**Марков манастир**

**црква Светог Димитрија**

**живопис**

**(116-118) како изгледа унутрашњост цркве? да ли је живопис очуван?**

програмска целина живописа добро је очувана

приметан је сложени теолошки програм који, поред традиционалних тема, има и веома ретке хагиографске и литургијске теме

**за истраживања живописа Марковог манастира од великог значаја су конзерваторско-рестаураторски радови, које је Републички завод за заштиту споменика културе СР Македоније предузео у Марковом манастиру 1963‒1964. и 1968‒1970.**

**током ових сезона у потпуности су очишћене фреске у храму, а уклоњен је и накнадно призидани параклис уз јужни зид цркве**

тада су откривени владарско-ктиторски портрети на јужној фасади, ктиторска композиција на северном зиду припрате и коначно је уклоњена масна боја са ктиторског натписа над јужним улазом у унутрашњости храма, као и са свих фигура Небеског двора.

схватање унутрашњег простора храма одразило се и на распоред живописа у Марковом манастиру

повезаност наоса и припрате у зони стојећих фигура послужила је као јединствени просторни оквир за смештање најбројнијег светитељског низа у српској средњовековној уметности ‒ композиције Небески двор

у излагању Богородичиног Акатиста, најопширнијег циклуса у храму, који се простире у првој зони, учињен је и корак даље, па се епизоде у прегледном поретку нижу дуж свих зидова олтара, наоса и припрате

**утиску јединства наоса и припрате доприноси и монументално Успење Богородице на западном зиду припрате, над улазом у цркву.** иако је реч о празничној сцени која се традиционално издваја из циклуса којем припада, положај фреске говори у прилог схватању наоса и припрате као просторâ, који међусобно комуницирају и деле тематски садржај

од друге зоне живописа навише припрату и наос раздваја зид

физичким одвајањем две просторне целине, свака од њих је добила и тематску самосталност

**складан однос између архитектуре и сликане декорације храма**

**Марков манастир**

**црква Светог Димитрија**

**живопис куполе**

**(119) које су све сцене приказане у куполи?**

**попрсје Христа Пантократора** који десном руком благосиља, а левом држи јеванђеље

Два концентрична кружна поља у нијансама светлоплаве и беле ликовним језиком материјализују светлост која окружује Христа.

**(12о-121)** испод Пантократора, у једном појасу око кубета, **осам крилатих арханђела и анђела представљени строго фронтално**

**арханђели (Михаило, Гаврило, Рафаил и Урил) у царским костимима украшеним бисерима (орнаментисани дивитисиони), са укрштеним лоросима на грудима, а анђели у царским хаљинама без лороса, са огртачем. сви анђели држе скиптар и сферу** (овде би се, по неком стандардном решењу очекивала Небеска литургија)

**(122-128) пророци**

испод појаса анђела, између прозора тамбура куполе, постоје **два низа од по осам старозаветних пророка**

први низ су пуне фигуре, а у нижем појасу кубета попрсја пророка

у горњој зони гледано од истока представљено је осам стојећих фигура пророка: Соломон, Мојсије, Илија, Јелисеј, Авакум, Јован Претеча, Данило и Давид, док се у зони испод налази осам пророка у виду допојасних фигура: Исаија, Јеремија, Јона, Исус Навин, Захарија, Јаков, Михеј, Језекиљ.

**текстови на свицима које пророци држе у рукама исписани су на грчком**

иако су имали могућност да свитке насликају усправно, из нама непознатог разлога нису приступили том решењу

**поред старозаветних личности, које се традиционално називају пророцома, епитет пророка у тамбуру Марковог манастира добили су и праотац Јаков и Исус Навин** ‒ поглавари јеврејског народа, који према библијској хронологији припадају групи Христових директних предака или „праоцима ван генеалогије.“

 „пророци цареви“ Давид и Соломон заузимају најважније место на источној страни тамбура

уобичајен и пар пророка Илије и Јелисије

место Исуса Навина у пророчком низу Марковог манастира

никада није био уврштен међу пророке који окружују Пантократора у централној куполи

прелазак Исуса Навина преко Јордана припада групи библијских светотајинских слика о крштењу у Старом завету, које повезује важност места догађаја – река Јордан.

Исус Навин по много чему представља праобраз Христа

његово место у сликаним програмима православних храмова често је било везано за групу Христових прародитеља, која је у развијенијим облицима садржала и „праоце ван генеалогије“

**(129-134) јеванђелисти на пандантифима**

**(135-138) Мандилион и Керамион и две персонификације Божанске премудрости**

у зони између пандантифа су две нерукотворене Христове иконе ‒ св. Убрус и св. Керамида

између јужног и северног пара пандантифа два лика Божије Премудрости, у виду женске фигуре са крилима, које обема рукама упућују благослов јеванђелистима.

чешћи обичај у сликарству Палеолога да божанска инспирација у виду девојке као античке музе или женске фигуре са крилима буде насликана непосредно уз јеванђелисте, благослови које персонификације Божије Премудрости упућују јеванђелистима у Марковом манастиру недвосмислено упућују на њихову повезаност

**сасвим слично програмско решење примењено је нешто раније у српском средњовековном сликарству у цркви Богородице Љевишке. ту су персонификације Божанске Премудрости такође представљене у виду летећих фигура како предају ротулусе јаванђелистима**

**натпис у прстену куполе тече натпис - Пс. 101: 20-22**

исти натпис око медаљона Пантократора постоји и у другим црквама, рецимо црква Богодородице Одигитрије у Пећи

101. псалам има изразито спасоносно значење (**Господ са неба на земљу погледа да чује уздисање сужња да одреши синове усмрћених. Да би објавили на Сиону Име Господа и хвалу његову у Јерусалиму.)**

садржај цитата истиче Божанско милосрђе и хвалу коју му приноси читав људски род, али и врховно место Христово у небеској хијерархији.

**овај цитат улази у састав литургијске химнографије и изводи се на Васкршњој литургији. на тим стиховима почива и благодарна молитва на Литургији Јована Златоустог, којом се моли Господ Бог Сведржитељ да прими молитву свештенослужитеља и принесе је светом жртвенику**. у молитвеном обраћању Свемогућем, Творцу неба и земље, исказује се нада у Његово милосрђе, велича неизрецива слава, док Му изабрани народ Божији на Сиону и у Јерусалиму приноси хвалу.

литургијска употреба ових псаламских стихова свакако је највише допринела учесталости овог цитата у куполама византијских цркава. натпис са стиховима пс. 101: 20‒22 окружује попрсје Пантократора у више цркава XIII и XIV века. Исписан је око медаљона Пантократора у Св. Софији у Трапезунту (1260), Светим Апостолима у Солуну (око 1315), **у цркви Богородице Одигитрије у Пећи, у цркви Светог Спаса у Призрену,** у Светом Петру Καστάνιας на Манију, у цркви Теодора Стратилата у Новгороду, у цркви Спасовог Преображења у Новгороду. **ти стихови прате Христов лик у калоти у црквама XV века. Један од примера је и манастир Трескавац.**

**за разлику од наведених примера, у Марковом манастиру исти натпис се налази у прстену базе куполе. овакав избор у складу је са космолошким тумачењем куполног храма, према коме зона пандантифа симболише границу између небеског и земаљског света. стога је ова програмска појединост имала за циљ да одговарајућим натписом истакне гранично подручје храма, тј. да обогати симболику куполе као станишта Бога.**

текст у прстену куполе усаглашен је и са садржајем четири натписа, исписаних на чеоној страни лукова испод јеванђелиста,

**натписи испод јеванђелиста**

**декорацију куполе допуњују и четири натписа са текстовима молитава, псалама и стиховима богослужбених песама исписана на чеоним странама поткуполних лукова наоса**

сва четири поткуполна лука на својим чеоним странама испуњена су текстовима псалама и стиховима богослужбених песама

**садржаји цитата обједињени су у свом значењу. њима се приноси молитва Господу да сачува цркву коју је утврдио и да вечно бди над Својим домом, а неки од текстова добили су и непосредну богослужбену употребу у обреду освећења храма. ови натписи су према традицији имали и профилактичку улогу, а у њиховом садржају препознаје се веровање у симболичку заштиту куполе и њених конструктивних елемената.**

**на челу источног поткуполног лука наоса, између јеванђелиста Матеја и Јована исписан је осми и девети стих 25 (26) псалма („Господе, омилео ми је стан дома Твог, и место насеља славе Твоје. Немој душу моју погубити, ни живот мој с безбожницима“).**

овај сионски псалам описује свечани тренутак почетка градње Јерусалимског храма, те је симболика библијског навода употребљена у натпису који носи поруку о оснивању храма. вероватније је међутим да је избор овог цитата определила његова богослужбена употреба. осми и девети стих, као и 25. псалм у целини, поју се током чина освећења храма

**на челу јужног поткуполног лука наоса, између јеванђелиста Матеја и Марка.** будући да се садржај делимично сачуваног натписа у Марковом манастиру не поклапа у потпуности са препорученим цитатом из ерминије, не може се са сигурношћу утврдити његово порекло. **међутим, могло би се претпоставити да је натпис, са одређеним изменама и скраћењима, осмишљен у духу молитвених посвета за цркву, са садржином инвокације Свете Тројице**

**на челу западног поткуполног лука наоса, између јеванђелиста Марка и Луке („Погледај с небеса, Боже, и види, и посети виноград овај, и утврди га, њега кога засади десница Твоја“).**

недвосмислено исказује молитву Христу да сачува и бди над народом – вернима који посећују овај свети храм.

**на северном луку између јеванђелиста Јована и Луке је натпис (Господе, ти који си упориште онима који се уздају у тебе, утврди цркву своју, коју си стекао својом часном крвљу).**

натпис је део ирмоса треће песме канона Козме Мајумског на Сретење. ова молитва поетског садржаја наглашава жртву Христову на којој је саздана Црква.

**садржаји натписа и пророчки стихови обједињени су у својеврсну идејну целину којом доминира спасоносно значење. у текстовима натписа истичу се и поруке о јединству Цркве, исказује нада у Христово милосрђе и исказује молитва Господу да сачува своју цркву и народ.**

**куполни програм састоји се од слике Христа Пантократора у попрсју, окруженог анђелима, арханђелима, пророцима и натписом у прстену куполе (Пс. 101:20‒22). у пандантифима су насликани јеванђелисти, док су нерукотворени Спаситељеви образи и персонификације Премудрости између њих. декорацију куполе допуњују и четири натписа са текстовима молитава, псалама и стиховима богослужбених песама исписана на чеоним странама поткуполних лукова наоса.**

**(139-142) капители стубова на којима почива купола**

капители стубова на којима почива купола носе јединствене фреско целине

**на угаоним странама капитела смештен је по један лик, из чијих уста полази вода**

**четрнаест анђела у лету, одевени у хитон и химатион, раширених руку којима подупиру „небо“ украшавају сваку, изузев источне стране капитела југоисточног и североисточног стуба.**

**на њима су два ђавола у чучећем ставу са обличјем мајмуна, један приказан фронтално, а други у профилу.**

**просторно и тематски ове сликане представе припадају космолошкој симболици куполе, док источни пар капитела остварује везу и са одговарајућим литургијско-евхаристијским програмом олтара апокрифним мистичним тумачењима литургије, која се приписују светом Григорију Богослову**.

према овим текстовима који су нам сачувани само у млађим богослужбеним књигама, анђели уздижу кров цркве који се током литургије отвара ка небу, али и избацују „нечисте душе“, савладане ланцима, што је посебно уверљиво дочарано ликом демона који је везан ланцем

својеврсну „најаву“ необичних анђела на капителима у Марковом манастиру, Војислав Ђурић препознао је у приказима шестокрилих серафима на пандантифима куполе у Полошком **(142a)** ‒ местима са којих се „према мистичном тумачењу литургије лако подиже црквени кров, да би молитва верника полетела ка небу.“

**Марков манастир**

**црква Светог Димитрија**

**живопис олтарског простора**

**(143) Христ Емануило**

полукалоту олтарске апсиде краси попрсје Христа Емануила у сегменту неба, испод кога је насликана стојећа фигура Богородице Оранте, између арханђела Михаила и Гаврила

најзанимљивија појединост у представи Христа Емануила јесте кошуља, туника беле боје, у коју је одевен; **уобичајена иконографска пракса налаже да се лик Емануила у олтарској апсиди слика у хитону и химатиону, са клавусом на десном рамену**

**бела одећа Богомладенца носи значење смрти Христове и полагања у гроб. ова појединост у иконографији Христовог лика симболизује платно (синдон) у које је увијено тело Христово приликом полагања у гроб.**

**иконографска компонента била је од значаја и приликом уобличавања програма олтара знатно млађих фресака цркве Богородице Болничке у Охриду (око 1368)**

Емануил у медаљону на грудима Богородице у попрсју у конхи апсиде има белу кошуљу са бордуром око врата и тракама на раменима и испод груди; у овом иконографском решењу Богомладенца препознајемо најближу аналогију Христовом лику у Марковом манастиру.

запажања о сличности између две фреске поткрепљују и резултати истраживања Војислава Ђурића и Гојка Суботића, који показују да је **мајстор старијег слоја живописа Богородице Болничке касније учествовао у осликавању цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру**

**(144-145) Богородица са анђелима**

неколико елемената завређује коментар: **беле кружнице поред Христових шака и на десној страни његовог нимба, бела мрља неправилног четвороуганог облика са десне стране Богородичиног нимба која личи на белу тканину као и необична колористичка подела на њеној одећи**. по свему судећи извесно је да је Богородица у апсиди првобитно била другачије насликана

фигура Мајке Божије простирала се до врха конхе, што потврђују сачувани остаци првобитног нимба Богородице и два медаљона са сиглама њеног имена око нимба Емануила и код његових шака

на нови слој фреске избили су и делови првобитне Богородичине одеће, бела марамица са десне стране њеног нимба и део црвеног мафориона са ресама испод руку и поред крила оба арханђела

**највероватније је да су сликари извели нову композицију *ал секо*, због чега је првобитни слој временом почео да избија на површину**

првобитна замисао у конхи апсиде подразумевала монументалну фигуру Богородице оранте, која стоји на пурпурном супедиону

димензије Богородичине фигуре главни разлог због ког се одустало од првобитног, иконографски сасвим уобичајеног решења апсидалне композиције. тим планом добијена је превелика и предугачка представа, која је својим пропорцијама одударала од постојећег односа појединачних фигура и сцена у олтару. стога је сликар накнадно у полукалоту апсиде сместио допојасни лик Емануила, скративши тиме простор за нову фигуру Богородице.

**свечаност успостављена хијератичношћу композиције додатно је изражена елементима „позајмљеним“ из царске иконографије: колоритскoм комбинацијом црвене, плаве и златне (окер) на Богородичиној хаљини, супедиону на којој су јој положена стопала, као и царске одоре арханђела**

**на Богородичиној хаљини истиче се архијерејска инсигнија позната под називом *реке***

**овај украс на одећи архијереја носи симболику благодети Божије. у делу позновизантијског литургичара Симеона, архиепископа Солунског, смисао символичних река благодети заснива се на јеванђеоским речима (Јн. 7:39) „Који у мене верује, као што Писмо рече, из утробе његове потећи ће ријеке воде живе“ – литургијска инсигнија**

**у мотиву беле марамице, заденуте за појас са десне стране хаљине Мајке Божије, може се препознати *енхирион*, ручно платно које су свештена лица за време литургије носила за појасом и њиме брисала руке. У даљем развоју ова црквена инсигнија добија облик надбедреника (*епигонатион)***

***о*н симболише *лентион* – убрус којим је Христос био опасан на Тајној вечери приликом умивања ногу ученицима**

**(146-148) Причешће апостола хлебом и вином**

налазе се у јединственом простору сликане архитектуре, а раздваја их горњи део бифоре олтарске апсиде

**Причешће апостола из Марковог манастира припада ређе практикованим решењима, у којима обе групе предводи Петар**

**Положај Петрових шака у Причешћу хлебом, тако што је десна стављена преко леве чинећи знак крста, показује иконографску веродостојност литургијскe праксе** и правила утврђеног још на VI васељенском сабору 692.године

**(148) Свети Димитрије на уској површини чеоне стране колонете која раздваја делове бифоре олтарске апсиде**

**одевен у патрицијску одећу**, црвену тунику са златовезним нашивком на дну хаљине и зелени плашт са златотканим оковратником и бисерним тракама.

упечатљиве одлике младоликог светитеља ‒ кратка коса зачешљана иза ушију и голобрадост одговарају устаљеној иконографији светог Димитрија

примери византијског сликарства који почевши од X века следе обичај којим се посвета цркве додатно потврђује ликом светитеља патрона у олтарској апсиди, протезису или ђаконикону

**(149-153) Богородичин Акатист**

почиње у олтарској апсиди, поред олтарског простора, са јужне стране, првим икосом. иде с јужне стране око целог храма и припрате, преко северног зида, и завршава се са северне стране отарског прозора

**којом сценом почиње и којом се сценом завршава Акатист?**

**евхаристијске и литургијске теме у најнижој зони олтара обухватају и фреско-целину, која се простире у протезису, олтарској апсиди и ђаконикону. у најнижој зони олтара Марковог манастира дошла је до изражаја блиска веза између богослужења и сликаног програма. не само да су прихваћене иконографске новине XIV века када је реч о евхаристијским темама, већ је остварена целина која сликом и текстовима на свицима архијереја настоји да дочара след обреда током служења Свете литургије. посебна пажња посвећена је композицији у протезису која илуструје чин проскомидије и представи Великог входа која заузима простор олтарске апсиде**

**(154-175) Велики Вход**

необично и ретко решење

дошла је до изражаја блиска веза између богослужења и сликаног програма

 **Служба архијереја и Небеска литургија приказане једна крај друге – алудира се на паралелу између службе која се врши на земљи и на небу**

цела нижа зона – Велики вход на литургији тј. Божанствена литургија - **Небеска литургија премештена је у олтар, али у новом виду. са црквеним оцима служе анђели и Христос. на више места обележена је и песма која се поја за време Великог входа, Херувимска песма**

Исус Христос као архијереј, обучен у сакос и омофор са крстовима, стоји иза часне трпезе над којом је киворијум; на часној трпези расклопљено јеванђеље и са сваке стране јеванђеља по један свећњак.

**са десне стране, јужне стране олтара, долази низ крилатих анђела** одевених у беле стихаре и ораре, са наруквицама - први анђео држи у десној руци о једном прсту кадионицу, а у левој свећу, други држи обема рукама велики омофор који иде преко његове главе и главе трећег анђела крај њега, трећи анђео држи десну руку на прсима, а у левој држи свећу, у позадини је анђео који држи две рипиде. четврти анђео држи покривен дискос на глави, а пети анђео није одевен као ђакон већ као свештеник, у фелону и епитрахиљу, носи у рукама велики путир украшен драгим камењем; иза четвртог и петог анђела још један анђео са рипидама; ред анђела продужује се на зиду ђаконикона

**са леве стране, северне стране олтара, Василије Велики у полиставриону и омофору са покривеним путиром и Јован Златоусти са путиром у рукама**; један анђео који држи две рипиде у рукама; трећи архијереј у полиставриону и омофору, са круном на глави и крстом у рукама; четврти архијереј ћелав и широке беле браде – Григорије Богослов, у полиставриону, са јеванђељем у рукама; иза ове двојице опет анђео са двема рипидама у рукама

**из представе Великог входа може се видети какве су биле ђаконске одежде, богослужбени предмети, престо и киворијум над њиме, у XIV веку**

**приближавање небеске службе изгледу земаљског обреда, што се уочава као тенденција позновизантијског сликарства, дошло је до пуног изражаја у апсиди Марковог манастира.**

спајањем и мешањем елемената две теме ‒ Небеске литургије и Литургијске службе архијереја настаје композиција, чији иконографски језик непосредно исказује тумачења византијских литургичара о јединству двеју цркава и упоредном одвијању литургије на небу и земљи

садржај фресака преноси идеју о архијерејима као носиоцима Христове првосвештеничке благодети.

патристичко учење о упоредном одвијању небеског и земаљског обреда, које се налази у основи композиције Великог входа, добило је посебан значај заузевши централно место у тумачењу литургије Николе Кавасиле.

светотајинско спајање небеског и земаљског Великог входа преточено је у слику у најнижој зони олтара са циљем да важна теолошка и литургијска питања буду пред очима свештенослужитеља

оваква замисао омогућава непосредну везу између самог обреда и његове представе, који се огледа кроз однос допуњавања статичности фреске и динамике обреда.

**(176-178) сликарство проскомидије**

**шта је овде приказано? које личности учествују? у ком се простору ово налази?**

 у ниши проскомидије насликана је припрема проскомидије - **службу врше Свети Петар александријски (са препознатљивом митром, инсигнијом александријских патријарха) и Свети Стефан првомученик,** док су у полупрофилу, окренути ка њима на северном зиду протезиса насликана двојица преосталих архијереја, свети Атанасије Велики и непознати архијерејски лик.

 у руци једног архијереја је свитак са текстом *Јако овца на заколение вед/ен бист/*.

**агнец је представљен у виду мртвог одраслог Христа**, који лежи на часној трпези прекривен покровцем и звездицом, а са десне стране црвеном бојом означена је рана, док је копље положено мало ниже, на месту где се рука савија у лакту. над часном трпезом је циборијум, са чијег свода виси кандило.

**композицију одликује тежња да се на веродостојан начин ликовно обједине елементи обреда проскомидије.**

**последњи сегмент литургијско-евхаристијске целине - уз анђеле ђаконе у поворци Великог входа учествују и свети ђакони – вероватно Лаврентије и Роман Мелод, који су насликани у ниши ђаконикона.**

**(179-18o) Христово јављање мироносицама и Тајна вечера**

на северном зиду беме насликана је сцена Христово јављање мироносицама

**као једина сцена посвећена посмртним јављањима Христа прикључена је циклусу Христових страдња, у којем заузима крајње место**

преко пута, на јужном зиду беме сценом Тајна вечера започиње циклус Христових страдања, који се наставља Прањем ногу и Христовом поуком апостолима

место почетне сцене циклуса страдања објашњава се повезаношћу Тајне вечере и Причешћа апостола

**Марков манастир**

**црква Светог Димитрија**

**циклус Великих празника**

**(181-182) шта може бити насликано на сводовима? зашто?**

сцене Великих празника распоређене су на сводовима и највишим деловима зидова кракова крста који носе куполу

од тога одступају сцене посвећене Успењу Богородице, које су насликане над западним улазом

**њихова иконогафија обогаћена је црквеном поезијом (на пример, уз Рођење Христово је и Покољ витлејемске деце, ретка тема у византијском сликарству)**

**(183-184) Благовести**

на површинама изнад источног пара стубова, крај Гаврила је Давид, крај Богородице Соломон

**(185-189) Рођење Христово**

источна страна свода јужног крака крста; обједињено, како је то уобичајено више епизода јеванђеоског (Мт. 1: 18‒25, Лк. 1: 1‒20) и апокрифног описа догађаја

**централни део композиције заузима пећина** у којој је Богородица у седећем ставу на великом црвеном јастуку. поглед је упутила ка малом Христу у јаслама, над којим су нагнути во и магарац. **нагласак на паралелизму Христовог рођења и смрти** уочљив је већ у представи јасли, које одговарају изгледу каменог саркофага.

у предњем плану, у левом углу седи **замишљен Јосиф** коме прилази старији пастир са брадом, према обичају одевен у хаљину и панталоне од длаке са шеширом.

у десном углу представљено је **купање Христа детета**.

у горњем десном углу **анђео се јавља пастиру**, који седи на врху стеновитог предела, окренут леђима у профилу, док је у непосредној близини његово стадо – две овце чији се облици назиру испод испране беле боје. занимљива појединост насликаног призора је представа музичког инструмента који држи у десној руци, највероватније флауте

**епизода са мудрацима у горњем левом сегменту композиције обогаћена је коњаничком представом анђела**. три мага на коњима, традиционално одевени у источњачки костим, кавадион и турбан упућују поглед и руком показују ка небеском коњанику

**природу бесплотних сила сликар је исказао и на други начин – као низ белих монохромних попрсја распоређених на лучној површини небеског свода**, који су сачували само основне линије цртежа. то су анђели који прослављају Христа у часу Његовог рођења (Лк. 2:13).

**њихова појава инспирисана је и божићним химнама.**

**техника монохромног сликања која потиче из античког времена, у византијској уметности користила се да визуелно означи невидљиви и нематеријални свет.**

да би остварио контраст између божанске и земаљске светлости, сликар Марковог манастира се определио за технику гризаја

**(19o) Сретење** (највиша зона јужног зида)

**(191-193)** **уз Рођење Христово је и Покољ витлејемске деце, ретка тема у византијском сликарству**

**(194-195) Крштење Христово** (западна страна свода јужног крака крста)

у доњем левом углу Јордана запажа се сплет линија беле боје, сасвим различит од оних које чине таласе и речне струје око Христових ногу. иако се на први поглед чини да линије које се пружају у овом делу композиције нису повезане, те да не сачињавају структуру која је могла бити носилац фигуралне представе, пажљивијим проматрањем препознају се контуре цртежа тела. доњу целину чине ноге, десна савијена у колену а лева испружена, док се навише препознаје облина стомака, преко којег је пребачена лева рука. за наставак идентификације фигуре, која је судећи према положају ногу приказана у покрету, окренута у правцу обале, од великог значаја је фото документација из збирке Народног музеја, на којој је забележено стање фреске из друге и треће деценије прошлог века. **на снимку Крштења се много јасније види мушки лик са роговима, од којих је сачуван само онај са десне стране, док се мало ниже, у пределу рамена једна група белих линија лепезасто шири, што би могло представљати једно крило. на основу изнетог описа сасвим је извесно да у насликаном лику треба видети крилату персонификацију Јордана** (Краљева црква у Студеници, Старо Нагоричино, Свети Никола Орфанос у Солуну, Хиландар, Свети Никита)

**(196-199) Васкрсење Лазара и Преображење** (јужна и северна половина свода западног карака крста)

за разлику од горњег дела композиције и монументалне и драматичне визије божанске светлости, површину доњих партија фреске одликује наративност. насликан је долазак Христа са апостолима Петром, Јованом и Јаковом на планину Тавор (Мт. 17:1; Мр. 9:2, Лк. 9:28) и Повратак са Тавора.

**(2оо-2о4) Распеће Христово** (западна страна свода северног крака крста)

горњу половину заузимају летећи анђели, небеска тела и представе персонификација, док су пред зидинама Јерусалима фигуре земаљских сведока Христовог распећа

**(2о5) Васкрсење Христово** (источна страна свода северног крака крста)

васкрсли Христ стоји на разваљеним вратима подземног света, под којима лежи персонификација Ада, везана ланцима. окружен светлошћу унутар тамне пећине, десном руком избавља Адама, а левом Еву. иза Адама је група личности, вероватно праведника који су у молитвеном ставу окренути ка Христу, док су уз Еву старозаветни цареви Соломон и Давид, а изнад њих Св. Јован Крститељ

**(2оо) Анђео јавља мироносицама o Христовом васкрснућу** (јужна лунета)

**(2о6-2о7) Вазнесење и Силазак светог Духа** (свод олтарског травеја)

следи програмску дефиницију олтара коју је византијска уметност усвојила од XI века

**(2o9-215) Успење Богородице** (западни зид припрате)

 сцена која је проширена додатним епизодама (пролози и епилози) и формира мали циклус – **Молитва Богородице на Маслиновој гори** (највероватније је реч о сажетом приказу догађаја који следе један за другим, односно два приказивања анђела Богородици. први је у њеној кући, када јој најављује скору смрт и предаје јој палмину гранчицу и други, на Маслиновој гори, када јој обећава Васкрсење четвртог дана)**,** **Богородица јавља мироносицама да ће умрети, анђео јавља Богородици да ће умрети, Богородица Неверном Томи уручује појас, Апостоли налазе празан гроб Богородичин у Гетсиманском врту**

 западни зид наоса није пружао довољно простора за монументалну замисао централне композиције и наративни садржај пратећих епизода, због чега је та целина приказана на западном зиду припрате. **почетна епизода циклуса Успења у извесном смислу „прекида“ ток излагања циклуса Богородичиног Акатиста, који ће се наставати на северном зиду припрате. изостављање бордуре између две сцене и континуитет сликане архитектуре која чини позадину у већини сцена Акатиста, била су основна ликовна средства којима су сликари ублажили тематски „прелаз“** и због тога Богородица која прима вести о својој смрти делује као непосредни наставак седмог кондака