надополнува со претставата на Никодим кој го приготвува гробот.[92] За неговото присуство известува само евангелистот Јован (XIX, 39), кој воедно раскажува дека Никодим донел смеса од елеј и алое. Смесата во топличката претстава е насликана во садот положен пред одарот. Во нашиот пример особено внимание привлекува тронот на којшто седи Богородица, што не е илустриран во средновековните примери,[93] а неговото вклучување го бележиме од XV век.[94]

---

[88] Сп. G. Millet, nav. delo, 467.

[89] За распуштената коса на тажачките, в. М. Εμμανουήλ, *Γυναικείες κομμώσεις και κεφαλόδεσμοι στο Βυζάντιο*, Αρχαιολογία & Τέχνες 83, Αθήνα 2002, 19.

[90] M. R. James, nav. delo, 116-117.

[91] Сп. G. Millet, nav. delo, 489-490; H. Belting, *An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, DOP 34-35, Washington 1980-1981, 2-3.

[92] Епизодата со Никодим во слична варијанта ја среќаваме во црквата Свети Архангели (Таксиарси) во Костур (1359/60) (в. S. Pelekanidis – M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1986, 100, fig. 13) и во црквата Св. Константин и Елена во Охрид (сп. Г. Суботиќ, *Свети Константин и Елена*, ск. 4).

[93] Во постарите примери Богородица е насликана централно или пак странично, како седи на камен постамент, в. G. Millet, nav. delo, 489-516.

[94] Хронолошки најстарата претстава на Богородица седната на трон во рамките на Оплакувањето Христово ја наоѓаме во Лескоец (в. Г. Суботиќ, *Охридската сликарска школа*, ск. 79). Потоа следат примерите од Преображение - Метеори (E. N.

Оплакувањето Христово во оваа варијанта е карактеристично за sидните слики во изведба на т.н. охридска сликарска школа[95] и т.н. костурска работилница од крајот на XV век.[96] Според достапниот компаративен материјал, ваквото решение на сцената се среќава и во XVI век во светогорските манастири Лавра[97] и Ставроникита[98] како и во црквата Св. Никола во Плати,[99] а во XVII век продолжува да се слика во Журче,[100] Шопско Рударе[101] и во Арбанаси.[102] Најблиска стилска и иконографска паралела согледуваме во истата сцена од црквата Панагиа Музевики во Костур (по 1532 год.).[103]

Сцените од Христовите маки и страдања се илустрирани со видно богословско познавање и со прецизна и инвентивна ликовност. Во нивното осмислување се користени канонските и апокрифните евангелија, а специфичните решенија се третирани како поствизантиски дополнувања на традиционалната иконографска схема. Како особеност ги издвојуваме вклучувањето на Ана и Кајафа во рамките на Миењето на рацете и испишаниот свиток пред нозете на Пилат, преку кој тој самиот се ослободува од вината, како и издвојувањето на Поделбата на Христовиот плашт како засебна сцена. Потоа претставите на двајцата Евреи кои ја подготвуваат течноста во сцената Качувањето на крстот и сцената Оплакување Христово, надополнета со тронот на којшто седи Богородица и епизодата со Никодим кој го подготвува гробот.

За авторот на топличкото сликарство, зографот Јован Теодоров од Грамоста е искажано мислењето дека неговото творештво се заснова на

Georgitsoyanni, nav. delo, pl. 52), Кремиковци (Ц. Вълева, *За един иконографски вариант на сцената Оплакване от XV век*, Ниш и Византија VI, Ниш 2008, сл. 1), Поганово (Б. Живковиќ, *Поганово,* ск. 27) и Магалиу (Σ. Πελεκανίδου, *Καστορια I*, πιν. 171β).

[95] Сп. Г. Суботиќ, *Свети Константин и Елена*, ск. 4; Истиот, *Охридската сликарска школа*, ск. 18 (Велика Преспа), ск. 79 (Лескоец), ск. 112 (Матка); M. M. Garidis, nav. delo, 104, n. 470 (Бобошево).

[96] Сп. Ц. Вълева, нав. дело, 263-272 (со примери и литература); в. уште: Н. Митревски, *Фрескоживо писот во Пелагонија*, сл. на стр. 43 (Трескавец - ок. 1485); Σ. Πελεκανιδου, *Καστορια I*, πιν. 171β (Магалиу).

[97] Сп. G. Millet, nav. delo, fig. 560.

[98] Сп. М. Χατζηδάκης, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στίς τοιχογραφίες της Ιερας Μονής Σταυρονικήτα*, Αγ. Ορος 1986, εικ. 100.

[99] М. Παϊσιδου, *Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα*, εικ. 21.

[100] Сп. Ј. Николиќ-Новаковиќ, *Живописот во црквата Св. Атанасиј Александриски во Журче*, Скопје 2003, сл. 24.

[101] Податокот е преземен од: М.М. Машниќ, *Манастирот Ореоец*, 42.

[102] Сп. Љ. Прашков, *Църквата Рождество Христово в Арбанаси*, София 1978, сл. 69.

[103] М. П. Παϊσιδου, *Οι παλαιότερες φάσεις τοιχογράφησης της Παναγίας συνοικίας Μουζεβίκη στην Καστορία και η εξέλιξη της τοπικής εικονογραφικής παράδοσης*, Μακεδονίκα 31, Θεσσαλονίκη 1997-98, 146-147, εικ. 13.

постарата ликовна традиција на костурското сликарство и врз најдобрите традиции на палеологовската уметност.[104] Покрај иконографските решенија од таа епоха, обрасците користени од овој автор во голем дел се темелат и на периодот во кој дејствувале охридската сликарска школа и костурската работилница од XV век. Според досегашните сознанија, својата сликарска наобразба зографот ја добива во Костур, каде работи пред да го започне своето творештво во пелагонискиот регион,[105] а со поновите истражувања нему му го атрибуираме сликарството од втората фаза во олтарскиот простор на црквата Панагиа Музевики во Костур, датирано по 1532 година.[106] Во прилог на претпоставката оди и идентичното иконографско и стилско решение на сцената Оплакување Христово од топличката и костурската црква.

[104] Сп. М. М. Машниќ, *Јован Зограф и неговата уметничка активност*, Културно наследство 22-23/1995-1996, Скопје 1997, 72.

[105] Истата, *Две новоатрибуирани дела на големите сликари од XVI век*, 147-151; Истата, Три прилози за проучување на иконописни дела, 132.

[106] Сп. Ј. Спахиу, *Празничните сцени во Топличкиот манастир*, 349.

Jehona Spahiu

THE SUFFERING CYCLE IN THE CHURCH ST. NICHOLAS IN TOPLICE

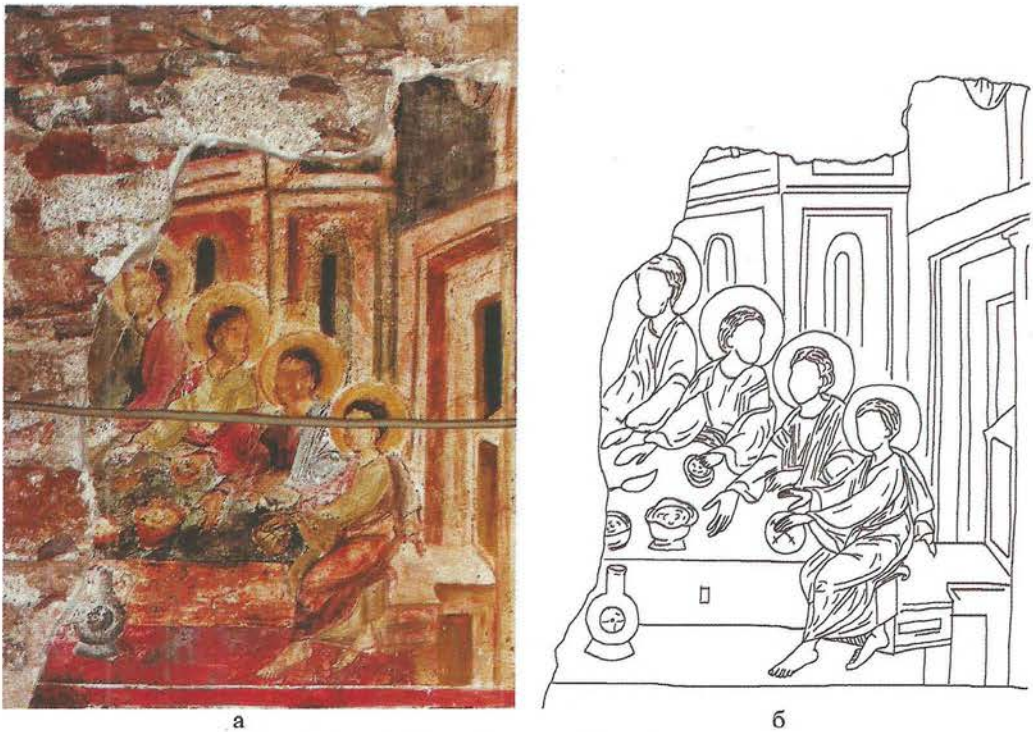
Resumé

A subject of our research are the scenes of the cycle -Christ's suffering and pains in the churches St. Nicholas in the Monastery in Toplice painted in 1536/37. Toplice's Suffering cycle is characteristic because of the specific solutions treated as post Byzantine contributions in the traditionally iconographic scheme.

In the Betrayal of Judas we separate the figure of Christ who spins the betrayer's head, a motive which in the Byzantine iconography is considered to be influenced by the West art. The triple denial of Peter has two iconographic features: the semi round bench where the present people are sitting and Peter warming his legs on the fire. These are features of the monuments from Ohrid and Kastoria painting schools in XVc. The including of Ana and Kajafa in The Washing of the Hands i. e. the joining of the two judgments in one scene is characteristic because of the written scroll in front of Pilate's legs. This is how Pilate releases himself from the guilt. The separation of Christ's cover presented as an episode in the frames of the Crucifixion is distinguished as a separate scene in the post Byzantine period and it becomes a part of the cycle Christ's suffering and pains as it is in the monastery in Toplice. Previously this episode was presented as an episode in the frames of the Crucifixion. In the Road of Golgotha, Pilate is presented among the cavaliers group, and his presence in Golgotha is seen in the monuments from the XVc, painted in the Ohrid workshop. As a feature in the scene -Climbing the Cross, we distinguish the two Jewish people, preparing the liquid, also the belts of Hosea and Obadiah with written scrolls on their arms. The Mourning of Christ is expanded in the episode with Nicodemus who prepares the grave. The presentation of the grave is more frequently shown in the post Byzantine period. The throne where Virgin Mary is sitting attracts attention in the Toplice's scene. We mark this painting in the XVc. The Mourning of Christ in this variant is characteristic for the Ohrid painting school and the so called Kastoria workshop at the end of the XVc.

The icon painter Jovan Teodorov from Gramos is said that his icon painting is founded on the older artistic tradition of Kastoria painting and on the best traditions of the so called paleologovska art. Besides the iconographic solutions from this era, the patterns used by this author are largely based on the period of Ohrid painting school

and Kastoria painting workshop in the XVc. According to our knowledge the icon painter acquires his knowledge in Kastoria, where he worked before he started his creative work in Pelagonium region, and in the newer researches he is attributed with the painting from the second phase in the altar area of the church Panagia Muzeviki in Kastoria, which dates from 1532. In addition, we suppose that there is identical iconographic and stylish solution of the scene The Mourning of Christ from the churches of Topolica and Kastoria.



а б

Сл. 1 а) и б) Тајна вечера, јужен ѕид, олтар

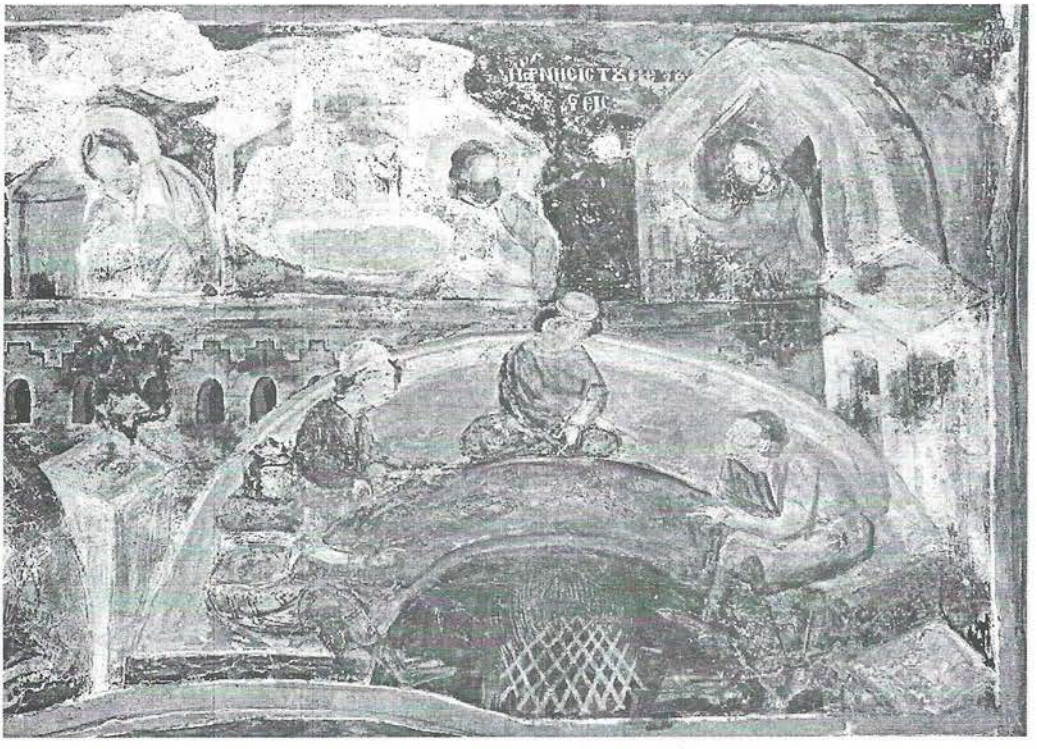


а б

Сл. 2 а) Миење на нозете б) Молитва во Гестманската Гора, јужен ѕид, наос



Сл. 3 Предавството на Јуда, јужен ѕид, наос



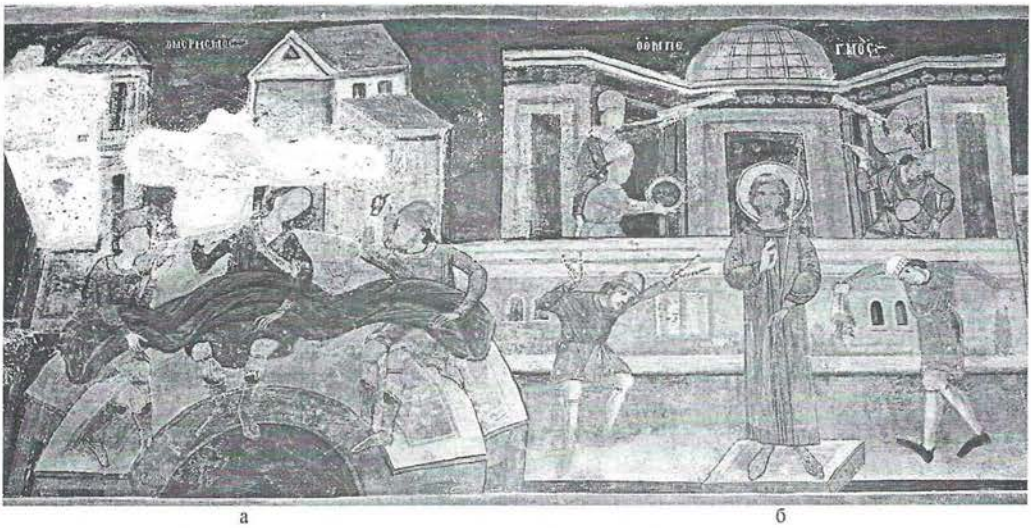
Сл. 4 Трикратното одрекување на Петар, јужен ѕид, наос



Сл. 5 Миење на рацете, северен ѕид, наос

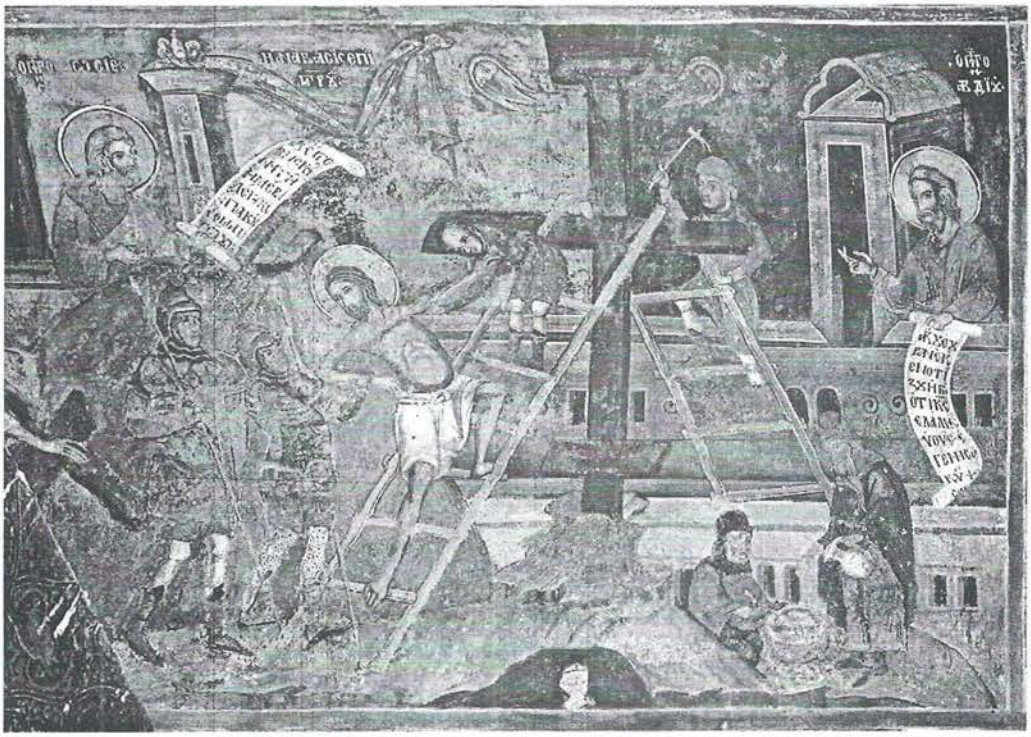


Сл. 6 Патот на Голгота, северен ѕид, наос



а б

Сл. 7 а) Поделба на Христовиот плашт; б) Исмејување, северен ѕид, наос



Сл. 8 Качување на крстот, северен ѕид, наос



Сл. 9 Симнување од крстот, северен sид, наос



Сл. 10 Оплакување Христово, северен sид, наос