

УНИВЕРЗИТЕТ „СВЕТИ КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Институт за историја на уметноста и археологија

ПОСТВИЗАНТИСКИТЕ ПРЕТСТАВИ НА СТРАШНИОТ СУД НА
ТЕРИТОРИЈАТА НА РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА

- Магистерски труд -

Ментор:

Проф. Д-р Анета Серафимова

Кандидат:

Александар Василески

Октомври 2014

СКОПЈЕ

Содржина

Вовед	i
1. Црковно-историски прилики во Македонија од османлиските освојувања до укинувањето на Охридската архиепископија.....	1
2.1. Предхристијански извори	10
2.2. Старозаветни извори.....	18
2.3 Новозаветни текстови	26
2.4. Богословска книжнина	35
2.5 Апокрифи	46
3. Историографија на истражувањата	59
4. Тематско-иконографски особености на византиските претстави на Страшниот суд	62
4.1. Ранохристијански и рановизантиски претстави на Страшниот суд	62
4.2. Постиконоборечки претстави на Страшниот суд.....	67
4.3. Средновизантиски претстави на Страшниот суд	72
4.4. Доцновизантиски претстави на Страшниот суд	86
5. Поствизантиски претстави на Страшниот суд во Р. Македонија.....	96
5.1. Св. Богородица Болничка	96
5.2 Св. Петка, с. Брајчино.....	100
5.3. Св. Никола, с. Трново	102
5.4 Св. Илија, с. Бањани	105
5.5. Св. Спас, с. Добри Дол	107
5.6. Св. Богородица Перивлепта, Охрид.....	110
5.7. Св. Никола, с. Ореоец	117
5.8. Св. Спас (Воведение на Богородица), с. Кучевиште.....	118
5.9. Св. Ѓорѓи, с. Врбјани	121
5.10. Св. Богородица, Сливнички манастир	122
5.11. Св. Преображение, Зрзевски манастир	128
5.12. Св. Никола во с. Петралица, Кумановско.....	131
5.13 Св. Архангели, Кучевишки манастир	132
5.13 Св. Богородица, с. Костинци	137
5.14 Св. Никола, с. Зрзе.....	140

6. Тематско-иконографски особености на поствизантиските претстави на Страшниот суд од територијата на Р. Македонија	142
Второто Христово доаѓање	144
Апостолски трибунал	149
Приготвениот престол	150
Мерење на душите	155
Општ воскрес.....	159
Праведничките хорови	164
Мојсеј и иноверните	168
Четириите царства.....	172
Рај	175
Пекол.....	181
Завршни разгледувања	192
Илустративен материјал	
Библиографија	

Вовед

Страшниот суд претставува ликовно вообличување на христијанското учење за крајот на историското време и доаѓањето на Небесното царство, со што повторно ќе биде воспоставено единството на човекот со Бог. Комплексната иконографија на композицијата обединува мноштво од мотиви кои ги илустрираат најзначајните есхатолошки учења на православното христијанство. Слободата во изборот на мотивите и нивното интерпретирање во рамките на Страшниот суд, произлегува од бројноста и разновидноста на текстуалниот материјал кој е користен во вообличувањето на композицијата. Непостоењето на строги стандарди во аранжманот и илустрирањето на мотивите, овозможило формирање на иконографски диверзитет на композицијата во хронолошки и географски рамки.

Страшниот суд во науката се смета за една од темите кои својата најголема популарност ја добиле во поствизантискиот период. Бројката од шеснаесет поствизантиски претстави (од кои две се тешко девастирани и неподобни за анализа), наспроти четирите средновековни примери, говори за појавата на ваквиот тренд и на територијата на Р. Македонија. Сепак, поголемиот дел од македонските претстави на Страшниот суд не биле предмет на научен интерес.

Сеопфатната анализа на поствизантиската иконографија на Страшниот суд, најпрво подразбира елаборирање на еволуцијата на есхатолошката мисла од која произлегле конкретните идеи вообличени во рамките на композицијата. Со оглед на тоа што Страшниот суд визуелизира некои од најесенцијалните религиски прашања, актуелни како за христијанските теолози, така и за паганските мислителци, историјата на нивното постоење трае повеќе од три милениуми. Покрај бројната книжнина која ја обрботува тематиката на Страшниот суд, како најзначајно четиво во формирањето на неговата ликовната нарација послужиле библиските и патристичките текстови.

Процесот на ликовното вообличување на композицијата започнал непосредно по укинувањето на иконоборечката ерес, но комплетно бил завршен до средината на XI

столетие, кога конечно била стандардизирана неговата иконографија. Ликовните решенија на композицијата во монументалната уметност биле подложени на извесни модификации во текот на наредните неколку векови, но фунерарната функција останува нејзиниот најзначаен ангажман во средновековниот период. Иако византискиот иконографски модел послужил како основно јадро за потвизантиското проширување на темата со нови мотиви и епизоди, во поствизантискиот период композицијата добива нова димензија и пренесува поинакви пораки.

Прегледот на поствизантиските претстави на Страшниот суд овозможува директен увид во карактеристиките на секоја од претставите, но и издвојување на нејзините компоненти за анализи со кои се ќе се опоредели нивната застапеност и нивните особености. Компарирањето на специфичните решенија од примери на територијата на Р. Македонија, со претставите на Страшниот суд создадени во периодот од XV до XVIII век на територијата на Охридската архиепископија (пред сè Костур), но и во светогорските манастири, Епир, Тесалија, Србија и Бугарија, и географски подалечните Крит и Романија дава можност за извлекување на конкретни сознанија за хронолошките и географските одредници при настанување на мотивите и епизодите.

Анализата на потеклото и значењето на одредени мотиви и епизоди како и определувањето на нивната фреквентност во хронолошки и општествени рамки, го определува влијанието на историските и социјалните услови во трансформацијата на карактерот на композицијата. Покрај приликата за согледувањето на социо-историските влијанија врз уметноста, проучувањето на Страшниот суд отвара можности за проследување на трансформацијата на апстрактните теолошки текстови во слика, како и во ширењето на ликовните обрасци на пошироката балканска територија.

1. Црковно-историски прилики во Македонија од османлиските освојувања до укинувањето на Охридската архиепископија

Поминале сто и осум години од моментот кога Осман станал племенски водач на племето Каји во 1281 година, до победата на Бајазит во Косовската битка во 1389 година, со која Османлиската Империја ја потврдила својата позиција на најмоќна сила на Балканот и го завршила периодот на политичка и културна доминација над средновековните христијански држави на овие простори. Во овој период младата османлиска држава започнала да го шири своето владеење најпрво на територијата на Мала Азија, поставувајќи ги своите темели врз рушевините на големиот Селџучки султанат за, кон средината на XIV век, да започне со освојувањето на Балканот.¹

Клучниот момент за воспоставувањето на османлиската власт на Балканот била битката која се случила на 26 септември 1371 година кај местото Черномен на реката Марица. Војските на серскиот деспот Угleshа и прилепскиот крал Волкашин, биле разбиени од значително помалубројните турски одреди со што бил осуетен планот на браќата Мрњавчевиќи да го нападнаат градот Едрене, престолнината на султанот Мурат I.² Поразот на христијанските војски кај Марица бил проследен со навлегувања на турските акинџиски одреди на територијата на Македонија, кои извршиле силен терор врз населението.³ Уште во времето на првите османлиски навлегувања на Балканот бил создаден еден скоро метафизички феномен кој длабоко се врежал во свеста на средновековниот христијанин, без оглед на неговата социјална, етничка и културна

¹ За развојот и уредувањето на османлиската држава во најраната фаза од нејзиното постоење в. кај: М. Фуад Кеприли, *Корените на Османлиската Империја*, Скопје 2009, (целосно). За почетоците на воените освојувања в. С. Рансиман, *Падот на Константинопол 1453*, Скопје 2004, 28-51.

² За Марицката битка види кај А. Стојановски, *Марицката битка и нејзините последици*, во: Истиот, Македонија во турското средновековие, Скопје 1989, 13-16.

³ Белешката, која монахот Исаија ја оставил на преводот на делата на свети Дионисиј Ареопagit, експресивно нагласува дека тоа било време кога „живите им заблазнувале на векепочинатите“: Н. Тодоров, *Положението на Българскиот народ под турско робство*, София 1953, 14-15.

заднина, феномен којшто во втората половина на XIV век станува општествена клима на Балканот, а во историјата е забележан како „страв измаилитски“ или „страв од Турците“.⁴

Една од најголемите причини за неуспехот на Волкашин и Углеша била индиферентноста на останатите балкански држави кон нивните обиди да го спречат османлиското напредување. Бугарија немала ниту политички, ниту материјален капацитет за да се вклучи во борбата против Турците, додека Византија веќе одамна го имала изгубено својот политички и воен авторитет. Немоќни против опасноста која се надвиснувала над остатоците од Византиското Царство, византијците единствената шанса за спас државата ја гледале во политичката поддршка од Западот, а не во директното спротиставување на османлиските наезди.⁵ Откако помошта од Западот не пристигнала, а по битката кај Марица била изгубена последната надеж за воен отпор кон Османлиите, византискиот и бугарскиот цар, заедно со наследникот на Волкашин - кралот Марко и со владетелите на Велбуждкото Деспотство - браќата Дејанови, влегле во редот на феудални вазали на султанот.⁶

Дел од македонските територии својот статус на полузависност го задржале до смртта на кралот Марко и Константин Дејановиќ, во битката кај Ровине (1395 година), по што била воспоставена апсолутна власт на османлиската држава.⁷ Во рамките на Османлиското Царство, Македонија станала главна воена база за понатамошните продирања на Балканот. Со цел да се осигураат политичко-стратешките позиции на новоосвоените територии започнала интензивна колонизација и воспоставување на општествениот систем и државните институции на Империјата.⁸ Стабилизацијата на османлиската власт значела реформи во општествено-економскиот систем којшто дотогаш владеел, односно негово заменување со тимароско-спахискиот феудален систем. Промените на феудалното уредување не предизвикале поголеми измени во економската

⁴ М. Шуица, *Приповести о српско-турских окршајима и „страх од Турака“* 1389 године, Историјски часопис LIII (2006), 93-122, 94.

⁵ Византија во втората половина на XIV била само сенка на некогашното царство, но сепак задржувајќи го надмениот став на своите претходници византиските василевси неуспеле да ги препознаат активностите на браќата Мрњавчевиќ како единствена можност да ја избават својата држава од заканата која ја носела турските наезди. За комплексните односи на Византија со соседните балкански држави, но и со Западот сп. Г. Острогорски, *Историја на Византија*, Скопје 1992, 648-652.

⁶ Исто, 654.

⁷ А. Стојановски, *Марицката битка и нејзините последици*, 19-20.

⁸ L. Lape, *Makedonija u XVII stoljeću*, vo: Gr. au. HИstorija naroda jugoslavije, tom 2, Zagreb 1960, 50-52.

состојба за домицилното население, бидејќи тимароско-спахискиот систем во основа бил сличен со феудалниот систем на управување кој со векови владеел на овие територии. Но идеолошката мотивација за освојувањето на христијанските територии, јазот на етничките, културните и верските разлики кои стоел помеѓу освојувачите и поробените, барал силна воена организација на заземените територии.⁹ Единствено како ново отежнување за финансиската положба на немуслиманското население претставувало плаќањето данокот на глава - цизие (арач), кој одел директно во државните каси на султанот. Најпонижувачки и најболен бил данокот во крв кој, преку прибирање на машки деца од редовите на христијанското население, ги пополнувал корпусите на елитната јаничарска војска, но и администрацијата на Големата порта.¹⁰

Вистинските позначајни новини при воспоставувањето на новата власт биле социјалните промени во структурата на владеечката класа, при што старата феудална аристократија била заменета со припадниците на војничката елита на освојувачите. Ваквите промени се воделе по пат на промислена политика, крупните феудалци и припадниците на владеечките семејства внимателно биле отстранети од историската сцена, но на ситните земјопоседници им било потврдено управувањето со старите имоти. За правото на користење на имотите, секој од спахиите имал обврска со војска и опрема да учествува во воените походи кои ја обезбедувале територијалната експанзија на државата. Христијаните феудалци, иако најчесто располагале со скромни приходи, со своите прилози биле значаен покровител на црквата и уметноста во XV и XVI век.¹¹

Записите кои се сочувани во манастирските кодици и поменици сведочат дека покрај лицата кои успеале да одвојат поскупо прилози во парични средства и натура, имало и дарители кои успеале да му отстапат на манастирот значителни финансиски средства и земјиште. Во Трескавечкиот кодик, донаторите не се титулирани според социјалната

⁹ За воспоставувањето на османлискиот феудален систем и администрација в. В. Đurđić, *Osmansko carstvo i njegovo uređenje*, во: Gr. au., *Historija naroda Jugoslavije*, tom 2, Zagreb 1960, 11.

¹⁰ Покрај тежината на арачот кој биле обврзани да ги плаќаат христијанските поданици на султанот, данокот во крв била една од најтрауматичните обврски на рајата. В. А. Стојановски, *Управно и општествено уредување*, во: Истиот, Македонија во турско-средновековието, Скопје 1989, 69-78.

¹¹ Во споредба со имотите на спахиите-муслимани, имотите на христијаните биле од помал обем и со помал приход, а често како поседници на еден имот се појавуваат повеќе лица. За статусот на христијанските спахии в. кај: А. Стојановски, *Потекло и воспоставување на војничката служба*, во Истиот, Македонија во турско-средновековието, Скопје 1989, 91-108; М. Соколовски, *Стабилизација на турската управа во XV и XVI век*, во: Gr. av., Прилеп и прилепско низ историјата, Прилеп 1971, 113-114.

припадност, но големината на даровите говорат дека станува збор за лица кои поседувале значителни финансиски средства, кои веројатно ги добивале од сопствените феудални имоти.¹² Поменикот на манастирот Матка во списокот на донатори, кои обично се подредени според местото на живеење, се споменува и „властела на градот Скопје“, личностите кои се споменати како припадници на овој социјален слој веројатно биле сопственици на земјиште кои ги задржале своите феудални права сè до средината на XVI век.¹³ Во текот на XV век била обновена архитектурата и живописот во неколку црковни споменици во кои преку ктиторските портрети е посведочена донацијата на личности од овој општествен круг.¹⁴ На територијата на Р. Македонија од овој период се сочувани портретите Тоде и Вулка од селската црква посветена на Вознесението во Лескоец, насликан во 1461/62 година,¹⁵ и на Милица со нејзиниот син Никола во Богородичината црква на манастирот Матка.¹⁶ Заострената верска политика која ја обележила втората половина на XVI век, како и првите знаци на слабеење на државниот апарат, условиле до крајот на столетието од историската сцена да исчезнат феудалците-христијани кои, преминувајќи во ислам или губејќи ги имотите, се претопиле во широките маси на рајата.¹⁷

Покрај поимотните христијани, како значајни покровители на сакралната уметност и архитектура се појавуваат и припадници на клирот, кои ја подржуваат уметноста и во наредните столетија. Во последните децении на XIV век во самото јадро на архиепископијата, во градот Охрид, се изградени неколку споменици кои се рани примери за новите текови на поствизантиската уметност. Ктиторите на овие цркви се претставници на градскиот клир и побогатите семејства, кои и покрај тоа што се истакнувале во својата средина, ги немале средствата, ниту влијанието на своите претходници кои потекнувале од редовите на елитното благородништво и високото свештенство на Охридската

¹² Р. Угринова-Скаловска, За Трескавичкиот кодик, *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, том 4, Скопје 1981, 187-214, 193-197.

¹³ С. Николовска, *Кодикот на манастирот Матка*, Споменици на средновековната и поновата историја на Македонија, том 1, Скопје 1975, 423-466, 449.

¹⁴ Од XV век потекнуваат ктиторските портрети во црквите Св. Архангели (Таксијарси) во Костур, Св. Константин и Елена во Охрид, Св. Спас во с. Лескоец, манастирските цркви во Драгалевци и Кремиковци крај Софија, и во манастирот Матка, сп. Г. Суботиќ, *Охридската сликарска школа од XV век*, Охрид 1980, 95)

¹⁵ Исто, 95-97.

¹⁶ Исто, 141-144.

¹⁷ В. Đurđić, *Osmansko carstvo i njegovo uređenje*, 53.

архиепископија.¹⁸ Се чини дека вообичаена пракса било да се пренесува обврската за грижата кон ктиторијата, но и кон свештеничкиот повик, од една на друга генерација во рамките на семејството.¹⁹

Најбројните ктиторства во поствизантискиот период се таканаречените групни ктиторства кои се последица на непостоење на концентрација на позначајна финансиска моќ кај поединци. Поради скромните финансиски можности на жителите во селата, изградбата на селските цркви била финансирана со заеднички средства на повеќе семејства. Често како ктитори на црквата во натписите се споменуваат сите жители на селото,²⁰ но понекогаш се истакнати индивидуите кои со своите средства најмногу придонеле за изградбата и живописувањето на црквата.²¹

Политиката на Османлиската Империја околу верските прашања на покорените народи во текот на XV и XVI век била толерантна, сè додека во прашање не биле ставени интересите на државата. Охридската архиепископија користејќи ја поддршката на Големата порта, успеала да оствари значителни територијални проширувања. Кон крајот на XV столетие поголемиот дел од Балканскиот Полуостров бил под духовно владение на охридската катедра. На старите епархии, кои ја опфаќале целата територија на Македонија и поголемиот дел од Албанија, им биле приклучени и епархиите на укинатата Пеќска патријаршија, Софиската и Видинската епархија во Бугарија и црквите на прекудунавските кнежевства на Влашка и Молдавија. Втората четвртина на XVI век, период кога на охридската катедра столувал енергичниот Прохор (1528-1550), дијецезата на архиепископијата била нови области. Под управа на охридскиот архиепископ се нашле и православните општини на територијата на Италија и Далмација, со што

¹⁸ За некои ктиторски донации од XIV век, в. Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 151-152; А. Серафимова, *Фрескоживописот во црквата Свети Димитриј во Охрид во контекст на градското сликарство во втората половина на XIV век*, ЗСУ 6 (2007), 101-102; Г. Суботиќ, *Охридската сликарска школа*, 81-84.

¹⁹ Сп. Исто, 83, 88, 135.

²⁰ За еден од најстарите примери за групното ктиторство на изградбата и живописувањето на селска црква говори фреско-натписот од црквата посветена на Св. Илија во с. Долгаец. В. Исто, 52.

²¹ Двата ктиторски натписи во црквата во Велестово, чиј живопис настанал во две фази, ги содржат имињата на бројните ктитори на црквата, при што е водено сметка да се истакне различниот идентитет на лицата кои носеле исто име преку истакнувањето на потеклото и роднинските врски помеѓу ктиторите. Во лескоечката црква, и покрај бројната група приложници спомената во натписот, како ктитори биле насликани само Тоде, неговата жена Вулка и свештеникот Петар: Г. Суботиќ, *Охридската сликарска школа*, 61-64, 93-96.

архиепископијата ја доживеала најголемата територијална експанзија во својата историја.²²

Столувањето на архиепископот Прохор не и донело на архиепископијата само политичка експанзија, туку и културен подем. Со финансиската поддршка на кнезот Димитриј од Кратово и духовното водство на охридскиот архиепископ, препишувачките школи во Кратово и Демирхисарско прераснале во едни од најзначајните книжевни центри во кои се продуцирала богослужбена литература на црковно-словенски јазик. Соработката на охридскиот архиепископ со кнезот Димитриј Кратовски го поттикнала расцутот на уметничките занаети во областите кои биле под јуриздикција на Охридската архиепископија. Уште пред времето на кнезот Димитриј, благородниците од кратовските семејства Пепиќ и Бојкиќ кои управувале со експлатацијата на кратовските рудници, биле донатори на обновата на творештвото на црковната уметност во првата половина на XVI век.²³ Продолжуваќи ја традицијата која ја започнале неговите претходници кнезот Димитриј се појавува како најголема мецена на уметноста во XVI век. Со своите великодушни прилози на демирхисарските манастири Св. Јован Продром и Св. Никола Топлички, Лесновскиот манастир, Св. Богородица Пречиста – Кичевска и на манастирот Трескавец, тој го поттикнувал развојот на христијанската духовност и култура во времето на интензивна исламизација.²⁴

Со обновата на Пекската патријаршија во 1557 година кон нејзината дијезеза биле приклучени и Скопската, Мордовиската и Кустендилската епархија врз кои Охридската архиепископија имала историски легитимитет. До крајот на векот Архиепископијата ги изгубила своите епархии на територијата на јужна Италија и во Далмација. Оттогаш започнува еден од најтешките периоди од егзистирањето на Охридската архиепископијата, од кој таа ќе излезе дури кон крајот на XVII век.²⁵ За ваквата положба придонело и слабеењето на тимарскиот систем кое започнало во втората половина на XVI

²² Сп. И. Снегаров, *История на Охридската архиепископия-патриаршия*, том 2. София 1995, 1-31.

²³ Со средствата на кратовските благородници Георги и Никола била обновена црквата и конаците на Лесновскиот манастир; тие дарувале средства и за обнова на мобилијарот и црковните облеку, а имотот на манастирот го збогатиле со ново земјиште, сп. Ѓ. Иванов, *Съверна Македонија*, София 1906, 195-196.

²⁴ За значењето на Димитриј Кратовски како покровител на црковната уметност и неговата соработка со архиепископот Прохор в. кај: Ц. Грозданов, *Охридскиот архиепископ Прохор и неговата дејност*, во: *Истиот*, Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990, 150-158, 154-156.

²⁵ Сп. И. Снегаров, *нав. дело*, 65-69.

век, а во XVII век започнало да се чувствува во скоро сите сегменти од социјално-економското живеење во Империјата. Воените порази кои започнале да го следат Османлиското Царство од втората половина на XVI век предизвикале финансиски тешкотии кои настанале поради големите трошоци за одржување и подготовка на војските од една страна, и неможноста за враќање на средства преку воениот плен од новоосвоените територии и вклучување на нови даночни обврзници на Империјата од друга страна. Финансиските проблеми на државата паднале врз грбот на рајата која била принудена да плаќа се повисоки даноци. Ситуацијата била дополнително отежната поради самоволието на даночниците кои често собирале суми значително повисоки од пропишаните.²⁶

Општествено-финансиската криза која ја зафатила државата, не ги одминала ниту црковните организации кои егзистирале во нејзините рамки. Покрај тоа што претставниците на високото свештенство и обичниот клир биле обврзани да плаќаат арач, високи давачки им биле наметнати и на манастирите, што условило во голем број од нив да престане монашкиот живот. Во ваквата безизлезна ситуација често се прибегнувало кон заложување на црковниот имот, дури и храмови, за да се обезбедат средства за плаќање на даноците. Ваквите задолжувања резултирале со продавање на црковните скапоцености и мобилијар, со цел да се отплатат долговите и да се спречи одземањето и отуѓувањето на црквите.²⁷ Не успевајќи да најдат поинаков излез десет архиепископи во периодот од шеесет и пет години почнувајќи од 1585 година, заминале на повеќегодишни патувања за да соберат парични средства од руските кнезови и останатите христијански владетели со кои би ја поткрепиле Архиепископијата.²⁸ Ваквите патувања не секогаш за цел имале собирање на средства. Така на пример, архиепископот Атанасиј (1596-1615) се обидел да склучи пакт со западноевропските владетели и по воен пат да ја ослободат својата паства од турското ропство.²⁹

²⁶ А. Стојановски, *Слабење и криза на Турското Царство*, во: Историја на македонскиот народ, том 2, Скопје 1998, 132-137.

²⁷ И. Снегаров, *нав. дело*, 82-88.

²⁸ Исто, 90.

²⁹ Контроверзниот архиепископ Атанасиј во периодот на неговото столување од 1596 до 1615 година повеќе го поминал низ патувања, обидувајќи се да издејствува воена помош за борба против Османлиите, по цена Охридската архиепископија да потпише унија со Римокатоличката црква, сп. И. Снегаров, *нав. дело*, 98-103.

Иако условите во кои се наоѓала Архиепископијата биле исклучително тешки, а исполнувањето на законската регулатива со која се добивала дозвола за градба и обнова на црква била строга, сепак уметноста непрекинато продолжила да се создава и во овој период. Зголемувањето на уметничката продукција, не само во ликовната уметност, туку и во црковното градителство и изработката на дела од уметничките занаети, особено е забележителна во епархиите во северна Македонија кои по 1557 година биле присоединети кон Пеќската патријаршија. Подемот на уметноста кој започнал уште во времето на Прохор,³⁰ во возобновената српска црква се должи на поддршката од турската власт која пеќските поглавари ја стекнале преку блиските врски со високите функционери на Големата порта.³¹ Добрите односи на српската црква и централната власт не траеле долго, климата на верски фанатизам која ја зафатила Империјата во првата половина на XVII век, а која била резултат на воените походи кон западноевропските земји, кои се воделе со верски предзнак, условиле спроведување низа репресалии како кон Охридската, така и кон Пеќската црковна организација.³²

Од средината на XVII век дошло до извесно подобрување на внатрешните состојби во рамките на Охридската архиепископија, кое произлегло од демографската промена на градовите и финансиското јакнење на христијанското население. Кон крајот на столетието иако сеуште доминантниот дел од населението во градовите го сочинувале муслиманите, христијанскиот елемент започнал да зајакнува и активно да се вклучува во трговско-занаетчишкиот живот.³³ Финансиската стабилност на паствата значела поголеми примања за Архиепископијата, со што се овозможило услови за развиток на книжевното и ликовното творештво. Својот последен зенит Охридската архиепископија го доживеала во времето кога на архиепископската катедра столувал москополецот Јоасав (1719-1745). За време на своето столување, Јоасав успеал да ги среди не само односите на охридската црква со соседните црковни организации, туку и оние помеѓу паствата и свештенството во рамките на Архиепископијата, на тој начин создавајќи единство меѓу верниците од различна етничка и културна припадност кои биле под неговото духовно водство.³⁴ Во

³⁰ Ц. Грозданов, *Охридскиот архиепископ Прохор и неговата дејност*, 158.

³¹ В. Хан, *Интарзија на подручју Пећке патријаршије XVI-XVIII век*, Нови Сад 1996, 63.

³² И. Снегаров, *нав. дело*, 78-81., Ч. Маријановић, *Историја српске цркве, књига 2*, Београд 1930, 11-20.

³³ L. Lape, *Makedonija u XVII stoljeću*, во: *Historija naroda Jugoslavije*, tom 2, Zagreb 1960, 615.

³⁴ И. Снегаров, *нав. дело*, 278-279.

овој период под покровителство на архиепископот започнала да се развива и печатарската дејност, чија основна цел била продукција на богослужбена литература, а главен центар бил градот Москополе. Печатарството одиграло голема улога во појавата на нови иконографски матрици и ликовни решенија во рамките на црковното сликарство преку распространувањето на печатените хартиени икони, кои во Македонија најмногу пристигнувале од Света Гора, но и од Македонија се ширеле низ православниот свет и западноевропските земји.

Непосредно по смртта на архиепископот Јоасав во 1746 година фанариотските елементи во Архиепископијата, заедно со цариградскиот патријарх започнале да водат главна улога во решавањето на внатрешните работи на охридската црква. Конечниот исход од фанариотската црковна политика било укинувањето најпрво на Пеќската патријаршија во 1766 година.³⁵ По неполна година цариградскиот патријарх Самуил Ханцери во свои раце го држел султановиот указ за укинување на Охридската автокефална црква. По укинувањето, со цел да се избрише споменот за Архиепископијата, градот Охрид бил вклучен во рамките на Драчката митрополија, а подоцна била создадена посебна епархија која била наречена Преспанско-Лихнидска, со што уште еднаш свесно било избегнато споменувањето на името на градот Охрид кој осум векови бил седиште на една од најзначајните црковни организации во православниот свет.³⁶

³⁵ Ч. Маријановић, *нав. дело*, 22-27.

³⁶ За околностите кои довеле до укинувањето на Охридската архиепископија опширно кај: И. Снегаров, *нав. дело*, 140-155.

2. Книжевните предлошки на Страшниот суд

2.1. Предхристијански извори

За да се објаснат почетоците на идејната основа на претставата на Страшниот суд треба да се вратиме длабоко во праисторијата, бидејќи прашањата на кои се обидува да одговори оваа илустрација со длабока теолошка заднина, се стари колку и самото човештво. Во обидот да се проследи еволуцијата на концептот кој довел до дефинирањето на темата на Страшниот суд, се наметнува разгледувањето на два сегменти од поимањето на човекот на непознатото и апстрактното, кои навидум изгледаат различни, но во суштина се преклопуваат во повеќе точки. Колку и да не е дефинирано во еден теолошки систем, секогаш стои сфаќањето дека човекот е мал микрокосмос кој функционира по правилата по кои егзистира универзумот – макрокосмосот. Илустрацијата на Страшниот суд, која е сублимат на есхатолошките гледишта на христијанската религија, се обидува да одговори и на двете најважни есхатолошки прашања: првото е прекинувањето на историското време и крајот на светот, а второто - судбината на човечката душа по смртта. Поради тоа се наметнува потребата од следење на две линии на размислувања во античката есхатологијата, едната е за концептот на времето, односно за траењето и функционирањето на универзумот, а другата е за задгробниот живот во праисториските и античките религии. Христијанската религија, колку и да ни изгледа револуционерно во однос на паганските религии, непосредно или посредно, свесно или несвесно, во своите учења вклучила идеи кои првобитно се развиле како дел од некоја од постарите религии.

Тргнуваќи од самите почетоци на она што може да се нарече културна свест кај човекот, а од која до нас стигнуваат само фрагменти кои често е тешко да се прочитаат и да се разберат,³⁷ свеста за смртта кај палеолитските луѓе е евидентна. Организацијата на погребувањата, кои навестуваат магиско-религиски однос кон смртта и починатиот, започнала да се применува во раниот палеолит.³⁸ Постоењето на одредена матрица за постапување со човечките посмртни останки, говорат за верувањето дека смртта не е

³⁷ Го посочуваме (само) примерот на палеолитското пештерно сликарство, кое повеќе од сто години е предмет на полемики во науката и чиј вистински карактер сè уште не е дефиниран.

³⁸ B. M. P. Pearson, *The Archeology of Death and Burial*, Phoenix 1999, 148-156. Авторот се осврнува на археолошката проблематика поврзана со погребувањата во палеолитот.

конечен крај на егзистенцијата на човекот. Низата ритуали требале да го обезбедат задгробниот живот на починатиот, но и да ја заштитат заедницата од неговото евентуално враќање.³⁹ Според скромните материјални остатоци и етнографските паралели со „примитивните“ заедници, чиј општествен живот и економија се наоѓаат на рамништето на нашите палеолитски предци, науката направила обиди за реконструкција на праисториските религии.⁴⁰ Сепак се чини дека концептите на поимање на апстрактните проблеми како течењето на времето и егзистенцијата на Космосот, во религискиот систем на палеолитскиот човек, ќе остане на ниво на претпоставка.

Егзистенционалните промени кои ги донела неолитската „револуција“ се одразиле на повеќето аспекти од човековото живеење, со што се наметнал нов светоглед на неолитскиот земјоделец. Артефактите кои ни ги оставиле жителите на првите постојани населби, говорат за развиен систем на верувања кои се концентрирани околу цикличната обнова на универзумот. Условеноста на земјоделството од годишните времиња ја наметнале идејата за кружно време, односно периодично обновување на светот кое уште долго ќе биде најважното гледиште за егзистенцијата на Универзумот во античките религии.⁴¹ Односот кон смртта на првите „цивилизирани“ луѓе е обележан со култот кон предците, односно верувањето во посмртното егзистирање на предците како заштитници на семејството, поради тоа погребуваќи ги под куќниот под, тие буквално ги вградувале во домот.⁴²

Создавањето на писменоста и почетокот на историската епоха е обележен со подемот на големите цивилизации на Стариот век - Египетската и Сумеро-Акадската. Историските документи кои стигнале до нас ни овозможуваат посреден увид во есхатолошките гледишта на овие народи. Бидејќи во Египет отсутувала идејата за космолошка „конзумација“ на универзумот, преокупацијата со смртта условила есхатологијата да биде концентрирана на судбината на душата, а не на космичката проблематика. Во Старото царство фараонот е оној кој по смртта се изедначувал со

³⁹ За симболиката на погребувањето во палеолитот в. кај: М. Елијаде, *Историја на верувањата и на религиските идеи*, том I, Скопје 2005, 14-17.

⁴⁰ Исто, 26-27.

⁴¹ Исто, 40-41.

⁴² М. Р. Pearson се осврнува на развивањето и манифестациите на култот кон предците: М. Р. Pearson, *nav. delo*, 156-164.

божествата и врз себе ја презема функцијата на одржување на природниот ред на нештата.⁴³ „Текстовите од пирамидите“, кои во овој период биле испишани на сидовите на кралските гробници, преку ритуалните дејства кои ги содржат, имале функција да ја обезбедат бесмртноста на фараонот.⁴⁴ Таканаречената „демократизација на посмртниот живот“ која се случила по периодот на длабока криза во египетското општество на крајот на Старото царство, резултирала со реформа на религијата и нови есхатолошки гледишта.⁴⁵ „Текстовите од саркофазите“ (2160-1760) кои потекнуваат од периодот на Средното царство, сведочат дека врз саркофазите на членовите на египетската аристократија започнале да се испишуваат делови од текстовите од пирамидите, кои во времето на Старото царство биле наменети исклучиво за фараонот и му обезбедувале непречено движење низ подземниот свет.⁴⁶ Напредувањето низ определените етапи од ваквото посмртно патување зависат од знаењето на магиските текстови,⁴⁷ сè до влегувањето во Салата на Ма‘ат (божица на вистината и редот/правичноста), во која се одржува Судот на Озирис каде што единствено се проценувани делата на покојникот кои ги направил во текот на животот. Судањето пред Озирис во себе содржи мноштво компоненти од кои секоја има своја специфична улога во докажувањето на праведноста и достоинството на душата. Богот Анубис ја мери душата на покојникот преку мерењето на неговото срце - средиште на разумот и емоциите, ставајќи го на едниот тас од терезијата, додека на другиот тас стои пердув на Ма‘ат кој ги симболизира вистината и правичноста.⁴⁸ Во останатиот дел од „процесот“ покојникот еден по еден ги одрекува гревовите за кои треба да му судат четириесет и двајцата судии од подземјето и ги соопштува добрите дела кои ги направил за време на животот.⁴⁹ Доколку душата биде осудена како недостојна, ја чека втора смрт со тоа што ќе биде проголтана од чудовишно суштество со глава на крокодил и торзо на нилски коњ.⁵⁰ Етапите на посмртното патување на душата и нејзиното судење во Текстовите од саркофазите, се уште се среќаваат како

⁴³ E. O. James, *Myth and Ritual in the Ancient Near East*, New York 1958, 212.

⁴⁴ Поопширно за содржината на „Текстовите од пирамидите“ в. G. Shoushan, *Conceptions of the Afterlife in Early Civilizations*, London – New York 2009, 54-61.

⁴⁵ „Демократизацијата“ на задгробниот живот пред сè се однесува на губењето на ексклузивната привилегија на фараоните на вечен живот, стекната преку дискрециското право на поистоветување со богот Озирис.

⁴⁶ Сп. Исто, 53; E. O. James, *nav. delo*, 214; M. Елијаде, *Историја на верувањата/1*, 88-89.

⁴⁷ За етапите кои треба да ги помине душата низ подземјето в. G. Shoushan, *nav. delo*, 61-64.

⁴⁸ A. Ruiz, *Spirit of Ancient Egypt*, New York 2001, 101.

⁴⁹ M. Елијаде, *Историја на верувањата/1*, 97.

⁵⁰ O. James, *nav. delo*, 216.

одделни текстови ,кои ќе бидат компилирани во Книгата на мртвите, која претставува најкомплетна слика на египетската есхатологија од новото царство.⁵¹

Некои од мотивите од задгробниот живот кои се развивале во текот на повеќемилениумската историја на стариот Египет станале дел од христијанската есхатологија преку текстовите и житијата на монасите и догматичарите од таканаречена коптска провениенција.⁵² Веројатно на овој начин Мерењето на душите, Пеколните маки и Адското ждрело го нашле своето место најпрво во текстовите на црковните писатели, а потоа и во ликовните претстави од монументалното, штафелајното и минијатурното сликарство.

Изворите од кои денес ги добиваме податоците за есхатолошките верувања на народите од Месопотамија се парцијални. Оттука сликата која ја добиваме за нивните претстави за задгробниот живот е доста нејасна и понекогаш контадикторна. Имено, се чини дека древните народи, на Месопотамија немале прецизна/развиена концепција за крајот на светот и почетокот на нова епоха. Траењето на универзумот било обезбедено со цикличноста на времето и неговото постојано возобновување преку ритуалите за славење на новата година во кои, преку реминисценција на космогониските митови, се одбележувал почетокот на нов циклус од постоењето на обновениот Комос.⁵³

Сумерски пишани извори кои донесуваат најмногу информации за подземниот свет и егзистенцијата на душите во неговите граници се Епот за Гилгамеш и митот за Симнувањето на Инана во подземјето.⁵⁴ Во овие текстови светот на мртвите е опишан како конкретно место - Град на мртвите, кој се наоѓа под земјата и директно комуницира со светот на живите. Ваквата комуникација скоро секогаш е едносмерна, оној кој влегол во царството на мртвите не може да излезе, барем не без помош на некој од моќните богови. Душите на мртвите во него слегуваат преку гробот, но во светот на подземјето се

⁵¹ Isto, 96.

⁵² Описите на пеколот, кој во коптските текстови го задржува своето староегипетско име *Аменти*, кои се јавуваат во беседите и во житијата на египетските светители, покрај името веројатно својата инспирација ја добиле од претставите кои се јавуваат во религијата на стариот Египет: E. A. Volis Badž, *Egipatska religija. Egipatske ideje o zagrobnom životu*, Beograd 1985, 93-96.

⁵³ Поопширно за цикличното сфаќање на времето и ритуалите за одбележување на новата година во Месопотамија в. М. Елијаде, *Митот за вечното враќање*, Скопје 2009, 61-62. O. James, *nav. delo*, 223-224.

⁵⁴ Подетална анализа на текстовите кои се однесуваат на подземниот свет во сумерската литература со критика на постарите истражувања в. кај: G. Shoushan, *nav. delo*, 70-89.

влегува и преку физички премини кои имаат функција на порти. Со подземјето владее богот Ерешкигал и неговата жена Нергал со нивната свита од полубожества, судии и демони.⁵⁵ Песимистичкиот став кој се појавува во некои од верзиите на митовите, пред сè го карактеризираат подземјето како „место од кое нема враќање, кука чиј влез е без излез, пат без враќање, каде што светлина никогаш не влегла“.⁵⁶ Ова поимање на подземјето било причина дел од науката да го истакнува таканаречениот песимистички став за задгробниот живот како единствен есхатолошко-религиски „поглед“ на древните жители на Месопотамија (Сумер, Акад и Вавилонија). Наспроти овој став за задгробниот живот, пеењето за Гилгамеш, Енкиду и подземниот свет, кое е дел од списите кои го сочинуваат епот за Гилгамеш, говори за различните судбини на луѓето по смртта. Задгробниот живот е условен од делата кои ги направил човекот за време на својот земен живот и од неговиот социјален статус.⁵⁷ За казната, односно наградата која ја чека душата на починатиот во подземјето одлучува судот на богот на сонцето Уту, а понекогаш во судењето се вклучува и божицата на месечината Нана. Доколку судот е поволен, душата на мртвиот ќе продолжи да егзистира во состојба на одредена благосостојба, односно ќе добие сè што и е потребно. Сепак се чини дека генерално древните жители на Месопотамија својот задгробен живот го замислувале како тажна и бледа рефлексија на животот на земјата.⁵⁸

Во VI век п.н.е. со навлегувањето на Персијците од североисточните делови на иранската висорамнина на територијата на Месопотамија, тие ќе ја наметнат својата религија која е изградена на корените на древните вреувања на индоевропските народи. Зороастризмот со своите револуционерни идеи ќе ги фасцинира западните филозофи и мистици од класичното доба во Грција, сè до периодот на ренесансата.⁵⁹ Ова учење кое името го добило по својот прв пророк и проповедач Заратустра (грчки: Ζωροάστρης, Зороастер), во својата основа е и монотеистичко и дуалистичко.⁶⁰ Токму дуалистичката димензија на зороастризмот била фундаментална за развојот на богатата есхатолошка мисла

⁵⁵ S. N. Kramer, *The Sumerians. Their History, Culture and Character*, Chicago-London 1963, 134.

⁵⁶ O. James, *nav. delo*, 220.

⁵⁷ G. Shoushan, *nav. delo*, 72-75.

⁵⁸ S. N. Kramer, *nav. delo*, 135.

⁵⁹ За историскиот развој и теолошката проблематика на зороастризмот: R. C. Zaehner, *The Dawn and Twilight of Zoroastrianism*, New York 1961, (celosno); M. Елијаде, *Историја на верувањата и религиските идеи*, Том 2, Скопје 2005, 254-279. R. Masani, *The Religion of the Good Life – Zoroastrianism*, London 1954.

⁶⁰ Различни автори нудат различна хронологија за животот и мисионерството на Заратустра (помеѓу 1000 и 600 година п.н.е.), но како најверојатна дата за смртта на пророкот се зема 628 година п.н.е. односно 300 години пред освојувањата на Александар Македонски: M. Елијаде, *Историја на верувањата/2*, 225-256.

во чијшто основен концепт е борбата на доброто и злото.⁶¹ Значаен аспект на есхатолошкото учење на зороастризмот е аспектот на колективната и индивидуалната есхатологија. Колективната есхатологија се однесува на консумацијата на универзумот, кој е предвидено да трае во седум епохи од по три милениуми, по што ќе настапи трансфигурацијата - фрашо-керети.⁶² Со доаѓањето на „Совршениот“, светот ќе биде пресоздаден во неговата перфекција и ќе започне нова ера на благосостојба која ќе трае засекогаш.⁶³ Крајот на светот ќе биде навестен од навлегувањето на освојувачки орди кои ќе започнат со уништувачки походи, како и од бројните космички и биолошки аномалии, кои се должат на недостатокот на енергија во универзумот.⁶⁴ Преобразбата на светот започнува со воскреснувањето на мртвите и судот на човештвото, кој се состои од поминување низ река од оган и растопен метал, која ќе биде пријатна за праведните кои потоа ги чека вечност во рајот, а ужасно болна за грешните кои се осудени на пеколот.⁶⁵

Посмртниот суд на душата на покојникот е основата на индивидуалната есхатологија во религијата на Заратустра. На човечката душа требаат три дена по смртта да се раздели од телото; третиот ден покојниот се среќава со сопствената *даена* (персонификација на неговото Јас),⁶⁶ која го носи до Мостот Чиват, спојката помеѓу земниот свет и небото.⁶⁷ На Мостот Чиват се делат праведниците од грешниците. Оние кои по позитивниот суд пред Рашну (Rashnu), Митра (Mithra) и Сраоша (Sraosha) продолжуваат по мостот, стигнуваат во Рајот за да се сретнат со создателот Ахура Мазда. Грешните, неуспевајќи да поминат, паѓаат во амбисот на пеколот.⁶⁸ Описот на пеколот и рајот во Зороастризмот се заснова на апсолутите на поимите за доброто и злото. Рајот е означен со персискиот збор за

⁶¹ R. C. Zaehner, *nav. delo*, 41-42. М. Елијаде, *Историја на верувањата/2*, 360-363.

⁶² O. James, *nav. delo*, 227.

⁶³ *Isto*, 232. Во Гатите, химни чие авторство му се припишува на Заратустра, се чини дека пророкот се гледал себеси како „Совршениот“ кој ќе се врати да раководи со трансформацијата на универзумот, во подоцнежните текстови таа улога ја презема Саошјант, архетипска фигура на спасител. R. C. Zaehner, *nav. delo*, 59.

⁶⁴ Според прорекнатите аномалии сонцето ќе сјае (по)слабо, деновите ќе се скратат, Земјата ќе се смали, растенијата нема да растат, а луѓето и животните ќе бидат без сила: M. Boyce, *Textual Sources for the Study of Zoroastrianism*, Chicago 1990, 92-93.

⁶⁵ Идејата за вториот/конечниот суд се среќава уште во Гатите чие авторство му се припишува на Заратустра. Во светите текстови на Зороастризмот кои датираат од понов период, концептот за вечна казна претрпел трансформација, откако нивните гревови ќе бидат прочистени низ оган, грешните се ослободени од пеколните маки: R. C. Zaehner, *nav. delo*, 59-60.

⁶⁶ М.Елијаде, *Историја на верувањата/2*, 227.

⁶⁷ Даената на праведникот е во облик на прекрасна девојка, која станала уште поубава со неговите добри дела, додека онаа на грешниот се појавува како ужасна старица: M. Boyce, *nav. delo*, 81-83.

⁶⁸ R. C. Zaehner, *nav. delo*, 56.

„најдобро“, а слободниот превод на поимот за пекол би гласел „очај на постоењето“. Рајот е „дом на добрите мисли“, а Пеколот е „дом на најлошите мисли“, Рајот е „дом на песните“, додека Пеколот е „дом на лагите“.⁶⁹

Линијата на влијанија кои довеле до преклопувања во есхатолошките гледишта на зороастризмот и јудаизмот, а подоцна и на христијанството, започнува да се појавува уште со освојувањето на Вавилон од Ахменидите во доцниот VI век п.н.е. Карактерот на влијанијата помеѓу двете религии во секој случај бил двонасочен. Медите и останатите следбеници на маздаизмот се запознале со традицијата на пророците, карактеристична за јудејската средина, па се чини дека во овој период Заратустра започнал да ги добива своите вистински пророчки квалитети.⁷⁰ Од друга страна, пак, есхатолошките премиси кои се формирале во иранската религија, несомнено влијаеле врз конципирањето на апокалиптичките текстови кај старозаветните пророци. Првиот вистински замав на есхатолошки расправи во јудаизмот се случува токму во периодот на првите позначајни контакти со религиското учење на Заратустра.⁷¹ Концептот за награда и казна кој бил дефиниран во зороастризмот започнал да се наметнува во сфаќањата на Јудејците за задгробниот живот.⁷² Со еволуцијата на маздаизмот и појавата на подоцнежните култови како Зурванизмот, Митраизмот и Манихејството, преку непосредните контакти со народите кои живееле во западниот свет, пред сè, на територијата на Балканот, есхатолошките погледи на источните религии најпрво ќе извршат влијание на мистичките пагански култови, а подоцна и на христијанската религија.⁷³

Развојот на мистичките култови во рамките на религискиот систем на античка Грција бил поттикнат од ставот на „песимистичката“ есхатологија која се формирала во рамките на „официјалната“ Хомерска религија. Ваквото гледиште на задгробниот живот, кое е карактеристично и за Сумеро-Акадската религија, во хеленскиот светоглед ја добива својата најсилна форма, па преку презирот кон смртта го истакнува животот и овој свет како единствено место во кое човекот вистински живее. Кога душата на покојникот ќе ги

⁶⁹ Isto, 57.

⁷⁰ J. K. Choksy, *Hagiography and Monotheism in H/Story: Doctrinal Encounters between Zoroastrianism, Judaism and Christianity, Islam and Christian-Muslim Relations* 4 (2003), 407-421, 408.

⁷¹ В. подолу: *Старозаветни извори*.

⁷² R. C. Zaehner, *nav. delo*, 58.

⁷³ Ваквите влијанија се евидентни особено во хагиографиите на значајните личности од христијанството: J. K. Choksy, *nav. delo*, 409-410.

помине портите на Аид, влегува во царството на заборавот т.е. во царството на мртвите.⁷⁴ Единствениот пат до бесмртноста се *тиме* (τιμή) и *клеос* (κλέος), честа и славата, кои ќе обезбедат покојникот да биде запаметен на овој свет со што ќе биде обесмртен. Хеленскиот јунак во борбата со смртта, решава да не се предаде сосема, туку ја создава историјата како оружје против смртта.⁷⁵ Следејќи го ваквиот концепт, бесмртноста останала привилегија само на мажите-војници и граѓаните, кои со својата храброст или политичко и интелектуално делување ја стекнувале славата. Останатите луѓе, жените и робовите, сите оние кои немале граѓанско право и биле сметани како „недостојни“, кои зад себе не оставиле ниту дело ниту збор по кој ќе бидат запаметени, исчезнуваат во ништилото на Адот.⁷⁶ Започнувајќи од VI век п.н.е, со наметнувањето на атинската власт над соседната Елевсина, која била средиште на древните мистерии посветени на божицата Деметра, и со ширењето на орфичките и дионисиските култови, новите есхатолошки гледишта го нашле своето место во рамките на постоечкиот религиски систем на териториите кои биле во рамките на хеленската културна сфера. Сотериолошкиот концепт кој го нуделе мистериите во Елевсина, навестен во стиховите на Хомерската химна на Деметра,⁷⁷ преку орфичките и дионисиските култови го нашле своето место во поезијата на Пиндар и филозофските расправи на Платон, кои се најзначајните литературни извори за осознавање на основните постулати на орфичката есхатологија.⁷⁸ Археолошките артефакти кои се поврзуваат со погребувањата на припадниците на овие култови само ги потврдуваат литературните извори и говорат за верувањата на верниците кои земале учество во овој култ.⁷⁹ Бидејќи за орфичарите телото е гроб за душата и казна за гревовите, централната оска на орфичката (и на питагорејската) есхатологија била

⁷⁴ К. Колозова, *Хелените и смртта*, Скопје 2000, 38-39.

⁷⁵ Исто, 50-51.

⁷⁶ Исто, 71.

⁷⁷ Срекен е оној човек кој на земјата може тоа да го види, оној пак кој упатен во тајните или учесник не ѝ, иста судбина нема – ни мртов, во подземјето влажно, *Hesiod, Postanak bogova, Homerove Himne* (препев и толкување В. Glavičić), Sarajevo 1975, 65.

⁷⁸ За орфичката есхатологија во делата на Платон, симилярностите и меѓусебните влијанија на елевсинската, дионисиското и орфичкото есхатолошко учење повеќе кај: F. Graf, Text and ritual. The Corpus Eschatologicum of the Orphics, во: *The “Orphic” Gold Tablets and Greek Religion* (edited by R. G. Edmonds III), New York 2011, 57-62.

⁷⁹ Најзначајни „документи“ од овој тип се златните листови пронајдени во гробови на територијата на Јужна Италија, Крит, Тесалија и Егејска Македонија, кои потекнуваат од V и IV век п.н.е. Врз нив се испишани текстови со есхатолошка содржина, а чија функција била да му помогнат на покојникот во неговото задгробно патување. R. G. Edmonds III, Who are you? A brief hIstory of scholarship, *The “Orphic” Gold Tablets and Greek Religion* (edited by R. G. Edmonds III), New York 2011, 4-14. Истата функција ја имал и папирусот кој бил гробен прилог на погребување кај Дервени, во близината на Солун. F. Graf, Text and ritual, 62-64.

метемпсихозата. Спасот за душата е ослободувањето од „циклусот на тешки маки“ односно од повторното раѓање, за што услов е да се задржи помнењето и чистота на душата.⁸⁰ Непосредно по смртта на душата и се суди и привремено се испраќа да ги искупува гревовите кои ги сторила за време на животот, или во блаженство да го чека повторното доаѓање на земниот свет. Обичниот човек морал десет пати да помине низ циклусот на маки и реинкарнации пред своето конечно спасение.⁸¹

Со освојувањата на Александар Македонски и создавањето на хелинистичкиот синкретизам во религијата, сотериолошките концепти кои во западниот свет за прв пат се појавуваат во хеленските мистички култови, стануваат уште позначаен дел од религиската свест. Ширењето на ориенталните култови и нивната симбиотичка егзистенција со официјалните религиски учења довеле до пошироко развивање на концептите за посмртниот живот и спасението на иницираните.⁸² Со ширењето на христијанството на територијата на Римското Царство, неговите први проповедници обидувајќи се да го образложат своето учење во средина со поинаква религиска традиција, често во своите теолошки говори ја користеле терминологијата која била карактеристична за паганските култови.⁸³ Но покрај терминологијата која била прифатена, некои од најраните христијани ги прифатиле есхатолошките верувања на паганите, што довело до појава на низа ереси. Борбата против таквите еретички движења придонела за дополнително дефинирање на христијанската есхатологија.⁸⁴

2.2. Старозаветни извори

Замислата за линеарното движење на историјата, која се стреми кон крајна точка, е придобивка на монотеистичкото поимање на историјата. За авторите на старозаветните текстови Бог бил единствениот господар на историјата, кој со својата интервенција ја креира судбината на својот народ, следствено на тоа, тој е оној кој ќе стави крај на

⁸⁰ За етапите од патот на душата во задгробниот живот кај, A. Barnabe, A.J. San CrIstobal, Are the “Orphic” gold leaves Orphic? Bo *The “Orphic” Gold Tablets and Greek Religion* (edited by R. G. Edmonds III), New York 2011, 77-79.

⁸¹ М. Елијаде, *Историја на верувањата*/2, 161.

⁸² За религијата во хелинистичкиот период: F. Chamoux, *Hellenistic Civilization*, Oxford 2002, 344-352.

⁸³ H.D.Betz, The anthropology of the Orphic gold tablets, Bo *The “Orphic” Gold Tablets and Greek Religion* (edited by R. G. Edmonds III), New York 2011, 116-119.

⁸⁴ В. Подолу, Богословска книжнина,

историското течење на времето.⁸⁵ Старозаветната есхатологија се манифестира како чекање на нов еон кој е радикално различен од сегашноста во која живееме. Космосот е создаден добар во својата суштина, но човештвото го деградира со својата слабост и гревови. Судниот односно, „Божјиот ден“, во контекст на старозаветните книги, го означува крајот на историското време и почетокот на Божјото царство. Тој е момент на трансформација, ремоделирање и чистење на креацијата, по што преобликуваниот универзум ќе ја продолжи својата егзистенција во вечноста, врз нов внатрешен поредок кој се темели на правдата.⁸⁶ Есхатологијата во Стариот завет не е примарно индивидуална. Имено, таа сосема ретко се однесува на посмртната судбина на поединецот. Нејзините главни интереси се повисоки и се однесуваат на божјото делување во „последните времиња“ и неговиот суд врз „синовите на Израил“⁸⁷, но понекогаш и врз целото човештво. Поради тоа концептот за Рај и за Пекол во Стариот завет не бил комплетно разработен,⁸⁸ што го отежнува проследувањето на концептот за „индивидуална“ есхатологија преку старозаветните книги.⁸⁹ Ваквите гледишта ги формирале основите на есхатологијата во рамките на теолошката доктрина на јудеизмот, а подоцна и на христијанството.

Концептуалните корени на израилитската есхатологија можат да се проследат уште во Првата книга Мојсеева - Битие, а се содржани во ветувањата кои Бог им ги дал на прародителите (1 Мој. 12: 1-3).⁹⁰ Дефинираната есхатолошката мисла, карактеристична за јудеизмот, се развила со појавата на пророците. Зародишот на есхатолошките идеи кои биле сублимирани во концептот на „Божјиот ден“, не може да се дефинира. Најраното споменување на „Божјиот ден“ во рамките на Стариот завет е во книгата на пророк Амос

⁸⁵ М. Елијаде, *Митот за вечното враќање*, Скопје 2009, 126.

⁸⁶ P. D. Miller, *Judgment and Joy*, vo: Istiot, Israelite Religion and Biblical Theology. Collected essays, Sheffield 2000, 667-687, 673-675.

⁸⁷ Терминот „Синовите на Израил“, на почетокот се однесува на „Амфиктонијата“ на дванаесетте племиња кои според библиската легенда воде директно потекло од дванаесетте синови на Јаков, кој од Бог бил преименуван во Израил. Сп. W. Harrington, *Uvod u Stari zavjet – spomen obećanja*, Zagreb 1977, 39.

⁸⁸ Соменувањето на Пеколот во Стариот завет е сосема ретко и не нуди можности за подлабоко разгледување. Всушност, Пеколот се сведува на споменувањето на Шеол - еврејската варијанта на подземниот свет која во многу точки се допира со грчко-римската претстава на Ад, и на Гехена - место во кое се мачат душите на причинителите на страшни злосторства.

⁸⁹ B. T. Arnold, *Old Testament Eschatology and the Rise of Apocalypticism*, vo: Oxford Handbook for Eschatology (edited by J. L. Walls), New York 2008, 23-29, 24.

⁹⁰ Библиските називи - лични, топониски, општи и други, се преземени од начинот на нивното именување во: *Свето писмо на Стариот и на Новиот завет* (приредувач и преведувач: Г. Г. Гаврил, Архиепископ охридски и македонски), Скопје 1990.

(Амос 5:18-20), широко датирана во VIII век п.н.е. Критикувајќи ги постапките и верувањата на своите сонародници, пророкот се осврнува и кон очекувањата на „денот Господен“. Очигледно, јудејскиот народ во времето на Амос имал веќе востановени есхатолошки верувања за доаѓањето на Судниот ден во кој ќе бидат казнети непријателите на Израил, а „избраниот народ“ ќе биде избавен од премрежјата кои му ги приредувала историјата. Пророкот драматично се противи на популарните верувања, истакнувајќи дека божјиот суд нема да биде страшен за непријателите на еврејскиот народ, туку поради гревовите, казната ќе падне на избраниот народ. Во исказите на пророкот Амос може да се согледаат најраните елементи на негативната протоесхатологија во која се предвидени крајот на постоечкиот поредок и судот над Израел.⁹¹

Процесот за дефинирање на есхатолошката доктрина во рамките на Јудаизмот започнал во времето на Вавилонското прогонство, а зенитот се случил во периодот по повторната изградба на храмот. Први кои повторно покажуват интерес за темите за „прародителскиот завет“, разработка на монотеизмот и неговата оставина се таканаречените пророци од прогонството - Језекил и Вториот Исаија. Нивните текстови се исполнети со надеж за нова ера во која разурнатите градови на Израил ќе бидат повторно изградени, врската на Бог со „својот народ“ ќе биде повторно воспоставена, а Господ ќе загосподари и ќе настапи ера на мир и благосостојба.⁹² Во старозаветните текстови кои настанале во периодот по Вавилонското прогонство, есхатологијата претставува една од централните теми на обработка. Се чини дека основните причини кои влијаеле за подемот на интересот кон оваа тематика се општествената клима која владеела во периодот на повторното обединување на јудејскиот народ и изградбата на „Вториот храм“ со која се очекувало доаѓањето на новата епоха, која во своето пророштво ја навестил т.н. Вториот Исаија.⁹³ Не помалку клучна улога одиграло и запознавањето на еврејската⁹⁴ религиска мисла со учењата на зороастризмот во кој претходно веќе бил разработен концептот на фрашокерети кој имал големо влијание во осмислувањето на суштинските случувања кои

⁹¹ Сп. Т. Arnold, *nav. delo*, 27.

⁹² Isto, 28.

⁹³ Вториот Исаија (Deutero-Isaia) е анонимен пророк од времето на прогонството на кој му се припишуваат поглавјата од 40 до 55 од старозаветната Книга пророк Исаија: W. Harrington, *nav. delo*, 233-237; М. Елијаде, *Историја на верувањата и религиските идеи*, Том 2, Скопје 2005, 207-209.

⁹⁴ Базирано на старозаветните сведоштва, појмот Евреин и неговите придавски деривати ги генерираме од појмот Јудеј.

ќе го обележат Судниот ден.⁹⁵ Во овој период биле редактирани најзначајните библиски текстови, пред сè делови од Книгата на пророкот Исаија и од Псалмите, кои ќе послужат како основа за понатамошното развивање на есхатолошката мисла.

Текстовите кои се поместени во Книгата на Исаија, пророк кој живеел во VIII столетие п.н.е., хронолошки се широко детерминирани, почнувајќи од почетните поглавја кои му се атрибуирани на пророкот, па сè до одредени пасуси за кои се претпоставува дека настанале во II век п.н.е.⁹⁶ Деловите во кои се обработува есхатолошката тематика, означени како „Голема апокалипса“ (24-27) и „Мала апокалипса“ (34-35),⁹⁷ настанале во периодот по Вавилонското прогонство, кон крајот на VI и почетокот на V век п.н.е.⁹⁸ Посочените пророштва од Исаија (24-27; 34-35) за првпат изнесуваат една комплетна визија на „последните времиња“, концепција која подоцна ќе биде прифатена од повеќето автори кои ја обработувале оваа тема. „Големата апокалипса“ е сочинета од есхатолошки химни и пророштва кои на почетокот биле независни, а подоцна биле редактирани во единствена книжевна творба која се однесува за последните денови.⁹⁹ Во овој дел од книгата Исаија го опишува нарушувањето на поредокот и исцрпување на животните сили на космосот поради гревовите на луѓето (Иса. 24.1-6). Описите се проследени со низа катаклизмични случувања – земјотреси, потемнување на сонцето и на месечината (Иса. 24: 20-21, 23), кои ќе го навестат доаѓањето на Судниот ден. Настапувањето на новиот еон е симболизиран со гозба на која се повикани сите народи. Господ ќе се помири со својот народ и „тагата ќе исчезне“ (Иса. 25.8). Смртта ќе биде „проголтана“ и мртвите ќе воскреснат (Иса. 26,19). Левијатанот, кој го персонифицира злото и хаосот, ќе биде убиен (Иса. 27.1), а сите раселени синови на Израил ќе бидат собрани со повикот на трубата за да му се поклонат на Бога на ерусалимската Света Гора (Иса. 27.12-13). Во поглавјата 34-35 кои ја сочинуваат „Малата апокалипса“ се сликовито опишани Божјиот гнев на Судниот ден и Божјото царство кое потоа ќе настапи. Спротивставувајќи ги мрачните

⁹⁵ В. погоре, *Предхристијански извори*, подетално за есхатолошкиот концепт на Зороастризмот и неговите влијанија врз Јудеизмот кај: E. O. James, *nav. delo*, 231-235.

⁹⁶ P. D. Miller, *nav.delo*, 667.

⁹⁷ Обидот за систематизирање на овие поглавја и нивно означување со терминот „апокалипса“ би требало да се сфати само условно бидејќи, иако пророчката нарација се однесува на „последните времиња“ и е предадена со јазик кој е близок на апокалиптичните текстови, сепак недостасуваат низа елементи кои овој текст би го вклучиле во жанрот на апокалиптичната литература.

⁹⁸ Подетално за историското датирање на овој дел од книгата на Исаија кај W. R. Willard, *nav.delo*, 115-120.

⁹⁹ W. Harrington, *nav.delo*, 234.

слики на Судниот ден со оптимистичките ветувања за настапувањето на Божјото царство, авторот на овој дел од Книгата на Исаија успеал драматично да ја претстави својата визија за трансформацијата на природата која ќе се случи со настапувањето на Божјото царство. Трансформацијата на природата, опишана во „Малата апокалипса“, која се манифестира преку потекување на силни потоци вода низ пустините и нивното разеленување, менувањето на топографијата и трасирањето на „Светиот друм“ има единствена цел, која се огледа во можноста праведните безбедно да се вратат на Сион за да го слават Бог.¹⁰⁰

Книгата Псалми т.е. Псалтирот веројатно својата конечна редакција ја добила во периодот кога биле вклучени „Големата и Малата апокалипса“ во Книгата на Исаија.¹⁰¹ Збирката од сто и педесет псалми, која претставува заокружена книжевна форма, е дело на повеќе автори од различни временски периоди. Сепак, најверојатно е дека во редактирањето на Псалтирот клучна улога одиграла желбата да се создаде компилација на музички дела кои ќе носат есхатолошка порака.¹⁰² Есхатолошката димензија во Псалмите е обработена на неколку нивоа. Дел од псалмите го слават Господа како праведен судија кој ќе му суди на секој човек одделно (Псал. 7.8-11), но и на сите народи и на целата вселена (Псал. 9.8; 109.5-6). Дел од псалмите опишуваат личност и случувања со јазик кој е исполнет со пофални термини за кои мала е веројатноста дека се однесувале на кој било историски крал или случување. Во нив се пее за освојувањето на целиот свет од страна на кралот на Израил, (Псал. 2; 72; 110), за неговата непобедливост (Псал. 21;45), за неговиот вечен живот (Псал. 21;72) и за последната победа, по која ќе им пресуди на туѓите божества и на народите кои ги почитувале (Псал. 82;83). Всушност, овие псалми се однесуваат на почетокот на новиот еон и воспоставувањето на Божјото царство.¹⁰³

¹⁰⁰ D. E. Gowan, *Eschatology in the Old Testament*, London 2000, 113-114.

¹⁰¹ Во науката постојат повеќе ставови за улогата и карактерот на Книгата на Псалмите во рамките на јудејската религија. Функционалната определба за Псалтирот, која ја предлага науката, се движи од примената на Псалмите во некој од церемонијалите за формално славење на кралот и нацијата или дека псалмите се пееле во ритуалите кои се одржувале за прославувањето на религиските фестивали или Новата Година, како централен празник во календарот на Канаанските религии. в. T. Longman III, R.B. Dillard, *An Introduction to the Old Testament*, Grand Rapids 2004, 245.

¹⁰² D. C. Mitchell, *The Message of the Psalter – An Eschatological Program in the Book of Psalms*, Sheffield 1997, 88-89.

¹⁰³ Isto, 85.

Пророците од IV век п.н.е. Јоил и Захарија се потпреле врз веќе востановените темели на есхатолошката мисла.¹⁰⁴ Концептот за доаѓањето на Судниот ден, кој за првпат бил изнесен во Книгата Исаија, го следат и авторите на книгите Јоил и Захарија. Пророчката нарација за последните времиња и судот во Книгата на Јоил започнува со катастрофите кои ќе ги донесат наезди од скакулци, гасеници и црви, кои ќе ја уништат целата храна оставајќи ги луѓето во глад (Јоил 1. 4,13). По молитвите Господ ќе се помири со својот народ (Јоил 2.19-29). Катаклизмични знаци ќе го предвестат Судниот ден (Јоил 2.30-31) на кој Бог ќе им суди на народите во долината Јосафатска (Јоил 3.11-12), по што ќе настапи новиот еон (Јоил 3.18). Книгата Захарија покрај визијата за последните времиња и новиот еон се истакнува како еден од најзначајните текстови врз кои се темели месијанизмот.¹⁰⁵ Во четиринаесеттото поглавје од Книгата Захарија детално се опишани трансформацијата на природата која ќе се случи со доаѓањето на Божјото царство (Зах 14.6-10), поразот и казната на непријателите на Израил (Зах 14.12-15) и зацарувањето на Бога во Ерусалим (Зах. 14.16-21). Пророчките книги од IV век пред Христос го заокружуваат пророчкото „третирање“ на есхатолошкиот корпус прашања со што била создадена потреба за пронаоѓање на нови форми кои ќе понудат одговори на клучните егзистенционални прашања на еврејскиот народ.

Од појавувањето на пророчкото движење во Израел во X век п.н.е., пророците биле најсилната врска на нацијата со Бог.¹⁰⁶ Прекинувањето на пророштвото токму во миговите кога на народот му било потребно објаснување за современите невољи, довело до создавање на нова книжевна форма позната како „апокалиптичка литература“.¹⁰⁷ Називот апокалипса доаѓа од грчкото *αποκάλυψις* со значење откровение, а се појавува како почитен збор на новозаветното „Откровение на апостол Јован“. Апокалиптичките текстови најчесто се користат со *vaticinium ex eventu* - „предвидување по случувањата“. Авторството на ваквите дела начесто му се припишува на некој од великаните на еврејската вера, за кој

¹⁰⁴ За датирањето и авторството на книгите на Јоил и на Захарија, в. W. Harrington, *nav. delo*, 245-248.

¹⁰⁵ *Isto*, 248.

¹⁰⁶ *Isto*, 194.

¹⁰⁷ R. H. Mounce, *Ivanovo otkrivenje. Tumačenje Ivanovog Otkrivenja*, Novi Sad 1985, 203a развојот на проучувањата на апокалиптичката литература, в. C. H. T. Fletcher-Louis, *Jewish Apocalyptic and Apocalypticism*, vo: Handbook for the Study of the HIs torical Jesus (eds. S. E. Porter and T. Holmén), 4 vols, Leiden 2011, 1559-1567 (со постара литература).

се смета дека живеел векови пред текстот на биде напишан.¹⁰⁸ Овие дела се одликуваат со специфична т.н. „апокалиптичка есхатологија“, која во својата суштина е различна од надежите на пророците за подобра иднина која треба да се издигне од сегашноста. Авторите на апокалиптичките текстови не веруваат дека од современиот свет, потонат во грев и неправди, може да се изроди новиот универзум. Единствено божјата интервенција, која ќе ја прекине историјата, може да го спаси човештвото.¹⁰⁹ Иако, според дел од науката, „апокалипсата е дете на пророштвото“, апокалиптичките текстови се разликуваат од пророчките во цела низа суштински прашања.¹¹⁰ Додека авторите на пророчките книги биле говорници, авторите на апокалипсите првенствено се писатели. Апокалипсата се базира на дуалистичкото сфаќање на светот, толкувајќи ја спротиставеноста помеѓу Бога и Сатаната. Според апокалиптичарите сегашноста, која е минлива и лоша, му припаѓа на Сатаната. Новиот поредок, кој ќе се воспостави во иднината како ера на правдата која ќе трае вечно, му припаѓа на Бога.¹¹¹ Поголемиот дел од текстовите кои припаѓаат на овој жанр не го нашле своето место во канонските списи на Стариот завет, туку до нас пристигнале како апокрифни текстови.¹¹² Покрај т.н. „рани“ односно „протоапокалипси“ (Иса. 24-27, 34-35; Зах. 9-14; Јоил. 3-4) во рамките на Стариот завет е вклучена само една „комплетно“ развиена апокалипса поместена во книгата Даниил (Дан. 7-12).

Книгата Даниил настанала во периодот помеѓу 167 и 164 година п.н.е., во времето на верските репресии кои ги спровел Антиох IV Епифаниј, и претставува реакција на современите историски случувања.¹¹³ Како и во повеќето примери на апокалиптички текстови, како главен протагонист на опишаните случувања авторот избрал влијателна историска личност, а како кулиса го поставил Вавилон од VI век п.н.е. Книгата Даниил според карактерот на поглавјата кои ја сочинуваат може да се подели на два дела. Првиот дел (Дан. 1-6) којшто ги опишува доживувањата на Даниил и неговите тројца пријатели на царскиот двор во Вавилон и толкувањата на соништата на царот Навуходоносор од страна на Даниил, се сврстува во книжевниот вид хагада (haggadah).¹¹⁴ Од седмото до

¹⁰⁸ B. T. Arnold, *nav. delo*, 33.

¹⁰⁹ C. H. T. Fletcher-Louis, *nav. delo*, 1559-1567, 1559-1560.

¹¹⁰ R. H. Mounce, *nav. delo*, 19-20.

¹¹¹ *Isto*, 20.

¹¹² В. подолу: *Апокрифи и легенди*.

¹¹³ W. Harrington, *nav. delo*, 417.

¹¹⁴ *Isto*, 418.

дванаесеттото поглавје се опишани визиите и пророштвата на Даниил и според своите карактеристики овој дел претставува комплетно заокружен пример за дело кое припаѓа на жанрот апокалиптичка литература. Визиите на Даниил, всушност, претставуваат опишување на историските и современите политички случувања преку јазикот на симболите. Приказот на историјата е предаден преку четири визии. Во првата визија пророкот гледа четири животни кои ги персонифицираат четирите големи империи: вавилонската, медиската, персиската и македонската (Дан. 7: 3-8; 7: 17-24). Втората визија се однесува на борбата на персиското со македонското царство, подемот и поделбата на античко-македонската држава (Дан. 8: 3-13; 8: 20-21). Третата визија е околу толкувањето на пророштвото на Јеремија за траењето на Вавилонското прогонство (Дан. 9. 24-27), а четвртото видение е објава на последните времиња кои ќе му претходат на месијанското царство (Дан. 10-12). Всушност со ваквата концепција авторот ги повикал читателите да погледнат во историјата со цел, преку исчезнувањето на големите историски царства, да им ја прикаже непостојаноста на секоја земна власт. Како контраст на прикажаното читателот можел да согледа дека Израил – Божјиот народ е нешто кое е постојано.¹¹⁵ Книгата на Даниил со живописните слики, карактеристични за стилот на апокалипсите, одиграла значителна улога во конципирањето на идејата за Судниот ден во христијанството. Бог (Саваот) седнат на својот огнен престол кој се потпира на крилестите тронове, заседава со трибуналот (Дан.7.9). Огнена река истекува пред неговите нозе, а илјадници му служат и илјадници го чекаат неговиот суд (Дан. 7.10). Уште еден од најзначајните есхатолошки концепти кој е јасно дефиниран во Книгата пророк Даниил е воскреснувањето на мртвите и судот пред Господа (Дан. 12.2-3). Воскреснувањето и судот во Книгата Даниил се во причинско-последична врска. Имено, мртвите ќе бидат воскреснати за да им се суди, праведните ќе бидат наградени со вечен живот, а грешните ќе бидат укорени и посрамени. Но најзначајна компонента во есхатологијата на Даниил е описот на Синот Човечки, фигура која за прв пат ја среќаваме во книгата на Даниил, а која според неговата визија на Судниот ден ќе заседава со трибуналот.

Идентификувањето на Христос со Синот Човечки во новозаветните текстови ќе претставува директно надоврзување на старозаветните апокалиптички традиции.¹¹⁶

¹¹⁵ J. Moltmann, *The Coming of God*, London 1996, 142.

¹¹⁶ М. Елијаде, *Историја на верувањата*/2, 224.

Милинарестичката природа на христијанското учење, која ќе биде карактеристична за првите стотина години од неговото формирање, всушност е производ на апокалиптичкиот светоглед карактеристичен за еврејското општество од II век п.н.е. до Еврејската војна која резултирала со разурнувањето на Ерусалимскиот храм во 70 година по Христос. Откривањето на Кумранските ракописи кај Мртвото море понудиле нови сознанија кои уште повеќе го поврзуваат христијанството со еврејските апокалиптички учења.¹¹⁷

2.3 Новозаветни текстови

Христијанството, верно на своите еврејски корени, уште од самиот почеток било свртено кон иднината и размислувало на есхатолошки начин. Христос и неговите ученици го очекувале скорото доаѓање на последните времиња и Царството Божјо, очекувања кои ги обележиле нивниот светоглед и верувања. Со имплементирањето на научниот пристап во библиската егзегеза, особено меѓу проучувачите на библијата од протестантските средини, станало општо прифатено гледиштето дека токму есхатолошките очекувања за настапувањето на новиот еон биле во центарот на верувањата на првите христијани.¹¹⁸ Од друга страна, низ евангелските текстови го среќаваме ставот дека со доаѓањето на Христос пророштвата се исполниле и „Божјото царство“ се инаугурирало на земјата. Постои извесна спротивставеност помеѓу овие две гледишта во скоро сите новозаветните текстови. „Реализираната есхатологија“ и „футуристичката есхатологија“ меѓусебно се разликуваат во тоа што едната се однесува на она што се исполнило во однос на прореченото во Стариот завет, а другата се однесува на она што треба да се случи.¹¹⁹ Лоцирањето на евангелијата во одреден историски контекст овозможува да се согледаат условите кои влијаеле во прифаќањето и адаптирањето на есхатолошката мисла, како и „ангажираноста на есхатологијата“ која била условена од проблемите со кои се соочувале првите христијански заедници.

Црковната традиција, која се базира врз „преданието“, и современите западни егзегети имаат различно гледиште за авторството, времето и редоследот по кој настанале

¹¹⁷ Подетално за пронаоѓањето, датирањето и новозаветните паралели на Кумранските ракописи, в. предговор на: В. Вошњак, *Ideja Kumranskih tekstova*, во: Е. Verber, *Kumranski rukopisi*, Beograd 1982, 5-28.

¹¹⁸ Митрополит Пергамски Ј. Зизиулас, *Есхатологија и друштво*, Видослов Х (2003), 77-94, 77-78.

¹¹⁹ С. Н. Dodd, *Interpretation of the Fourth Gospel*, New York 1953, 7.

евангелските текстови. Црквата авторството на евангелските текстови му го припишува на двајцата апостоли Матеј и Јован, кои биле очевидци на Христовата мисионерска активност и Марко и Лука, кои припаѓаат на поширокиот круг „апостолски следбеници“.¹²⁰ Канонскиот ред, кој е востановен во повеќето од најстарите сочувани верзии на Светото писмо, го покажува ставот на црквата околу хронологијата на настанувањето на евангелските текстови. Редоследот Матеј, Марко, Лука и Јован е востановен уште во IV век, од создавачите на канонот, како најлогичен и најверодостоен редослед на хронолошка следственост на евангелијата, иако понекогаш се среќава и т.н. „апостолски ред“; во таквата редакција најпрво се поместени евангелијата на двајцата христови ученици Матеј и Јован, а потоа следат текстовите на Марко и Лука.¹²¹

Анализата на содржината и морфолошките особености на синоптичките евангелија, како и нивното разгледување во контекстот на историските случувања од втората половина на I век по Христос, понудиле поинакви решенија околу нивното авторство¹²² и хронологија. Со сигурност може да се каже дека четирите евангелија биле напишани во последната четвртина на I век од н.е. Поголемиот дел од научната јавност денес прифаќа дека прво било напишано Евангелието по Марко, по кое следеле Матеј и Лука.¹²³

Утврдувањето на хронолошкиот редослед на синоптичките евангелија, помага да се проследат изворите и еволуцијата на есхатолошките идеи содржани во синоптичките евангелија. Миленаристичките очекувања се централната оска на новозаветните текстови, но според синоптичките евангелија, Христос само еднаш отворено го претскажува доаѓањето на Царството Божјо. Тринаесеттото поглавје од Евангелието по Марко, кое уште се нарекува Апокалиптички дискурс, го претставува основното сценарио за

¹²⁰ C. R. Holladay, *A Critical Introduction to the New Testament. Interpreting the Message and Meaning of Jesus Christ*, Nashville 2005, 26.

¹²¹ *Isto*, 269.

¹²² Бидејќи вистинскиот идентитет на авторите на евангелијата не се познати во понатамошниот текст тие ќе бидат означени со името кое им го припишува црквата.

¹²³ Хипотезите за „два извора“ и „четири извори“ широко се прифатени кај западноевропските егзегети уште од XIX век. Според хипотезата за „два извора“, евангелијата по Матеј и Лука, како извор за случувањата кои ги опишуваат, го користеле евангелието по Марко и претпоставен текст кој се означува како Q (*quelle* гер. - извор). Хипотезата за „четири извори“, всушност е проширување на хипотезата за „два извора“ со тоа што претпоставува уште по еден извор за Матеј и Лука, кои ги означува со M (за Матеј) и L (за Лука). Подетално околу теориите за „синоптичкиот проблем“, в. C. R. Holladay, *nav. delo*, 41-81; B.D. Ehrman, *The New Testament. Historical introduction to the Early Christian Writings*, Oxford-New Yourk 2000, 76-83 (со постара литература).

Исусовата беседа на Елеонската Гора, во која Христос им ги претскажува на своите ученици доаѓањето на Синот Човечки и настаните кои ќе го предвестат. „Апокалиптичкиот дискурс“ на Марко бил основен извор за дваесет и петтото поглавје на Евангелието по Матеј и дваесет и првото поглавје на Евангелието по Лука, но при изложувањето на есхатолошките очекувања во подоцните редакции на синоптичките евангелија значителна улога одиграло користењето на „изворот Q“, но и историските случувања кои влијаеле директно врз христијаните.

Христијанската традиција за автор на Второто евангелие го смета Марко, кој верно ги запишал сеќавањата и искуствата на својот учител, апостолот Петар во Рим. Поради тоа на Марко му бил даден секундарен статус, како на некој кој не припаѓал на оригиналниот круг на Христови ученици бидејќи помеѓу него и Христовиот глас стоел Петар.¹²⁴ Долго време на ова евангелие се гледало како на едноставен, сублимиран приказ на животот на Христос, но денес се смета за една од најсуптилните и најенигматичните новозаветни книги. Во беседата на Елеонската Гора, според Марко, покрај тоа што го прорекува рушењето на ерусалимскиот храм (Марко 13: 2), Христос говори и за социјалниот и религискиот хаос кој ќе следува потоа (Марко 13: 6-13), за есхатолошките маки на човештвото во последните времиња (Марко 13: 14-20), за појавувањето на лажните пророци (Марко 13: 6,22) и за доаѓањето на Синот Човечки кој ќе стави крај на историјата (Марко 13: 26-27). Космичките феномени кои Христос ги посочува како предвесници на крајот на светот - потемнување на сонцето и на месечината, нарушувањето на космичкиот ред и паѓањето на ѕвездите (Марко 13: 24-25) се реминисценција на есхатолошките визии на старозаветните пророци.¹²⁵

Еврејската војна која резултирала со разрушувањето на Ерусалим и на храмот во 70 година од н.е, биле историски настани кои одиграле клучна улога во есхатолошките очекувања на писателот на Евангелието по Марко и неговата заедница, составена од членови кои не биле од еврејска етничка припадност.¹²⁶ Апокалиптичкиот дискурс од Евангелието по Марко го одсликува справувањето на христијаните со оваа верска криза од огромни размери, имено, Исус не само што го предвидел туку и го предизвикал рушењето

¹²⁴ C. R. Holladay, *nav. delo*, 149.

¹²⁵ В. погоре: *Старозаветни извори*.

¹²⁶ V. Balabanski, *Eschatology in the Making. Mark, Matthew and the Didache*, New York 1997, 98.

на Ерусалимскиот храм (Марко 11: 15-24, 14: 58). За првите христијани Исус преку оваа криза ја согледал далечната иднина која ќе ја замени сегашноста. За нив доаѓањето на „Царството Божјо“ веќе било започнато, а верувале дека ќе бидат сведоци на неговото конечно воспоставување. Со своето доаѓање „Синот Човечки“ ќе собере нова универзална заедница, сочинета од сите кои ја примиле христовата вера, без разлика на кој народ му припаѓаат.¹²⁷

Авторот на Евангелието по Матеј, изнесувајќи ја Христовата беседа на Елеонската Гора, во основа го следи „сценариото“ од апокалиптичкиот дискурс на Марко. Сместен во сценографијата која претходно ја поставил Марко, Христос на своите ученици им ги прорекува случувањата кои треба да го подготват светот за доаѓањето на „Синот Човечки“ (Мат. 24: 4-29). Иако е евидентно дека основен извор при описот на овие случувања бил текстот на Марко (13: 5-25), Матеј свесно го интензивирал описот на есхатолошките маки. Доаѓањето на Синот Човечки од небото, придружен од ангелските сили, Матеј го гледал како воен триумф и репрезентација на конечната победа на Христос (Мат. 25: 30-31).¹²⁸

На крајот на својот апокалиптички дискурс Матеј (24: 31-46) детално го опишува Страшниот суд кој ќе се случи по доаѓањето на „Синот Човечки“. Евангелистот јасно го изедначува Исус со „Синот Човечки“, кој ќе седне на „престолот на славата“ да заседава со Страшниот суд (Мат. 19: 28, 25: 31). Авторите на останатите синоптички евангелија сè уште се колебале околу улогата на Христос како Страшен судија. Кај Марко и Лука, кои се потпреле на пророчките текстови, Отецот е оној кој ќе му суди на човештвото, а Исус има улога на застапник (Марко 8: 32, Лука 12: 8-9).¹²⁹ Чинот на Судот кај Матеј има универзална димензија - ќе им се суди на сите народи. „Синот Човечки ќе ги оддели праведните од грешните, како што овчарот ги одделува овците од козите“ (Мат. 25: 32). Праведните, кои го примиле Христос, ќе застанат од неговата десна страна и ќе го „наследат царството на Отецот“ (Мат. 25: 34), а грешните, од левата страна, ќе бидат

¹²⁷ C. R. Holladay, *nav. delo*, 161.

¹²⁸ D. Sim овој дел од евангелскиот текст го толкува како објавување на Христовата победа во „есхатолошката војна“ помеѓу силите на доброто и злото, со што го докажува влијанието на апокалиптичката есхатологија, врз авторот на Евангелието по Матеј. в. D. Sim, *Apocalyptic eschatology in the Gospel of Mathew*, New York, 1996, 104-108. Иако се препознаваат влијанијата на апокалиптичката традиција во Евангелието по Матеј, сепак се чини дека овие пасуси (Мат. 24: 30-31) не нудат можност за анализа од перспективата која ја застапува Sim.

¹²⁹ За апокалиптичките влијанија во претставувањето на Исус како Страшен судија, в. Isto, 116-122.

испратени во „вечен оган, приготвен за ѓаволот и неговите ангели“ (Мат. 25: 41). Дел од теолозите кои се занимавале со анализа на овој дел од Евангелието по Матеј сметаат дека авторот во својот текст обединил две независни традиции кои постоеле од порано – параболата за одделувањето на стадата (Мат. 25: 32-33) и спротиставените дијалози (Мат. 25: 35-40, 25: 42-5). Со ваквата синтеза евангелистот сакал да го истакне своето гледиште за задоволувањето на космичката правда на Страшниот суд.¹³⁰

Иако основните есхатолошки сфаќања на Матеј се изнесени во рамките на неговиот апокалиптички дискурс, природата на евангелскиот текст не дозволувала систематско обработување на теолошките прашања. Поради тоа одредени ставови кои се однесуваат на некои од клучните елементи на Страшниот суд се поместени во другите поглавја од евангелието. Говорејќи за „повторното раѓање“, односно за трансформацијата на универзумот, Христос им кажува на апостолите дека на „Судниот ден тие ќе им судат на дванаесетте родови на Израел“ (Мат. 19.28). Терминот „повторно раѓање“ воедно се однесува и на воскреснувањето на мртвите кое, се чини дека било безрезервно прифатено од првите христијани. Ваквото убедување е искажано во два пасуса од евангелскиот текст на Матеј (12: 41-42; 22: 30).

Преку користењето на други извори (хипотетичките Q и M), Матеј ја разработува и надградува есхатолошката проблематика отворена кај Марко. Во формирањето на есхатолошката мисла во Евангелието по Матеј несомнено големо влијание одиграла и богатата традиција на апокалиптичката литература и миленаристичките движења кои егзистирале во рамките на еврејското општество во времето кога настанало Евангелието по Матеј.¹³¹ Соочувајќи се со тешките историски и социјални околности, авторот на Евангелието по Матеј развива специфична есхатологија која има за цел да помогне на заедницата да остане консолидирана, да ги прифати условите во кои опстојува и да преживее во светот кој нема ниту поддршка ниту разбирање за нејзиното постоење. Се претпоставува дека авторот на Евангелието по Матеј бил Евреин кој припаѓал на заедница која по период на жестоки верски диспути се поделила од синагогата, по што била во процес на легитимизирање и дефинирање на својата природа и ориентација. Поради спротиставеноста со еврејската традиција, оваа заедница била мета на реперкусија и

¹³⁰ *Isto*, 124-125 (со постара литература).

¹³¹ *Isto*, 75-92.

прогонувања, а како сведоци на Еврејската војна против Рим, била исплашена од паганскиот свет што резултирало таа да се чувствува изолирано во своето опкружување.¹³²

Генерациските промени кај првите христијански заедници и нереализираната парусија која Христос повекепати ја најавил во своите проповеди, довела до криза во верувањата на христијаните. Сведоците на христовата активност на земјата се упокоиле и биле заменети од нова генерација христијани за коишто есхатолошкото „доцнење“ станало неприфатливо.¹³³ Надежите за скорото Христово доаѓање започнале да се гаснат и се појавила потреба од амортизирање на нагласените милинаристички очекувања на христијаните. Основната проблематика која ја решава Евангелието по Лука при третирањето на есхатолошките теми е токму доцнењето на парусијата. Со релативизирањето на времето на Второто Христово доаѓање во евангелскиот текст на Лука, на третата генерација христијани ѝ било овозможено да се справи со верската криза предизвикана од доцнењето на парусијата.¹³⁴ Лука нуди нова организација на историјата. Сместувајќи го периодот на црковната активност како клучен во улогата за спасение на човештвото помеѓу двете доаѓања на Христос, тој го пронаоѓа местото на црквата во Божјиот план за историјата.¹³⁵ Токму поради овие причини во апокалиптичкиот дискурс на Лука (21: 22-24) се забележува резервираност во однос на времето на реализација на парусијата.¹³⁶

Во Евангелието по Јован т.н. несиноптичко евангелије ретко се користени премисите карактеристични за изразувањето на непосредните очекувања на *есхатон(от)*. Верувањето во „реализираност“ на есхатолошките очекувања се чувствува низ целиот евангелски текст при што очекувањата на парусијата се намалиле, но не исчезнале комплетно. Авторот на Четвртото евангелие Христос го идентификува со Црквата. Суштината е постигнување на единство кое евангелистот не очекува дека во потполност ќе се реализира за време на неговиот живот, туку во неодредена иднина кога, со

¹³² Isto, 14-15, 198, 210.

¹³³ За „доцнењето на парусијата“ во евангелијата на Марко и Матеј и за нејзиниот одраз врз реалноста: V. Balabanski, *nav. delo*, 4-10.

¹³⁴ B.D. Ehrman, *nav. delo*, 119.

¹³⁵ Лука историјата ја дели на три периоди: Времето на Израил - време на законот и пророците кое завршува со Јован Крстител, по кое следува времето на Христовото делување, смрт и воскрес, а како трет период се јавува времето на црквата кое започнало после случувањата од Пентикостарот и ќе продолжи до крајот на историјата и настапувањето на Царството Божје. За ова подетално кај: C. R. Holladay, *nav. delo*, 238.

¹³⁶ Isto, 240.

воскреснувањето на мртвите, ќе се случи комплетната обединетост на Црквата со Господа. Најважната есхатолошка премиса во Евангелието по Јован е верувањето дека со своето воскреснување Христос го „повлекол целото човештво со себе, со тоа, воскреснувањето од мртвите веќе им е осигурано на оние кои живеат во заедница со него.“¹³⁷

Навидум Јован се придржува до востановените гледишта на христијанската есхатологија, која е карактеристична за синоптичките евангелија. Христос како „Синот Човеки“ ќе им суди на живите и мртвите (Јован 5: 27). Бидејќи тој ќе суди по волјата на Отецот, неговиот суд ќе биде праведен (Јован 5: 30). Наспроти овие теориско-богословски ставови има низа гледишта кои се контрадикторни на првите, особено со (хипо)тезата дека Христос „нема да дојде како судија“.¹³⁸ Вистинската причина за Христовото доаѓање на земјата (парусијата) не е казната на човештвото и деструкцијата на материјалниот свет. Во прилог на тоа се и Христовите изјави: „Јас нема да судам, оти не дојдов да му судам на светот, туку светот да го спасам“ (Јован 12: 47); „Бог не го испрати Својот Син во светот за да му суди на светот, туку светот да се спаси преку Него“ (Јован 3: 17). Оттука, вербата во Христос е клучот за индивидуалното спасување кој се огледа во зборовите: „Кој верува во Него – нема да биде суден, а кој не верува, тој е веќе осуден“ (Јован 3: 18). Судот над човештвото се одвива во сегашноста, а делата кои ги правиме за време на животот одлучуваат за нашата судбина во вечноста. Според исказите во Евангелието по Јован „светлината е тука за грешните не се осудуваат да тргнат кон неа“ за да не бидат разобличени во својот грев; праведниот оди по светлината „за да се видат неговите дела, бидејќи се по Бога извршени“ (Јован 3: 19-21). Компромисот помеѓу традиционалните гледишта и сотериологијата разработена во Евангелието по Јован е постигнат со тоа што Христос ќе ја има улогата на Страшен судија, но човекот е оној кој сам си пресудува преку неговите дела.

С. Н. Dodd, имплицирајќи на дијаметралните разлики во есхатолошките гледишта претставени во Евангелието по Јован и Откровението, смета дека припишувањето на овие две книжевни дела на истиот автор, во најмала рака, е иронично.¹³⁹ Секако, ваквите

¹³⁷ Сп. С. Н. Dodd, *nav. delo*, 7.

¹³⁸ *Isto*, 209.

¹³⁹ *Isto*.

разлики се должат на автентичната есхатологија која се појавува во делата кои припаѓаат на книжевниот вид апокалиптичка литература. Есхатологијата која е карактеристична за апокалипсите се чини дека не секогаш била прифатена од црковните догматичари, па поради тоа црковните отци од Истокот го прифатиле Откровението како дело од своите канонски листи дури во VI век.¹⁴⁰

Авторот на Откровението (во најголема мера) својата есхатологија ја гради по примерот на останатите апокалипси, но неговиот пристап кон третманот на историјата извршил крупни влијанија врз христијанските гледишта на истата/историјата. Времето на своето живеење авторот не го третираше како „предговор на Божјата есхатолошка интервенција“, туку за него тоа е период помеѓу двете доаѓања на Агнецот, кој ја нуди можноста за спасување на човештвото.¹⁴¹ Држејќи се до апокалиптичката традиција, тој историјата ја предава преку низа симболи. Римската Империја, како главен непријател на христијанството, е претставена како Нов Вавилон - средиште на злото и развратот. Но, бидејќи сè она што припаѓа на овој свет е кратковечно и минливо, вклучително и најголемата светска сила која ќе биде казнета и уништена, само оние што останале верни на христијанството и го подвизувале својот живот за Христос, ќе бидат дел од Првото воскресение и ќе бидат нагредени со вечен живот (Откр. 20: 4-7). Сатаната, со воскреснувањето на Христос, еднаш веќе е поразен и затворен (Откр. 20: 1-3), но овој пораз не е конечен; на крајот на историјата тој ќе биде повторно ослободен за да се оконча есхатолошката војна (Откр. 20: 8-10).

Дуалистичката димензија на апокалиптичката есхатологија во рамките на Откровението е манифестирана токму преку приказот на есхатолошката војна во која силите на доброто треба да ги поразат силите на злото. Откако Бог ќе ја извојува конечната победа над Сатаната, мртвите ќе воскреснат и ќе следува Страшниот суд (Откр. 20: 11-13) по кој грешните, заедно со Ѓаволот и смртта, како најголеми непријатели на човештвото, ќе бидат фрлени во вечен оган со што всушност започнува чистењето на „креацијата“ (Откр. 20: 14-15). Последните две поглавја на Откровението (Откр. 21: 22), кои всушност се двете последни поглавја на Светото писмо, го опишуваат Новиот свет кој ќе им припадне на праведните. Структурирајќи го вака своето дело, пораката на

¹⁴⁰ J. Мајендорф, *Византијско богословје*, Београд 2001, 18-20.

¹⁴¹ R. H. Mounce, *Ivanovo Otkrovenje*, Novi Sad 1985, 25.

претпоставениот евангелист Јован е јасна: историјата е минлива и сите прогони и страдања низ кои минувале христијаните (бргу) ќе поминат, но ним им следува вечноста во „Царството Божјо“, вечност која ќе ја минуваат во неописивата убавина на заедништвото со Бога. Ваквото ветување било повеќе од потребно како духовна поткрепа на христијаните во времето на тешките прогони кога, веројатно, текстот на Откровението бил веќе напишан.¹⁴²

Есхатолошките прашања кои се обработуваат во Новиот завет, скоро без исклучоци се однесуваат на т.н. колективна есхатологија. Единствена новозаветна основа за оформувањето на т.н. индивидуалната есхатологија во текстовите на црковните отци претставува параболата за Богатиот и сиромашниот Лазар која е дел од Евангелието по Лука (Лука 16: 19-31). За разлика од колективната есхатологија чиј основен интерес е судбината на целокупното човештво „во последните времиња“, индивидуалната есхатологија се занимава со судбината на душата на секој човек по смртта. Едно од најважните прашања на кои се обидува да одговори индивидуалната есхатологија е состојбата на душата непосредно после смртта.¹⁴³ Во евангелскиот текст нема децидно споменување дека сиромашниот Лазар непосредно по смртта бил сместен во Рајот. Сепак, сместувајќи го во „крилото на Аврам“ и сугерирајќи на блискоста со старозаветниот патријарх, опишано е неговото блаженство. Богатиот, поради својот расипнички живот, се наоѓа во маките на Адот. Со тоа што авторот на Евангелието по Лука го користи терминот „крилото на Аврам“, а не Царството Божјо или Рајот, се наметнува заклучокот дека тој сметал дека душите по смртта времено ќе добијат парцијално блаженство односно казна.¹⁴⁴ Така, конечната судбина на човекот во вечноста ќе биде одлучена на Страшниот суд кога на целокупното човечко битие, со тело и душа, ќе му биде одредено местото или во „Царството Божјо“ или во маките на Пеколот.

¹⁴² Најверојатен датум за настанувањето на оваа новозаветна книга би бил крајот на владеењето на императорот Домицијан (81-96 г. н.е.), период на воспоставувањето на императорскиот култ во рамките на Царството и првите жестоки прогони на христијаните: Isto, 31-36.

¹⁴³ „Индивидуалната есхатологија“ која предвидува суд над душата непосредно после смртта, директно се коси со основните начела на колективната есхатологија, според која судот ќе се случи на крајот на историјата. Тензијата помеѓу овие два концепти била решавана со преферирање на едниот или на другиот како традиционален, или со толкувањето на индивидуалната есхатологија како „интермедијарна состојба на душите“, во која ќе останат се до крајната конусмација на универзумот и општиот воскрес, кога обединети со телото ќе се појават на Страшниот суд. в. О. Lehtipuu, *The Afterlife Imagery in Luke's Story of the Rich Man and Lazarus*, Leiden-Boston 2007, 295.

¹⁴⁴ Isto, 297-298.

2.4. Богословска книжнина

„Есхатологијата не е одделен сегмент од Христијанскиот теолошки систем, туку таа е неговата основа и темел, принцип кој води и инспирира“.¹⁴⁵ Ваквата определба на улогата на есхатологијата во рамките на ортодоксното христијанството на истакнатиот теолог Г. Флоровски, денес е тешко разбирлива за поголемиот дел од припадниците на првославната христијанска заедница. Веќе долго време популарно е сместувањето на есхатологија како крајно поглавје на догматиката кое се однесува на „последните нешта“: Смртта, Пеколот, Рајот и Страшниот суд. Ваквото сфаќање всушност е резултат на профанизирањето на теолошката мисла. Црквата, што се однесува на есхатолошките прашања, никогаш не инсистирала на изградба на заокружена догматика поврзана со есхатолошките прашања. Покрај тоа што библиски текстови говорат за одвивањето на низа случувања кои ќе ги одбележат последните времиња, Второто Христово доаѓање, Страшниот суд и Царството Небесно, црковната традиција нема дефиниран и хомоген коментар на нив. Обидувајќи се да се даде одговорот на една од најголемите божествени тајни - усогласувањето на Божјата љубов и правичност, која е во самиот центар на есхатологијата, претпоставените одговори се „антиномички“.¹⁴⁶ Есхатологијата не може да се разгледува одделно од сотериологијата, антропологијата, односно од христологијата, кои во текот на долгиот процес на дефинирање на ортодоксната мисла секогаш биле третираны синкретички.

Со започнувањето на ширењето на христијанството надвор од еврејската средина, христијаните се соочиле со жестоки напади од паганските философи. Новата визија за судбината на човекот, во светлината на Христос, не можела точно и адекватно да биде изразена од перспективата на современите философски системи кои коегзистирале со првобитната Црква. Главниот проблем не бил во прилагодувањето на јазикот на кое христијанското учење било проповедано, туку во радикалната промена на состојбата на умот.¹⁴⁷ Паганите со презир гледале на христијанското верување во воскреснувањето. Философите воспитани во духот на платоновите идеализам, иако не сметале дека овој свет е зол, сепак го гледале само како бледа копија на нематеријалното. Нивниот став кон

¹⁴⁵ G. Florovsky, *The Patristic Age and Eschatology: An Introduction*, во *Istiot, Aspects of Church History*, Vol 4, Belmont 1975, 63-78, 63.

¹⁴⁶ P. Evdokimov, *Prvolsavlje*, Beograd 2009, 341.

¹⁴⁷ G. Florovsky, *nav.delo*, 68.

христијанското верување во воскреснувањето најживописно го илустрираат зборовите на Плотин: „Вистинското воскреснување е од телото, а не со телото“. Идејата за телесното воскреснување, според неоплатонистите, била премин од еден сон во друг.¹⁴⁸

Соочувајќи се со ваквите напади, дефинирањето и докажувањето на христијанското учење за воскреснувањето на мртвите го зазема централното место во делата на апологетските теолози од II и III век.¹⁴⁹ Идното воскреснување на мртвите апологетите го докажуваат со Христовото воскреснување, кое се случило „de facto“. Антропологијата која е карактеристична за нивното учење, иако јасно го разликува материјалниот дел на човекот – телото, од спиритуалниот – душата, не му дава примат ниту на едниот, ниту на другиот.¹⁵⁰ Човекот со целото свое битие ќе застане на Страшниот суд за да биде награден со вечен живот во заедништво со Бог, или да биде казнет со Сатаната и паднатите ангели. За изходот на Страшниот суд, според Тертулијан, клучна улога има исполнувањето на заповедите предадени во евангелието. Она што е важно во христијанскиот живот се делата на човекот. На тој начин историјата добива клучно значење во есхатолошкото учење на христијанството.¹⁵¹

Спротивставувајќи им се на еретичките учења на гностичките секти, св. Иринеј Лионски преку разобличувањето на нелогичностите врз кои се темелат учењата за плеромата¹⁵², спротивставеноста на материјата со духот и метемпсихозата, ги поставил вистинските темели на христијанската есхатологија. Св. Иринеј сметал дека после смртта душата ја продолжува својата егзистенција, задржувајќи ги карактеристиките на телото и секавањето на делата направени за време на животот. Откако ќе биде исполнет бројот на „оние кои се запишале во книгата на живите“, мртвите ќе воскреснат со своето тело, душа и ум за да им се суди. Оние кои грешеле ќе бидат казнети со својата душа и тело, бидејќи им било објавено: „ако не бевте верни во малото, кој ќе ви го даде големото“.¹⁵³ Мистичката димензија на есхатологијата кај св. Иринеј ја гледаме во неговото

¹⁴⁸ Isto, 74.

¹⁴⁹ В. Е. Daley, *The hope in the early Church: a handbook of Patristic Eschatology*, Cambridge, New York, Melburne, 1991, 20.

¹⁵⁰ Како прво дело во кое се разработува „христијанската антропологија“ се смета трактатот на Атенагора „За воскреснувањето на мртвите“. В. Isto, 23.

¹⁵¹ Митрополит Пергамски Ј. Зизиулас, *Есхатологија и друштво*, Видислов 28 (2003), 77-94, 78.

¹⁵² Според гностичкото учење плеромата го претставува целокупниот божествен-духовен праизвор од кого произлегуваат сите еманенции на животот. сп. *Pleroma*, во: *Filozofijski rječnik*, Zagreb 1984, 248.

¹⁵³ Св. Иринеј Лионски, во *Господ ние створио смрт*, приредил Ј. Србуљ, Београд 1998, 46-47.

есхатолошко толкување евхаристијата. Евхаристијата сфатена како гозба со воскреснатиот Христос, се јавила уште во делата на „Апостолските отци“. Нејзиното есхатолошко-сотеориолошко значење според зборовите на св. Ингатиј Богоносец е во тоа што причеста е: „лек за бесмртност, противотров на смртта“.¹⁵⁴ Но за прв пат св. Иринеј детално ја разработува и есхатолошката димензија на евхаристијата, односно мистичката поврзаност на христовата жртва, неговото воскреснување и победата над смртта, со што е осигурано спасувањето на човечкиот род.¹⁵⁵

По периодот на дефинирање на основите на христијанската теологија и жестоките расправи со паганските противници, александриските „хеленски“ отци од крајот на II до средината на III век, преку примената на методите и терминологијата на античката философија, во своите теолошки трактати се обиделе да му го обезбедат местото на христијанството во античкиот свет. Ваквите тенденции се чувствуваат и во елаборирањето на сфаќањето на христијанската есхатологија на св. Климент Александриски, во кое тој се потпира на антропоцентричните гледишта на Платон и Стоичката космологија.¹⁵⁶ Во теологијата на „александриската школа“ не постои место за „метаисториска есхатологија“ или за вреднување на историјата со од аспект на нејзиното влијание врз есхатологијата.¹⁵⁷ Во рамките на колективната есхатологија ваквиот начин на размислување се рефлектирал на ставот на Ориген дека почетокот на нештата е позначаен од нивниот крај. Според него, воспоставувањето на Царството Божје е враќање на универзумот во неговото првобитното совршенство. Материјалното има смисла само во онаа мера во која се враќа на своето спиритуално значење. Веројатно и св. Климент размислувајќи за индивидуалната есхатологија бил поведен од истиот концепт на исклучување на историјата, поради тоа тој сметал дека единствената цел на христијанското постоење се состои во вечна контемплација на Бог. Заедништвото со Господ е вистинската награда за праведните, а местото на грешниците е во пеколниот оган заедно со паднатите ангели. Сепак, ваквата казна има функција на прочистување, поради тоа претставува временна мерка. За „Провидението“ кое го создало, го води, и ќе му суди на универзумот соодветно е да изрече казнена мерка единствено како корекција. Процесот на прочистување започнува

¹⁵⁴ P. Evdokimov, *nav. delo*, 343.

¹⁵⁵ B. E. Daley, *нав. дело*, 30-31.

¹⁵⁶ Isto, 44.

¹⁵⁷ Митрополит Пергамски Ј. Зизиулас, *нав. дело*, 79.

уште за време на животот. Спознавањето на Бог е долго и болно искуство при што секоја душа мора да се ослободи од страстите. Единствено кога спознанието ќе биде достигнато, а душата ќе биде прочистена од нејзините грешни склоности и ќе го достигне своето совршенство е можно вечното заедништво со Бог. Поради ваквите гледишта св. Климент Александриски се смета за прв застапник на доктрината за прочистителните посмртни маки, со што го отворил патот за спекулациите и расправите околу „Чистилиштето“ која со векови ќе се води помеѓу христијанските теолози.¹⁵⁸ Теологијата која ја разработиле александриските отци од III век, особено идеите на Ориген, извршиле големо влијание врз следните генерации на црковните мислители. Ориген бил почитуван како најзначајниот христијански мислител сè до осудувањето на неговото учење на Петтиот Вселенски собор, кој се одржал триста години по неговата смрт.¹⁵⁹

Вселенските собори биле најсилната манифестација на единството на државата и црквата. Првиот вселенски собор во 325 година во Никеја, свикан и раководен од царот Константин против аријанството, ги поставил темелите на догматскиот и канонскиот систем на христијанската црква.¹⁶⁰ Веќе на наредниот собор, кој се одржал во Никеја во 381 година, била составена конечната форма на Симболот на верата, во кој е прецизирана природата на светото тројство, на секоја од ипостасите и нивните меѓусебни релации, со што е формирано самото јадро на христијанската догма.¹⁶¹ Всушност, освен деловите од никејското „Верују“ кои се однесуваат на воскресот на мртвите, Парусијата и Страшниот суд, првославието нема други догматски определби за есхатолошките прашања.¹⁶² Догматизирањето на основните точки на есхатологијата значело трасирање на основните правци по кои ќе се движи есхатолошката мисла и заштита на суштината на есхатолошките гледишта од еретичките учења.

Тринитарната теологија на кападокиските отци одиграла клучна улога во водењето на полемиките на Вториот вселенски собор и им го обезбедила местото на најзначајни

¹⁵⁸ Исто, 45-47.

¹⁵⁹ Учењето на Ориген било осудено без особена расправа на ниту еден од Вселенските собори од политички причини. В. подетално кај А. В. Карташов, *Вселенски собори*, том 2, Београд 1995, превземено од [www.veruju.org, http://www.veruju.org/pdf/kartasov_vaseljenski_sabori2.pdf](http://www.veruju.org/pdf/kartasov_vaseljenski_sabori2.pdf), (посетен на 2.24.2014).

¹⁶⁰ Г. Острогорски, *Историја на Византија*, Скопје 1992, 66.

¹⁶¹ Поопширно за создавањето на симболот на верата кај А. В. Карташов, *Вселенски собори*, том 1, Београд 1995, превземено од [www.veruju.org, http://www.veruju.org/pdf/kartasov_vaseljenski_sabori1.pdf](http://www.veruju.org/pdf/kartasov_vaseljenski_sabori1.pdf), (посетен на 2.24.2014), 186-193.

¹⁶² P. Evdokimov, *nav. delo*, 341.

богословски авторитети и догматичари на христијанството. Нивната теолошка мисла претставува компромис и синтеза на Платоновата и Оригеновата философија со ортодоксните учења на св. Атанасиј Александриски, што се одразило и на нивните гледишта на есхатолошките прашања.¹⁶³ Св. Василиј Велики во својот Осмоднев, слично на Ориген, смета дека крајот е хармонично поврзан со почетокот. Судниот ден е дел од божјиот план уште од самиот почеток на светот, со што ја заокружува целокупната историја на креацијата.¹⁶⁴ Клучот за сфаќањето на историјата лежи во разбирањето на Бог како „оној кој ги држи клучевите на Адот и Смртта“.¹⁶⁵ Единствената можност да учествува во есхатолошката реалност човекот ја добива преку својата припадност во црквата. Станувајќи дел од црквата со чинот на крштевањето, при што го прима Светиот дух, секој христијанин добива можност за деификација – „обожување“, која започнува уште во овој живот, но нема комплетно да се реализира до Второто Христово доаѓање. Црковниот живот, односно литургијата, е слика на Царството Божјо, а литургискиот календар целосно ја имитира есхатолошката схема со целата нејзина комплексност.¹⁶⁶ Природата на казната, која ќе биде изречена над грешните на Страшниот суд е различно сфатена кај Кападоиските отци. Св. Василиј Велики сметал дека казната на грешните во вечниот оган на Пеколот се „црвите кои не мируваат“, вечниот срам и одделеноста од Бог, кои ќе траат вечно. Св. Григориј Ниски, следејќи го учењето на александриските отци, смета дека таа е од времен карактер.¹⁶⁷

Догматското дефинирање на основите на христијанството, кое било реализирано на првите два вселенски собори, не значело прекинување на жестоките верски диспути. Но веќе следната генерација на христијански теолози можела да се потпре на цврстите темели кои биле поставени со дефинирањето на основите на догмата. Најистакнатите претставници на таа генерација биле Св. Јован Златоуст и св. Кирил Александриски, најголемите егзегети и оратори на источното христијанство. Овие двајца брилијантни

¹⁶³ B. Baldwin, *Cappadocian fathers*, vo: The Oxford dictionary of Byzantium, vol 1, (editor A. P. Kazhdan) New York - Oxford 1991, 379-380.

¹⁶⁴ M. Baghos, *The Recapitulation of Hlstory and the "Eight Day": Aspects of St Basil the Great's Eschatological Vision*, vo: Cappadocian Legacy. A Critical Appriaisal (Editors D. Costache and P. Kariatlis), Sydney 2013, 151-168, 166.

¹⁶⁵ M. Baghos, *St Gregory the Theologian's Existential Metanarrative of Hlstory*, vo: Cappadocian Legacy. A Critical Appriaisal (Editors D. Costache and P. Kariatlis), Sydney 2013, 275-298, 297-298.

¹⁶⁶ *Isto*, 167.

¹⁶⁷ сп. B. E. Daley, *nav. delo*, 83, 86-87.

мислители се значајни творци на автентични теолошки идеи, а нивниот најголем придонес бил во приближувањето на христовото учење на широките народни маси. Толкувајќи ги библиските текстови, овие свети отци му го откривале нивното вистинско значење на обичниот човек, притоа го поучувале и го насочувале на „вистинскиот пат“. Третирајќи ја „високата теологија“ Св. Кирил Александриски останува доследен на спиритуализмот на своите александриски претходници, сметајќи дека спознавањето на Бог е единствениот пат до соединувањето со него.¹⁶⁸ Но неговите обраќања кон пошироката паства се значително по „профани“. Описите на пеколните маки и рајските блаженства, кои веројатно се позајмени од апокрифните текстови имале за цел дидактички да влијаат на верниците за да го задржат христијанскиот морал на заедницата. Говорејќи за исходот на душата и Страшниот суд александрискиот патријарх се служи со монашките гледишта за посмртната судбина на душата и ги опишува воздушните митарства – царинарници на кои душата одговара за своите гревови.¹⁶⁹ Омилиите на св. Јован Златоуст претставуваат исцрпна елаборација на библиските текстови која има за цел да ја одгатне вистинската порака на евангелистот. Во 79 омилија, која го толкува евангелието по Матеј (25: 31-41), односно делот во кој евангелистот го опишува Страшниот суд, св. Јован Златоуст ја истакнува универзалноста и праведноста на Божјиот суд.¹⁷⁰ Покрај тоа што бил исклучителен егзегет, преку Евхаристискиот канон на Златоустовата литургија, св. Јован Златоуст го гледаме и како мистички теолог, кој го претставува Второто Христово доаѓање заедно со случувањата од минатото: распнувањето, погребувањето, воскреснувањето и вознесувањето на Христос. Во Евхаристичното присуство на Господ, неговото следно доаѓање е веќе остварено, а времето е надминато.¹⁷¹

Прашањето околу мистичката есхатологија содржана во литургијата, уште подлабоко е загатната во делата на анонимниот теолог од првата четвртина на шестиот век, кој нам ни е познат како Псевдо-Дионисиј Ареопагит.¹⁷² За Псевдо-Дионисиј „Царството Божјо“ е суштински идентично со „небесното царство“ кое се одразува во

¹⁶⁸ E. Daley, *nav. delo*, 109-111.

¹⁶⁹ в. Св. Кирило Александриски, *Беседа о исходу душе и о страшном суду*, во: Господ није створио смрт (приредувач Ј. Србуљ), Београд 1998, 50-59.

¹⁷⁰ За улогата на св. Јован Златоуст во развивањето на христијанската егзегеза в. M. B. Riddle, *St. Chrysostom as an Exegete*, во: *The Nicene and Post-Nicene Fathers, First Series Vol.10* (editor P. Schaff), Albany 1996, 23-31. и *Homily LXXIX, Matthew 25: 31-41*, во: *Isto*, 998-1008.

¹⁷¹ J. Мајендорф, *Византијско богословље*, Београд 2001, 312.

¹⁷² *Isto*, 183.

литургијата. Според него, есхатологијата не е насочена нанапред, туку нагоре. Ваквата промена на „димензиите“, односно сместувањето на Божјото царство на небото во сегашноста, а не на земјата во иднината, односно внесувањето на реализираната есхатологија имало исклучително големо влијание врз сфаќањето на литургискиот живот во Православната Црква.¹⁷³

Св. Максим Исповедник е последниот од големите црковни отци која развива автентичен теолошки систем.¹⁷⁴ Неговите есхатолошки гледишта ги интегрираат библиската традиција и црковните учења во обидот да се одговори на клучните теолошки прашања. Својата теологија св. Максим ја гради преку диалог со делата на Ориген и Псевдо-Дионисиј. Според коментарите кои тој ги дава на одредени идеи на Ориген и Псевдо-Дионисиј, евидентно е дека покрај неговата наклонетост кон нивната теолошката мисла, со суптилните критики имал за цел да ја корегира и ја унапреди.¹⁷⁵ Најголем придонес во дефинирањето на есхатолошката мисла на Источната црква, на св. Максим е неговото истакнување на значењето на христовото овоплотување, со што придал најголемо значење на историјата и материјата, а второто е ставот дека крајот треба да се смета за многу позначаен од почетокот. Суштината на христовото овоплотување се наоѓа во обновувањето на човековата телесност, деградирана со „падот“ кој бил резултат на прародителскиот грев. Христос како „нов Адам“ е главата на обновеното човештво кој повторно го постигнува заедништвото на човекот со Бог.¹⁷⁶ Ваквото заедништво комплетно ќе биде реализирано на крајот на времето, по општиот воскрес, кога „телото ќе стане како душата, а физичкото како мисловното“.¹⁷⁷ „Реализираната есхатологија“ кај св. Максим ја гледаме преку неговото гледиште на Евхаристијата. Царството Божје треба да дојде во иднина, но тоа сепак „антиципира“ во црквата преку светите тајни.¹⁷⁸

Апстрактноста на филозофскиот јазик преку кој пишувале и говореле црковните мислители, останала далечна за обичниот верник. Сливовитоста на поетскиот израз

¹⁷³ Митрополит Пергамски Ј. Зизиулас, *нав. место*.

¹⁷⁴ A. Kazhdan, *Maximos the Confessor*, in: *The Oxford dictionary of Byzantium*, vol. 2, (editor A. P. Kazhdan) New York - Oxford 1991, 1323-1324.

¹⁷⁵ B. E. Daley, *nav. delo*, 201.

¹⁷⁶ *Isto*, 56.

¹⁷⁷ Kyrill and Methody Zinkovsky, *Hierarchic Anthropology of Saint Maximus the Confessor*, *International Journal of Orthodox Theology* 2:4 (2011), 43-61, 47.

¹⁷⁸ Митрополит Пергамски Ј. Зизиулас, *нав. дело*, 80.

послужила да се премости јазот кој го формирала комплицираната теолошка терминологија помеѓу суштинското значење на христијанското учење од една страна и верниците со скромна теолошка наобразба од друга. Св. Ефрем Сирин успеал да ја преточи својата теолошка визија во поезија, со која се обраќал не само на умот, туку и на срцето на своите читатели.¹⁷⁹ Основните теми кои ги обработуваат светите отци во своите теолошки трактати се централни мотиви и на поезијата на св. Ефрем. Алудирајќи на евхаристијата како единствен метод за повторното соединување на човекот со Христос, односно на човекот со Бог, во своите химни тој пее за Христос како лек и леб на животот, втор Адам, вистинското пасхално јагне.¹⁸⁰ Процесот за спасување на човештвото, кој започнува со отелотворувањето и евхариостијата, ќе заврши со Судниот ден. Живите описи на воскреснувањето на мртвите се постигнати со метафорите за земјата која ги блуе – ги повраќа телата на мртвите. Ако Шеол го проголтувал луѓето во смрт, земјата ги повраќа за конечниот суд и вечен живот. На судниот ден и животните, птиците и рибите ќе ги повратат деловите од луѓето кои ги проголтале на овој свет, сликовито прикажувајќи дека дури и она што не е сфатливо за човекот е можно за Бог.¹⁸¹ Ставот за индивидуалната есхатологија, односно за задгробниот живот на душата до Второто Христово доаѓање во поезијата на св. Ефрем не е воедначен. Иако генерално состојбата на човекот после смртта ја третира како спиење, односно комплетна неактивност на душата и телото, во одредени пасуси навестува дека душите на праведните ќе бидат сместени на небото, додека на грешните ќе бидат фрлени во Пеколот. Пеколните маки се сведуваат на свесноста на казнетите за нивната неможност да уживаат во убавините и радоста на Рајот и заедништвото со Бог.¹⁸²

Додека црковните писатели со своите книжевни дела ги утврдувале и дефинирале основите на христијанската вера, во пустината на Египет, почнувајќи од раниот III век

¹⁷⁹ Св. Ефрем Сирин, пред се останал запаметен како поет, псалмопеец на сириски јазик кој со своето колосално дело го дефинирал сирискиот јазик и култура, и со своите напори ја зацврстил никејската вера помеѓу христијаните од сириско говорно подрачје. Иако му се припишуваат дела од различни жанрови, за најзначаен се смета неговиот поетски опус, кој по својот стил, израз и теолошка длабочина останал ненадминат во христијанската литература. Н. Тумара, *Слика Раја, васкрес мртвих и метафоре рајских уживања у Химнама о Рају дв. Јефрема Сирина*, Српска теологија данас (2012), Београд, 232-244. За теолошкиот придонес на св. Ефрем Сирин в. S. Brock, *The Luminous Eye. The Spiritual World Vision of Saint Ephrem*, Kalamazoo 1992, 23-52.

¹⁸⁰ S. Brock, *nav. delo*, 99-103.

¹⁸¹ Н. Тумара, *нав. дело*, 238.

¹⁸² Исто, 76.

првите монаси преку своето доброволно мачеништво со личен пример делувале на зацврстувањето и ширењето на христијанството.¹⁸³ Очекувањето на Страшниот суд, наградата и казната која ќе следува после земниот живот, како и живописната концепција за духовната драма на смртта одиграле значајна улога во артикулацијата на водечките мотиви на монашката духовност во IV век. Житијата на основоположниците на организираното монаштво, св. Антониј и св. Пахомиј избилуваат со кажувања и визии поврзани со ваквата тематика. Доживувањата на благодетите на Рајот и казните на пеколот во сфаќањата на египетските монаси се лични.¹⁸⁴ Природата на монашкиот подвиг и личната борба на монахот против телесните страсти влијаеле во формирањето на есхатолошките гледишта на „пустинските отци“. Борбата на душата со страстите, персонифицирани во демоните кои го попречуваат патот на душата при нејзиното издигнување во небесата се случува по смртта. Минувањето на митарствата всушност го претставува отчетот на душата за тоа колку успеала да се избори со телесните страсти и гревовите за време на животот и со тоа да се приближи до Господ.

Најзначајното дело на монашката книжевност, Небесната лествица, кое било напишано на почетокот на VII век од св. Јован Лествичник, претставува сублимирање на искуствата на „пустинските отци“ за аскетскиот живот. Структурата на книжевното дело Лествица претставува симболички приказ на духовното издигнување на човекот кон Бог. Алудирајќи на скалилата од Сонот на патријархот Јаков, кои ги поврзувале земјата со небото, св. Јован Лествичник дал триесет поуки за духовно усовршување преку кое се постигнува единството со Бог и се осигурува влезот во Небесното Царство.¹⁸⁵ Целта на секој монах е преку обезстрастувањето да стане сличен на Христос, кој во својата триесетта година кога бил крстен, го достигнал триесетиот степен од мисловната лествица.¹⁸⁶ Крајната цел на аскезата е токму обезстрастувањето кое го доближува монахот до бестелесните битија, но и до самиот Христос, што е сосема блиско до концептот на св. Максим Исповедник за обожување на човекот како крајна цел на неговиот духовен развој. Св. Јован Лествичник го идентификува обезстрастувањето со „небесниот двор на

¹⁸³ За развитокот на монаштвото во првите векови од неговото создавање, социјалните, теолошките и историските прилики в. M. Dunn, *The Emergence of Monasticism. From the Desert Fathers to the Middle Ages*, Malden 2003, 1-81.

¹⁸⁴ B. E. Daley, *nav. delo*, 69-70.

¹⁸⁵ Св. Јован Лествичник, *Лествица*, Београд 1963, 206-207.

¹⁸⁶ Исто, 208.

небесниот Цар“. Преку ослободувањето на гревовите човекот си го обезбедува местото во тој двор, но најпрво мора да го турнеме бедемот, кој сме го подигнале со своето незнаење и зло. Покајанието е единствениот начин да се ослободиме од гревот, бидејќи „во адот нема никој кој би можел да не излечи“. ¹⁸⁷

Откако во во делата на црковните отци била дефинирана, во текот на периодот кој следел, средниот век, се забележува тенденција на слабеење на есхатолошката визија, како на Западот така и на Истокот. Ова, пред сè се однесува на тенденцијата на евхаристијата да се гледа како претстава на земната жртва на Христос, а не како икона на Небесното Царство.¹⁸⁸ Ваквите тенденции биле особено силни на Западот, каде што црквата се здобила со поголема политичка моќ, што резултирало со постепеното слабеење на есхатолошката природа на литургијата како главна тежишна точка на црковниот живот и историцизирање на црковната заедница.¹⁸⁹ Разликите кои се појавиле во самите начела на литургискиот живот само дополнително го забрзале процесот на разединување кој завршил со комплетното одделување на Источната и Западната црква во 1054 година.¹⁹⁰ Тргувајќи по одделни патишта, разгледувањето на есхатолошките прашања во Православната црква се сведуvalo на зачувувањето на востановените црковни учења и санкционирањето на одредени идеи за повторно оживување на есхатолошките гледишта кои потекнувале од веќе осудените еретички.¹⁹¹ Особен исчекор во есхатолошките гледишта на Западот бил дефинирањето на концептот на Чистилиштето во XII век со што била внесена на уште една локација (покрај Рајот и Пеколот) во топографијата на задгробниот свет на Римо-католичката црква.¹⁹² Првото официјално соочување на Православната црква со католичката догма за Чистилиштето се случил при воспоставувањето на Лионската унија во времето на царот Михаил VIII Палеолог, кога византиското претставништво потпишувајќи го официјалниот договор за склучување на линијата го прифатил учењето за „прочистителниот оган“ како правоверно. Лионската

¹⁸⁷ Исто, 202.

¹⁸⁸ Сп. Митрополит Пергамски Ј. Зизиулас, *нав. дело*, 80.

¹⁸⁹ Исто, 83.

¹⁹⁰ За историските и политичките околности во кои се случила расцепот помеѓу Источната и Западната црква в. Г. Острогорски, *нав. дело*, 402-405.

¹⁹¹ Интересен е примерот на осудата на учењето за трансмиграција на душата, кое го изнесол Јован Итал во XI век, скоро шест века по осудувањето на нео-платонистичките учења и Оригенизмот. Сп. Ј. Мајендорф, *нав. дело*, 97-98.

¹⁹² Комплетен историски преглед на текстуалните извори, идејната и идеолошката подлога подлога на концептот за Чистилиштето направил J. Le Goff, *The Birth of Purgatory*, Chicago 1984 (celosno).

унија траела кратко, по што биле отфрлени сите компромиси за сметка на западните учења кои ги направила Православната црква биле отфрлени. Поради тоа прифаќањето на догмата за „почистителниот оган“ по смртта не предизвикало особено внимание во ромејската средина.¹⁹³ Но при наредното соочување на есхатолошките учења на Западната и Источната црква, кое се случило во 1438/39 година на преговорите за склучувањето на унија во Фиренца, излегле на виделина суштинските разлики во есхатологијата на двете цркви. Како најистакнат бранител на Православната вера се истакнал ефескиот митрополит св. Марко, кој со своите беседи не само што ги негирал тезите на Римо-католиците, туку и исцрпно го изложил првославното учење за состојбата на душата по смртта.¹⁹⁴ Додека римокатолиците сметале дека божјата правда мора да се задоволи, источните отци сметале дека гревот е налик на болест која мора да се лечи со божјата љубов и трпеливост. Претставниците од Западот цврсто го застапувале своето уверување во судот непосредно по смртта и поделбата на душите во три категории: праведни, грешни и оние кои ќе бидат во чистилиштето. Во својата втора беседа наведувајќи цитати од Светото Писмо и фрагменти од делата на светите отци, св. Марко го бранел првославното верување дека до Страшниот суд ниту праведните ќе бидат наградени, ниту грешните ќе бидат казнети. За православните теолози била прифатлива идејата дека чекајќи го Страшниот суд душите на праведните се наоѓаат во состојба на одредено блаженство, додека грешните како затвореници во Пеколот се мачени од сопствената совест, срам и одвоеноста од Бог. Но одлучно ја отфрлиле Римо-католичката догма за посмртното прочистување на душите низ материјален оган.¹⁹⁵ Марко Ефески се навраќа на учењата на Максим Исповедник и спасението на човештвото го гледа во заедништвото со Христос и „обожувањето“ на човекот. Ова заедништво може да се постигне и сега, пред смртта, како и после неа, но на човекот му требаат молитвите од целата Црква, претставена како едно тело во Христос, до крајот на времето, кога ќе се оствари целосното и конечното обединување на човекот и Христос. Со ваквите гледишта се исклучуваа секој легализам на свештенството и светотајниските институции над живите и мртвите. Иако во пракса

¹⁹³ J. Мајендорф, *нав. дело*, 314.

¹⁹⁴ За улогата на св. Марко Ефески во догматските полемики на Фиорентинската унија, со преводите на неговите беседи сп. Архимандрит Амвросије Погодин, *Св. Марко и Флорентинска унија*, http://www.svetosavlje.org/biblioteka/Izazovi/SvMarkoEfeskiIFlorentinskaUnija/Lat_SvMarkoEfeskiIFlorentinskaUnija.htm, (посетено на 26.03.2014).

¹⁹⁵ Исто, http://www.svetosavlje.org/biblioteka/Izazovi/SvMarkoEfeskiIFlorentinskaUnija/Lat_SvMarkoEfeskiIFlorentinskaUnija10.htm, (посетено 26.03.2014).

постоеле голем број на народни верувања (најчесто поместени во хагиографските текстови), црквата се ограничувала на христоцентричната есхатологија содржана во самата евхаристија и дефинирана од светите отци. До доаѓањето на Христос, мртвите и живите се обединети во една евхаристиска заедница, што се манифестира со споменувањето на апостолите, отците и другите праведници заедно со живите членови на црквата, во вадењето на светите честици на дискосот за време на литургијата. Христос ја победил смртта, па така мртвите не можат да бидат разделени од живите, со што е овозможено едните да се молат за другите. Молитвата за мртвите од живите и застапништвото на мртвите за живите, изразува жива и неделива заедница. Крајното исполнување на судбината на човештвото сепак ќе биде на Страшниот суд, кога на последното соочување со Бог, човекот ќе може да ја отфрли божјата милост и со тоа да појде во Пеколот. На овој начин источната теологија и дала првенствено место на човековото право на слободен избор, слобода која не престанува ни по физичката смрт.¹⁹⁶

2.5 Апокрифи

Делата кои припаѓаат на апокрифната книжнина се најзначајните сведоштва за обидите на луѓето од минатото да ги одгатнат „големите мистерии на космосот и времето“. Најраната употреба на терминот *апокриф* (грч. *αποκρυφος* – скриен, таен), како придавка во именувањето на одреден текст, имало за цел да ја истакне егзотеричната и мистичната содржина на делото на кое се однесувал. „Мудроста“ која ја содржеле овие дела била достапна само за одбрана група на луѓе, дел од религиската и интелектуалната елита, додека за обичниот човек останувала скриена.¹⁹⁷ Бидејќи авторите на овие дела, скоро без исклучок, пишуваат во името на некоја значајна библиска личност, ваквите текстови се нарекуваат и псевдоепиграфски. Најраните апокрифи кои се однесуваат на библиските теми и личности биле создадени во средината на III век п.н.е. со што започнала силна продукција на дела од овој тип, која траела сè до крајот на средниот век.¹⁹⁸ Во процесот на дефинирањето на библискиот канон поголемиот дел од

¹⁹⁶ Мајендорф, *нав. дело*, 315-317.

¹⁹⁷ R. H. Charles, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament*, vol 1, Oxford 1913, viii.

¹⁹⁸ За датирањето на раните дела на апокрифната книжнина в. C. Rowland, *Open Heaven. A Study of Apocalyptic in Judaism and Early Christianity*, London 1982, 248-267.

псевдоепиграфските текстови не биле вклучени во рамките на Светото писмо,¹⁹⁹ но ваквата црковна одлука не извршила особено влијание врз нивната продукција и популарност.

Основната поделба на апокрифната книжнина е направена главниот протагонист, односно псевдо-авторот на текстот. Апокрифните текстови кои ги третираат случувањата поврзани со старозаветните патријарси или пророци се определуваат како „Старозаветен апокрифи“, а оние кои ги опишуваат доживувањата на личностите од христијанската традиција спаѓаат во редот на Новозаветни апокрифи. Како основна теолошка насока на Старозаветните апокрифи, обично се истакнуваат четири основни теми: теодикејата, божјата трансценденталност, Месијата и задгробниот живот. Потрагата по Бог и убеденоста во неговата трансценденталност резултирало со создавање на комплексна ангелологија, а неможнosta да се пронајде соодветно значење во толкувањето на современите случувања условила теолошката перспектива да се бара во апокалиптичкиот светоглед.²⁰⁰ Листата на старозаветни апокрифи кои можат да се дефинираат како апокалипси или текстови кои обработуваат есхатолошки теми, вклучува деветнаесет дела. Разновидноста на ваквите текстови овозможува значително подобар увид во апокалиптичката есхатологија на јудаизмот која силно влијаела во развојот на есхатолошките очекувања на палеохристијанските заедници.²⁰¹ Селектирањето на темата и псевдо-авторството на апокрифниот текст не било случајно. За составувачот на апокалиптичкиот текст надоврзувањето на конкретен дел од случувањата кои се дел од

¹⁹⁹ Определувањето на Псевдографијата како „неканонска“, а на библиските книги како „канонски“ не е релевантно за периодот пред 100 година од н.е., кога всушност и биле создадени поголемиот дел од апокрифните дела. Овие термини се користени подоцна за да се истакне извесна „ортодоксност“ во однос на апокрифните дела кои често се поврзувале со еретичките движења. Подетално за односот кон псевдографските дела при создавањето на библискиот канон в. J. H. Charlesworth, *Introduction for the General Reader*, vo: The Old Testament Pseudepigrapha. Vol.1. Apocalyptic Literature and Testaments (edited by J. H. Charlesworth), New York 1983, xiii-xiv.

²⁰⁰ Исто, xxxiii-xxxiv.

²⁰¹ Сп. J. H. Charlesworth, *Introduction*, vo: The Old Testament Pseudepigrapha. Vol.1. Apocalyptic Literature and Testaments (edited by J. H. Charlesworth), New York 1983, 4. Иако есхатологијата е важен елемент од небесните патувања опишани во апокалипсите, тешко е да се оправда акцентирањето на овој елемент како единствена основа за создавањето на дело од ваков тип. Апокалиптичките текстови се занимаваат со толкување на голем број на прашања кои не влегуваат во домен на есхатологијата, а кои често се занемаруваат поради третирањето на овие дела само од перспектива на есхатологијата. в. C. Rowland, *нав. дело*, 71. Бидејќи основната тема на интерес на овој труд се движи во рамките на есхатолошката проблематика, тука ќе биде разгледана само ваквата димензија на апокрифните текстови.

Библијата, официјалните верски текстови или традицијата, претставувало значајна рамка за лоцирање на откровението кои требало да му биде пренесено на читателот.²⁰²

Како најрано датирано апокрифно дело во науката се смета Етиопската редакција на Книгата на Енох²⁰³, од која значаен дел е посветен токму на описите на Божјиот суд. Уште на самиот почеток на Книгата на Енох читателот е соочен со објавата на Страшниот суд, на кој ќе му претходат доаѓањето на Бог со своите небесни војски на Сион и трансформацијата на природата. На Судниот ден Господ ќе ги заштити праведните, а грешните ќе бидат осудени и уништени.²⁰⁴ Темата на Страшниот суд детално е обработена уште во неколку наврати. Во „Виденијата од сонот“ – четвртиот дел од Книгата на Енох, преку јазикот на симболите се претскажани случувањата во „последните времиња“. Праведниците ќе воскреснат, по што ќе биде инаугурирано царството на Месијата и ќе биде изграден новиот Ерусалим. Грешниците заедно со паднатите ангели ќе бидат осудени на вечни маки.²⁰⁵ Книгата на Енох завршува онака како што започнува, нејзиниот последен дел - Двата патишта на Праведните и Грешните, ги опишува маките на грешниците во вечниот оган на Шеол. Вечните маки се предвидена за економските и политичките угнетувачи, односно луѓето кои сториле грев кон општеството, со што Божјиот суд добил нагласена социјална димензија.²⁰⁶ Говорејќи за своите патувања по земјата и пеколот, Енох ја опишува и состојбата на душите на мртвите кои го очекуваат конечниот суд. Праведните, како и грешните, се наоѓаат во бездните на Шеол, но тие се разделени едни од други. Праведните ја чекаат својата награда на судниот ден покрај

²⁰² Библиската основа за апокрифното Откровение на Аврам се наоѓа во описот на неговиот сон во кој му била претскажана иднината (1 Мој. 15: 12-16). Енигматичната референца од Битието која нагласува дека Енох бил земен од Бог (1 Мој. 5: 24), довела до создавањето на низа легенди. Визијата на Исаија која е опишана во шестата глава од книгата на Исаија, претставувала силен темел за создавањето на апокрифот за „Видението на пророкот Исаија“. Во случајот со апокалипсите на пророците Варух и Езра навидум се чини дека нема библиска основа, но во библиската традиција овие пророци се запаметени како едни од најзначајните книжевни авторитети, авторитетот кој го стекнале со толкувањето на светите списи им ја дал легитимноста на Езра и Варух да бидат упатени во „Божјите тајни“. Сп. С. Rowland, *нав. дело*, 61-65.

²⁰³ Поголемиот дел од науката смета дека Етиопската редакција на книгата на Енох е најблиска на својата првобитна форма, чии најстари пасуси настанале во средината на III век п.н.е. Познати се уште две редакции на Книгата на Енох: Словенска, која била напишана по 9 век и Еврејска која најверојатно настанала во 6 век од н.е. 1 (*Ethiopic Apocalypse of Enoch, (A New Translation and Introduction by E. Isaac)*, во: *The Old Testament Pseudepigrapha. Vol.1. Apocalyptic Literature and Testaments* (edited by J. H. Charlesworth), New York 1983, 5.

²⁰⁴ *Isto*, 13-15.

²⁰⁵ Сп. *Isto*, 69-73. Во описот на Божјиот суд кај Енох праведните се претставени како „Божјо стадо“, веројатно авторот на Евангелието по Матеј бил инспириран токму од Книгата на Енох при описот на Страшниот суд (Мат. 25: 32-33), односно мотивот со делењето на овците од козите.

²⁰⁶ *Isto*, 9.

извор со чиста вода, озрачен од светлина.²⁰⁷ Грешните уште пред да им биде изречена конечната пресуда се наоѓаат во маки, постојано слушајќи ги обвинувањата за гревот кој го извршиле.²⁰⁸

Останатите апокалипси во кои како главен протагонист се појавува некоја од значајните личности од Стариот завет, настанале по период од повеќе од еден век од конечното заокружување на Книгата на Енох, кое веројатно се случило околу 100 година п.н.е.²⁰⁹ Книгата на Аврам настанала околу 50 година од н.е., додека Четвртата книга на Езра, Откровението на Аврам и сииската редакција на Апокалипсата на Варух после 70 година од н.е.; датумот на настанување на грчката редакција на Барух веројатно е некаде околу 100 година од н.е.²¹⁰ Во подоцнежните апокрифи е евидентно дека есхатолошките маки играле позначајна улога во пророштвата за последните времиња. *Откровението на Аврам* предвидува „десет зла“ кои Бог ќе ги испрати на земјата пред да дојде „избраниот“.²¹¹ Четвртата книга на Езра и Сииската апокалипса на Варух предвидуваат низа страдања кои ќе го навестат доаѓањето Месијата и воспоставувањето на неговото царство.²¹² Во двата апокрифи владеењето на Месијата е опишано како време на мир и благосостојба, кое во Сииската апокалипса на Варух е симболизирано со гозбата на која праведните ќе се гостат со месото на премордијалните чудовишта – Левијатан и Бехемут.²¹³ По завршувањето на Месијанското царство ќе следуваат воскреснувањето на мртвите и Божјиот суд. Авторите на Четвртата книга на Езра и Сииската апокалипса на Варух не се впуштиле во спекулирање за карактерот на новиот еон, ниту пак сметале дека е потребно детално да ја опишуваат состојбата на праведните и грешните по Страшниот суд. Авторот на Четвртата книга на Езра го истакнал контрастот помеѓу местото на вечна мака во кое ќе бидат фрлени грешните и местото на благосостојба во кое ќе бидат

²⁰⁷ *Isto*, 24-25.

²⁰⁸ *Isto*, 17-21.

²⁰⁹ *Isto*, 7.

²¹⁰ Подетално за датирањето на апокрифните текстови в. С. Rowland, *нав. дело*, 248-267.

²¹¹ *Apocalypse of Abraham*, (*New Translation and Introduction by R. Rubinkiewicz*), vo: *The Old Testament Pseudepigrapha. Vol.1. Apocalyptic Literature and Testaments* (edited by J. H. Charlesworth), New York 1983, 681-705, 685.

²¹² С. Rowland, *нав. дело*, 157.

²¹³ 2 (*Syriac apocalypse of Baruch*, (*New Translation and Introduction by F. J. Klijn*), vo: *The Old Testament Pseudepigrapha. Vol.1. Apocalyptic Literature and Testaments* (edited by J. H. Charlesworth), New York 1983, 615-652, 630; С. Rowland, *нав. дело*, 171.

сместени праведните,²¹⁴ додека во Сииската апокалипса на Барух правдата ќе биде задоволена со тоа што по воскреснувањето телата на грешните ќе бидат страшно нагрдени, додека праведните ќе воскреснат во совршеноста на ангелскиот облик.²¹⁵

Основниот интерес на апокрифните апокалипси кои настанале во еврејската и палеохристијанската средина, во периодот помеѓу III век п.н.е. и II век од н.е., е колективната есхатологија. Со дефинирањето на христијанското учење, „историската есхатологија“ продолжила да игра значајна улога како конструктивен дел од христијанските апокалипси, но се повеќе започнале да се наметнуваат одредени идеи кои во текстовите од Стариот завет имаат второстепена улога зад историските, а се поврзани со морализаторското делување врз читателот. За разлика од „историските апокалипси“, во кои како централен мотив се јавува низа од предвидувања на историските настани, а чија основна задача е да се открие начинот на кој Бог делува врз човечката историја, „моралните апокалипси“ учат дека спасението и човечките дела се тесно поврзани. Човештвото носи лична одговорност за крајот на светот, кој може да се случи во секој момент без никакви предвесници.²¹⁶ Инсистирањето на личната одговорност и моралистичкиот подтекст уште повеќе е истакнат во апокрифите кои ја третираат индивидуалната есхатологија. Во апокрифните апокалипси експлицитно е претставена сликата на раните христијани за задгробниот свет, во кој праведните ќе ја добијат својата награда, а грешните ќе бидат казнети. Ваквите гледишта на посмртната судбина на душите од една страна делувале мотивирачки на христијаните во времето на силните прогони, но од друга страна се влијаело во рамките на самата заедница со цел да се задржи моралот на свештенството и верниците.

²¹⁴ Отсуството на деталните описи на Рајот и Пеколот во Четвртата книга на Езра говори дека ова апокрифно дело не било создадено за да го задоволи љубопитството на читателите за изгледот и карактерот на „оној свет“, туку како обид дидактички да се делува на читателот преку нагласувањето дека на Страшниот суд ќе бидат спасени само оние кои го следеле „Божјиот закон“. *Isto*, 168.

²¹⁵ *Isto*, 172-173.

²¹⁶ Новата таксиономијата за апокалиптичките текстови која ја предлага J. Baun, нарекувајќи ги „историски“ и „морални“ апокалипси, има за цел да ја разјасни нивната есенцијална природа. Ваквото означувањето на текстовите кои се разликуваат еден од друг по нивниот третман на есхатолошките прашања, ни и според основната цел на нивното создавање, им дава генеричка ознака, со што се овозможува нивно сместување во одреден контекст, анализа и компарирање. J. Baun, *Thales from Another Byzantium. Celestial Journey and Local Community in the Medieval Apocrypha*, New York 2007, 30-33.

Откровението на апостолот Петар, кое настанало околу 150 година од н.е., е најраниот христијански документ кој нуди сликовит опис на Рајот и на Пеколот.²¹⁷ Потеклото на живописните описи за задгробниот живот останало недоволно јасно за науката. Дел од истаражувачите на оваа проблематика ги препознаваат влијанијата на Орфичката есхатологија врз описите на Рајот и Пеколот во ова апокрифно дело. Описот на Рајот, со безгрижните праведници кои со песна го слават Бог во рајската градина облеана во светлина, потсетува на Елисејските полиња и на Островот на блажените. Додека патувајќи низ пространствата на Пеколот, јасно е дека Петар не се наоѓа во еврејскиот Шеол. Скоро неизбежен е впечатокот дека тука грешниците се мачат во пламените јазици на Тартар и Ахеронското езеро.²¹⁸ Описите на бруталните казни врз грешниците, претставуваат основа за развивањето на гротескната иконографија која ќе стане неизоставен дел од описите на Пеколот во подоцнежните дела. Богохулниците се обесени за јазикот, прељубниците се обесени за косата и стапалата, убијците ги мачат змии отровници, чедоморките ослепени седат во јами со измет, постојано слушајќи го плачот на своите пометнати деца. Оние кои ги клеветеле и прогонувале христијаните се безмилосно тепани и ослепени со врело железо.²¹⁹

Мрачните описи на Пеколот предадени во Откровението на апостолот Петар биле преземени и дополнително разработени во Откровението на апостолот Павле. Ова апокрифно откровение уште од своето создавање, во средината на III век од н.е. во Египет, започнало да врши силно влијание врз ширењето на популарните идеи за Рајот и Пеколот во христијанскиот свет. Со ваквото влијание продолжило и во средниот век, за што сведочат и средновековните апокрифни „патувања низ задгробниот свет“, но и „Пеколот“ на Данте, кој тука нашол инспирација за своите од живописните описи на пеколните маки.²²⁰ Надоврзувајќи се на Второто послание до Коринтјаните, каде Павле кажува дека бил одведен на небото (2 Кор 12: 1-6), апокрифот ги опишува доживувањата на апостолот

²¹⁷ Дел од денешната наука гледа со резерва на ваквите ставови, сметајќи дека поверојатни се влијанијата на ориенталните религии и еврејските апокриви, на пр. Енох, одколку грчките влијанија. Сп. *The Apocryphal New Testament. A Collection of Apocryphal Christian Literature in English Translation*, (edited by J. K. Elliott), New York 1993, 595.

²¹⁸ За Хеленските влијанија во создавањето на пиктуралните описи на Рајот и Пеколот во Апокалипсата на Петар в. Introduction to the Revelation of Peter, на <http://www.biblestudytools.com/hIstory/early-church-fathers/ante-nicene/vol-9-discovered-additions/apocalypses-and-romances/introduction-revelation-of-peter.html> (посетено на 11.03.2014).

²¹⁹ *The Apocryphal New Testament*, 603-608.

²²⁰ *Isto*, 618.

кои остануваат недоречени во библискиот текст. Не навлегувајќи во продлабочени теолошки анализи, авторот на Откровението на Павле на непосреден начин ги пренесува своите замисли за задгробниот живот. Описите на Рајот се инспирирани од сликите на Небесниот Ерусалим кои ги содржи Библијата (особено Откр. 21; 22), додека поголемиот дел од експресивните сцени на пеколните маки се уникатни. Водејќи го низ пространствата на Пеколот, ангелот му открива на апостолот Павле дека секој од грешниците е казнет во сооднос со своите гревови. Сексуалните, црковните престапници и лихварите се потопени во Огнената река, некои до колена, некои до половината а некои до темето.²²¹ Вечниот оган е место за среброљубците, прељубниците, блудниците и маѓесниците. Оние кои не им помагале на беспомошните, на сираците и вдовиците, со пресечени дланки и стапала се сместени во вечниот студ и мраз, а оние кои за време на животот не можеле да одолеат на храната, па го прекршувале постот, се осудени да ја поминат вечноста гладни и жедни обесени над изобилие од храна и вода која не можат да ја досегнат.²²² Јамите со сулфур и оган се место и за оние кои се впуштиле во содомија и за незнабожците. Диви ѕверови ги растргнуваат чедоморците и прељубниците, а оние кои го зеле монашкиот завет на не се придржувале до неговите начела, се мачени од „змејови“ кои ги обвиткале нивните тела.²²³ Особено бизарни се описите на казните врз свештенството, свештеникот која се впуштил во разврат, „злите ангели“ му ја вадат утробата низ устата; епископот кој не ја извржувал својата служба добро жестоко е каменуван; црви излегуваат од устата и ноздрите на ѓаконот кој не се придржувал до поуките на светите книги, а му ги сечат усните и јазикот на ч’тецот кој „им читал на луѓето, а самиот не ги слушал заповедите Божји“.²²⁴ Страшни се и казните за оние кои не поверувале во воскреснувањето на Христос и во девственото раѓање на Богородица, тие ќе бидат мачени од „црвите кои не мируваат“ и ќе ја минат вечноста во неподнослива смрдеа со „крцкање на забите“.²²⁵

²²¹ Isto, 633.

²²² Веројатно како инспирација за мачењето на незаситните послужил митот за Тантал, сп. Isto, 635.

²²³ Isto, 636.

²²⁴ Isto, 634.

²²⁵ Isto, 637. Словенската редакција на Откровението на апостол Павле, при описот на маките на грешниците во Пеколот скоро комплетно го следи грчкиот извор, *Апокрифи новозаветни* (приредил и превел Т. Јовановић), Београд 2005, 416-422.

Грчката редакција на Откровението на Езра, иако како главна личност го одбрала старозаветниот пророк, по својата структура и есхатолошки гледишта е дел од „христијанските апокалипси“.²²⁶ Симнувајќи се во длабочините на Тартар, Езра сведочи за маките на кои се подложени грешниците, поделени на посебни категории и подложени на различни казни според гревот кој го извршиле. Опишани се казните врз кодошите, обесени на вжарени шипки протнати низ нивните уши; родоскрвниците се безмилосно тепани додека висат обесени за очните капаци; и на чедоморката, која воедно одбивала да подои туѓо дете, градите и ги гризат четири диви свера.²²⁷ На своето патување во подземјето Езра го гледа и Ирод седнат на вжарен престол, а во најдлабоките предели на Пеколот се среќава и со Антихристот. Со деталниот опис на физиономијата и природата на Антихристот во рамките на Грчката Апокалипса на Езра започнала силна традиција на негово вклучување во апокрифните текстови кои биле создавана во византискиот културен круг.²²⁸

Средновековната византиска религиска култура била плодна почва за создавање на богата и шаренолика апокрифна книжнина. Корпусот на апокрифни текстови со есхатолошка содржина, кои настанале во византиската културна средина е обемен и жанровски разновиден.²²⁹ Апокрифите кои настанале во првите векови од ширењето на христијанството продолжиле со голем интерес да се читаат и да се препишуваат византиската културна средина низ вековите кои следеле. Се чини дека јавната осуда која ја фрлил цариградскиот патријарх Никифор (758-828) врз апокрифните текстови, а која најмногу се однесувала на Откровението на апостолот Павле, слабо влијаела врз нивната популарност.²³⁰

Најмногубројни во византиската културна средина, воедно и најблиски до црковното учење за есхатологијата, се апокрифите кои своето сиже го темелат на конкретен библиски извор. Основна цел на овие текстови е да го дообјаснат и да го приближат

²²⁶ Грчката Апокалипса на Езра во суштина е христијански состав, кој во себе инкорпорира елементи од различни христијански и еврејски извори. *Isto*, 562.

²²⁷ *The Apocryphal New Testament*, 575-576.

²²⁸ За улогата на Антихристот во Грчката Апокалипса на Езра в. Исто, 567-568. Подетално за третирањето на Антихристот во доцноантичките и византиските текстови кај B. McGinn, *Visions of the End. Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, New York 1979, 51-55, 66.

²²⁹ B. J. Baun, *nav. delo*, 112.

²³⁰ *Isto*, 76.

библискиот извор до оние читатели кои немале продлабочени теолошки познавања. Бидејќи најзначајните есхатолошки прашања на христијанското учење се опширно третирали во Откровението на апостолот Јован, тоа послужило како основа за создавањето на најмалку пет апокрифни текстови. Сите тие се конципирани во форма на интервју, апостолот Јован прашува, а самиот Христос му одговара на поставените прашања (освен петтиот во кој апостолот Јаков е оној кој ги поставува прашањата, а евангелистот Јован ги дава одговорите). Иако полето на интерес на овие дела е широко, сепак основниот мотив за нивното создавање бил дидактички. Ваквите причини можат да се насетат во катехетските поуки за постот, литургијата и христијанскиот живот, кои ги содржат.²³¹ Овие апокрифни состави послужиле како значајна основа за дефинирањето на дидактичките елементи кои подоцна ќе бидат инкорпорирали во апокрифните апокалипси од средновизантискиот период, од кои најзначајни се Откровението на Богородица (позната по словенскиот назив Одењето на Богородица по маките) и Откровението на Анастасија.²³²

Откровението на Богородица е јасно во својата генеричка форма и лесно може да се сврсти помеѓу текстовите кои содржински се определуваат како „патувања во задгробниот свет“. Описот на патувањето на Богородица низ Пеколот во низа елементи се преклопува со постарите текстови, особено со Откровението на апостолот Павле од кое дури и позајмува дел од описите на пеколните маки. Сепак, забележливо е извесно слабеење на интензитетот во описите на пеколните маки во Откровението на Богородица. Самата природа на апокрифниот текст, односно желбата да се истакне Богородица како безусловна заштитничка на човештвото, веројатно влијаела во изборот на мотивите. Значајна улога одиграла и потребата да се истакне светототечкото учење за Пеколот како состојба на духот, а не конкретна локација или материјална реалност.²³³

Формалната и содржинската определба на Откровението на Анастасија е значително покомплицирана. Структурата на овој текст, кој претставува мешавина од жанрови, теми и стилови, единствено може да се спореди само со онаа на фиктивните, фантастични

²³¹ *Isto*, 111-112.

²³² Двата текста биле создадени во периодот помеѓу IX и XII век. Сп. *Isto*, 78-79.

²³³ *Isto*, 297-298, 302.

хагиографии чиј процут во византиската литература се случил во X век.²³⁴ Откровението на Анастасија ја опишува визијата на небесните пространства, Рајот и Пеколот кои монахињата Анастасија му ги раскажала на својот духовен отец Григориј. Воведниот дел на ова книжевно дело наведува на заклучок дека првично тоа било наменето за монашките кругови. Со поставувањето на етичките норми и индивидуалната есхатологија како централни теми на интерес, основната идеја на овој текст била да понуди непосредни морални насоки.²³⁵ Описите на пеколните маки, како и во постарите „патувања во задгробниот свет“, имаат за цел дидактички да влијаат на читателот, но дидактичката димензија на Откровението на Анастасија јасно се презентира уште во нејзината визија на небото. Преку разговорот на светителките кои ги персонифицираат најважните денови во неделата: св. Недела и св. Петка авторот на апокалипсата го истакнува значењето на постот за спасот на душата. Описот на пеколните маки е сличен на оние во постарите текстови, но со сместувањето на узурпаторот Јован Цимискиј во Адот придонело да се поврзе задгробниот свет со реалниот, што секако придолело за постигнување на посилен ефект кај современите.²³⁶

„Фантастичните хагиографии“, како и Апокалипсата на Анастасија, претставуваат хибридни дела кои компилираат материјал од различни извори. Овие литературни творби се одликуваат со комплексна структура и висок литературен стил. Поголем дел од проучувачите на хагиографските состави за св. Андреј Јуродив, св. Василиј Нови, св. Нифон и Ирина од Хрисобалантон сметаат дека ликовите на главните протагонисти се производ на авторската фикција, бидејќи основната цел била преку нивната биографија да искажат посуштински сфаќања и ставови. Ваквата цел условила житијата на св. Андреј Јуродив и св. Василиј Нови да избобилуваат со визионерски, теолошки, есхатолошки и псевдо-научен материјал.²³⁷ Жититето на св. Василиј Нови, кое било напишано во X век, претставува најкомплетен преглед на есхатолошките верувања на византискиот човек.

²³⁴ Isto, 77.

²³⁵ S. Marijanović – Dušanić, *The Byzantine Apocalyptic Tradition. A Fourteenth-century Serbian Version of the Apocalypse of Anastasia*, Balcanica XLII (2011), 25-36, 26.

²³⁶ Вклучувањето на Никифор Фока (963-969) и неговиот убиец и узурпатор Јован Цимиски (969-976) во визијата на Анастасија говори за широката распространетост на култот на Фока. Популарноста, која несреќниот владетел ја стекнал уште за време на животот, уште повеќе пораснала по неговата насилна смрт. Поради тоа авторот на Откровението на Анастасија му доделува златен престол на небото, додека неговиот убиец Цимиски се мачи во вечната темнина на Пеколот. Вклучувањето на двајцата цареви во рамките на Апокалипсата на Анастасија послужило како *terminus ante quem* за нејзиното датирање. в. Isto, 32.

²³⁷ J. Baun, *nav. delo*, 113.

Комплексно по својата структура, ова хагиографско дело во себе ги содржи најсуштинските идеи на индивидуалната и колективната есхатологија.²³⁸ Авторот на житието кој себеси се идентификува како Григориј, ученик и следбеник на св. Василиј Нови, помеѓу описите на животот и делата на светителот поместува две сопствени визији преку кои ја обработува есхатолошката проблематика. Визијата во која Григориј разговара со починатата Теодора, ја третира индивидуалната есхатологија.²³⁹ Раскажувајќи му ги своите посмртни случувања, св. Теодора живописно го опишува чинот на самото умирање, демоните и ангелите покрај нејзината смртна постела, но и патот на душата до небото кој води низ небесните митарства. Надоврзувајќи се на монашката традиција за препреките кои треба да ги мине душата на својот пат до небото, во Житието на св. Василиј се опишани дваесет и едно митарство (царинарница).²⁴⁰ На секое од митарствата душата на починатиот треба да одговара за поединечна категорија на гревови кои ги направила за време на животот. Доколку добрите дела не надвлдаат над сторените гревови, душата ќе биде фрлена во маките на Пеколот. Описот на застапништвото на св. Василиј, кој поради добрите дела кои за него ги сторил Теодора и го обезбедил непреченото патување до Рајот, сведочи за верувањето дека светителите својата помош им ја пружаат на праведниците и по нивната смрт.²⁴¹ Визијата на Григориј за Страшниот суд, која исто така е дел од Житието на св. Василиј, ги отсликува средновизантиските популарни верувања за Парусијата и Страшниот суд. Овој дел од хагиографскиот текст по својата содржина и формална структура комплетно се вклопува во жанрот на апокалиптичка литература. Григориј во текот на своето патување е придружуван од небесен сопатник кој му ги појаснува сликите кои ги гледа; неговото патување се одвива во небесните простори каде му се откриваат суштински тајни за иднината на човештвото; есхатолошките и дидактичките пораки се основниот интерес на неговиот автор. Следејќи ја библиската традиција, описот на сонот започнува со трансформацијата на небото и земјата, изразени преку светлото и провидно тло „низ кое може да се види целиот свет“ и

²³⁸ Комплетна содржинска и лингвистичка анализа на Житието на св. Василиј Нови, воедно ги објавува и неговите грчки и руски редакции направил С. Г. Вилинский во неговото дело *Житие св. Василия Нового в русской литературѣ*, том 1 и 2, Одеса 1911.

²³⁹ Сп. С. Г. Вилинский, *Житие св. Василия Нового в русской литературѣ*, том 1, Одеса 1911, 30-37. Индивидуалната есхатологија и кажувањето на св. Теодора за „воздушните митарства в. Ј. Поповић, *Догматка православне цркве*, том 3, Београд 1978, 709-726.

²⁴⁰ За гледиштата на индивидуалната есхатологија кои се развивале во монашките средини уште од IV век в. погоре, *Богословска книжнина*, 43-44.

²⁴¹ Сп. J. Baun, *nav. delo*, 125.

Небесниот Ерусалим. Бидејќи настапувањето на Небесното Царство ќе биде реализирано само откако космосот ќе биде исчистен злото, Григориј сведочи за заробувањето на Антихристот и есхатолошката војна. По конечната победа над злото, ангелите го симнуваат Пригответениот престол на кој ќе седне Страшниот судија. Динстинкцијата помеѓу грешните и праведните започнува уште со самото нивно воскреснување. Воскреснатите праведници се со светол и убав лик, додека врз својот мрачен лик грешниците ги носат испишани своите гревови. Започнувањето на Страшниот суд е означено со симнувањето на Крстот од небото, по што се симнува и Христос придружен од ангелските војски. Описот на самиот чин на Страшниот суд, односно одделувањето на праведните од грешните, комплетно ја следи својата библиска предлошка од Евангелието по Матеј (25. 31-46). Наративниот опис на влегувањето на праведниците во Небесниот Ерусалим претставува воспоставување на хиерархија и систематизација на светителите. Први влегуваат Богородица и св. Јован Крстител, а по нив следат апостолите, седумдесетте христови ученици, мачениците, архијереите, и останатите христијански светители и старозаветни пророци и патријарси, групирани според својот чин и доблести. Откако праведните се сместени во Божјиот град, Христос се осврнува кон грешните. Интензивирањето на грдотијата и експлицитните описи на распадливоста на телата на грешните, има за цел да стави акцент на строгоста и правичноста на Божјиот суд.²⁴² Наративниот опис на изрекувањето на пресудата над еретиците, кој започнува со осудата на Ариј како родоначалник на сите ереси имал за цел преку разобличувањето на секое грешно учење да го истакне правоверното.²⁴³ Додека критиката на Еврејското неприфаќање на Христос како Син Божји, ги потенцира Старозаветните пророштва кои говорат во прилог на христијанското учење.²⁴⁴

Житието на св. Василиј Нови, заедно со скоро сите апокрифни текстови кои се споменати погоре, доста рано по создавањето на словенската писмо биле преведени на црковнословенски јазик. Всушност својата најголема популарност ова дело ја добило во

²⁴² Исто, 42-52.

²⁴³ Не би требало да се изгуби од вид дека во X век, времето кога било создадено ова хагиографско дело, Богомилското учење го земало својот замав на Балканот. Можеби токму актуелноста на новите ереси го навела авторот на Житието на св. Василиј Нови уште еднаш да ги осуди еретиците во своето дело, со цел дидактички да влијае врз својата публика. Сп. Исто, 52-53.

²⁴⁴ Исто, 51.

руската културна средина, каде што извршило особено влијание врз народната култура.²⁴⁵ Тематиката која ја обработуваат апокрифните текстови била особено интересна за словените, па поради тоа продукцијата на ваквите текстови била значително голема. Македонија, како територија која била културна и географска верига на Византија со словенскиот свет одиграла исклучителна улога во ваквите процеси. Најголемиот дел словенските преводи и преработки на апокрифните текстови од грчка редакција веројатно биле направени во културните центри на територијата на Македонија.²⁴⁶ Застапеноста на апокрифните текстови во словенската културна средина извршила огромно влијание врз популарните сфаќања на есхатологијата. Најголемиот дел од претставата која ја создавал обичниот човек за сопствената судбина по смртта, за Второто Христово доаѓање и Страшниот суд своите корени ги влечела токму од апокрифната книжнина.

²⁴⁵ С. Г. Вилинский, *Житие св. Василия Нового/1*, 321-343.

²⁴⁶ Подетално за улогата на македонската културна средина во ширењето на апокрифните текстови во помеѓу словенските народи в. В. Стојчевска-Антиќ, *Македонската средновековна книжевност*, Скопје 1997, 285-295.

3. Историографија на истражувањата

Научниот интерес за иконографијата на Страшниот суд се појавува во втората на XIX век кога е издадено делото на G. Voss, *Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters*, Leipzig 1884, во кое како основен интерес на истражување се поставени генезата на мотивите во ранохристијанската уметност и средновековните примери на композицијата на Западот. Првото научно дело посветено на проучувањето на византиските илустрации на оваа сцена е трудот на В. Н. Покровский, *Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства*, кој бил презентирани на шестиот археолошки сојуз во Одеса во 1884 година. Анализирајќи ги иконографските особености на византиските и руските примери на Страшниот суд, Покровский прави хронолошкиот преглед на претставата на Страшниот суд од ранохристијанските симболички прикази, сè до руските печатени икони од XVIII век. Во вториот дел на оваа студија се проследени дел од книжевните предлошки кои биле основа за вообличувањето на мотивите и епизодите кои ја сочинуваат композицијата.

По повеќе од половина век, G. Millet го создава значајното дело: *La dalmatique du Vatican. Les élus. Images et croyances*, Paris 1945, со кое придонесува во разбирањето на основните аспекти на ликовноста на Страшниот суд. Како основна тема на проучување авторот ја зел невообичаената иконографија на претставата извезена врз литургискиот сакос наречен „Ватиканска далматика“. Правејќи паралели помеѓу мотивите претставени на далматиката и мотивите вообичаени во византиската иконографија на Страшниот суд, Millet го обработува нивното ликовно и текстуално потекло. Покрај ваквата анализа тој се задржува и на комплексните идејни врски помеѓу есхатолошките доктрини (кои се јавуваат како иницијален момент за вообличувањето на Страшниот суд), сотериолошкото и ефхаристиското учење на византиската теологија.

Монографијата на В. Brenk, *Tradition und Neuerung in der Christlichen Kunst des Erstein Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien 1966, е капитално дело во студиите на иконографијата на Страшниот суд кое ја проучува генезата византиските и западните претстави на композицијата до крајот на XI век. Преку обработката на иконографијата на претставите од IX век и нивното компарирање со веќе заокружената иконографска схема на примерите од XI век, Brenk дал особен придонес за

разбирањето на процесот на концепирање на византиската иконографска схема. Покрај тоа ова дело претставува извонреден материјал за проследувањето на меѓусебните врски и разлики на византиската и западната иконографија на композицијата.

Како основна студија во проучувањето на илустрациите на оваа тема од поствизантискиот период се истакнува монографијата на М. М. Garidis, *Etudes sur le Jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XVIIe siècles*, Thessaloniki 1985, која ги обработува поствизантиските иновации на Страшниот суд во спомениците од земјите кои припаѓале на византискиот комонвелт. Определувајќи ги поствизантиските иновации на темата, авторот прави широк преглед на претставите од земјите на Балканот, Романија и Русија, со што ја определува нивната фреквентност и нивната географска распространетост.

Тематското издание на Cahiers balkaniques 6 (Sous la direction de Tania Velmans), Paris 1984, посветено на поствизантиските претстави на Страшниот суд, обединува трудови кои ги презентират примерите од голем број споменици создадени во различни политички и историски услови во периодот од XV до XVIII век. Во рамките на ова списание е вклучена студијата на Д. Симиќ-Лазар, *La Jugement dernier de l'église des saints Pierre et Paul de Tutin en Yougoslavie* (= *Иконографија Страшног суда у цркви Светог Петра и Павла у Тутину*, Саопштења XVII (1985) 167-179) која претставува прва комплетна семиотичка анализа на поствизантиската иконографија на еден од балканските примери на темата.

Во изминатите децении се објавени повеќе научни трудови кои се занимаваат со анализа на претставите на Страшниот суд од рускиот и „карпатскиот“ иконографски модел, кои поради различноста на иконографијата на претставите кои ги обработуваат со оние од територијата на Р. Македонија, не беа користени во овој труд. Сепак вреди да се споменат насловите на делата на В. Цодикович, *Семантика иконографии „Страшного суда“ в русском искусстве XV-XVI веков*, Улјановск 1995, како и студијата на John-Paul Himka, *Last Judgment Iconography in the Carpathians*, Toronto 2009 кој става особен акцент на социјалните и историските фактори кои влијаеле на создавањето на иконографијата на рутениските претстави на темата.

Сознанијата за поствизантиската редакција на Страшниот суд на територијата на Р. Македонија, од аспект на историјата на уметноста, се прилично унапредени во изминативе

децении со научната обработка на дел илустрациите. Прв научен труд посветен на проучувањето на иконографијата на Страшниот суд е студијата на Ц. Грозданов *Страшниот суд во црквата Св.Климент (Богородица Перивлептос) во Охрид во светлината на тематските иновации на XVI век*, Културно наследство 22-23, Скопје 1997, 47-56. Во анализата на композицијата од западната фасада на Перивлепта, авторот особено внимание му посветува на поствизантиските иновации на темата, дефинирајќи ги како ги почеток на една нова - поствизантиска редакција Страшниот суд.

Најкомплетна и најпродлабочена студија за поствизантиските претстави на Страшниот суд на територијата на Р. Македонија претставува трудот на: А. Серафимова, *Семиотичка анализа и поствизантиски паралели на Страшниот суд во кучевишките Свети Архангели*, Културно наследство 28-29, Скопје 2004, 163-192; и анализата на претставата на Страшниот суд во рамките на монографијата за кучевишкиот манастир: Истата, *Кучевишки манастир Свети Архангели*, Скопје 2005. Преку компаративна анализа на кучевишкиот Страшен суд со дел од подобро сочуваните претстави на Страшниот суд од поствизантискиот период во Р.Македонија, е направен увид не само на иконографските особености на кучевишкиот пример, туку и на композициите од брајчино, сливница, Перивлепта и манстирската црква во Зрзе.

Примерите на Страшниот суд од регионот на Преспа ги обработила В. Поповска-Коробар. Опис и анализа на особеностите на претставата од католиконот на Сливничкиот манастир дава во рамките на својата докторската дисертација *Сликаството во Сливничкиот манастир Света Богородица*, Докторска дисертација, Универзитет „Св.Кирил и Методиј“ – Филозофски факултет, Скопје 2008, а краток осврт на претставата на Страшниот суд во Св. Петка во Брајчино со расчитување на натписите во: *Зидно сликарство с краја XV века у манастирској цркви Свете Петке код Брајчина*, ЗРВИ XLIV (2007), 549-573.

Претставите од северно-пелагонискиот регион биле предмет на проучување Н. Митревски, *Страшниот суд во спомениците од доцновизантискиот период во Прилепско*, во: Истиот, *Студии за живописот во Западна Македонија XV – XVIII век*, Скопје 2009, 67-86.

4. Тематско-иконографски особености на византиските претстави на Страшниот суд

4.1. Ранохристијански и рановизантиски претстави на Страшниот суд

Најстарите ликовни претстави на Второто Христово доаѓање и Страшниот суд како заокружена фигурална претстава не се сочувани. За нив дознаваме од историските извори кои ги опишуваат проповедите на Мани - основачот на еретичкото Манихејско учење, односно неговата пракса пред своите слушатели да истакнува слики со ликот на Господ и слики од Страшниот суд на кој бил претставен Бог како Страшен судија, блаженството на праведните и маките на грешните.²⁴⁷ Ваквата пропагандно-дидактичка димензија ќе и донесе „легендарен“ статус на ликовната претстава на Страшниот суд во христијанската историја поради улогата која ја одиграла во покрстувањето на паганите.²⁴⁸

Наративната и комплексна византиска иконографија на Страшниот суд не била дефинитивно заокружена се крајот на X век. Всушност, вообличувањето на стандардната иконографија на Страшниот суд значело подредување и комбинирање на мотиви кои се појавуваат уште во христијанката антика, а се појавуваат во христијанските слики и скулптури создадени во периодот од III до VI век.²⁴⁹ Првите ликовни претстави со христијанска тематика кои се насликани на сидовите на катакомбите и изработени во релјеф врз камените саркофази, биле создадени околу 200 година, по период подолг од еден век од создавањето на евангелските текстови. Фунерарната функција на овие претстави наметнала нивната основна тематика да биде избрана од сферата на

²⁴⁷ A. Grabar, *Christian Iconography. Studies of It's Origins*, Princeton 1982, 28. Со оглед на природата на Манихејското дуалистичко учење, кое го обединува христијанството со источните религии на Персија и Индија, скоро сигурно е дека ликовниот јазик за манихејската претстава на Страшниот суд произлегла од Зороастрискиот концепт за фрашокерети. Подетално за манихејството в. М. Елијаде, *Историја на верувањата и религиските идеи*, том 2, Скопје 2005, 320-326.

²⁴⁸ Четири века по Мани, св. Августин на својата покрстувачка мисија во Англија понел илустрација на Страшниот суд која му помогнала во придобивањето на нови верници. сп. A. Grabar, *nav. mesto*. Според византискиот историчар Симеон Логотет, наводно клучна улога за покрстувањето на Борис, првиот од бугарските владетели кој го прифатил христијанството, одиграло неговото соочување со претставата на Страшниот суд. Слична е приказната и за покрстувањето на рускиот кнез Владимир. Сп. Н. В. Покровский, *Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства*, Труды VI археологического съезда в Одессе (1884), т. III, Одесса 1887, 297-298.

²⁴⁹ A. Grabar, *Les voies de la creation en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge*, Paris 1979, 153.

есхатологијата. Изборот на теми како: Добриот пастир, Ное во арката, Даниел помеѓу лавовите и Јона и китот, ги користат библиските случувања како симбол на верата во Божјата милост кон погребаните покојниците.²⁵⁰ Илустрациите на Мироносиците на Христовиот гроб, Визијата на Езекил за сувите коски, чудата кои Христос ги направил воскреснувајќи ја ќерката на Јаир (Мат. 9 : 23-26; Марко 5 : 39-43; Лука 8 : 49-56), синот на вдовицата (Лука 7 : 11-17) или Лазар - братот на Марија и Магда (Јован 11 : 32-45), ја изразуваат верата во телесно воскреснување на денот на Второто Христово доаѓање.²⁵¹ Симболите се основните сретства за изразување на лаконскиот јазик на ранохристијанската уметност, па поради тоа немало место за создавање на претстава со гломазна иконографија како онаа на Страшниот суд. Поради тоа различните сегменти кои подоцна ќе бидат вметнати во средновизантиската иконографија на Страшниот суд се содржани во индивидуални симболички претстави.

Најстарата ликовна претстава која ја носи идејната основа на Страшниот суд претставува буквална илустрација на Параболата за разделувањето на стадата од евангелието по Матеј (25 : 31-33). Релјефот изведен врз капакот на мермерен саркофаг (Метрополитен музејот во Њујорк), е датиран во крајот на III или почетокот на IV век.²⁵² Централното место во композицијата го зазема Христос, претставен како антички философ облечен во хитон и химатион, кому од десната страна му приоѓа поворка од овци, кои ги пречекува со милување, а од левата - редица од кози кои ги одбива со енергичниот гест на својата дигната рака.²⁵³ Овој прототип кој произлегол од фунерарната пластика бил прифатен во монументалната уметност за што сведочат два примери: изгубената претстава од апсидата на базиликата посветена на Св. Феликс во Фунди (опишана од епископот Паулин од Нола) и мозаикот од равенската Сан Аполинаре Нуово.²⁵⁴ Композицијата од апсидата во Фунди (400-402) е значаен пример за разбирањето на развојот на јазикот на ликовната симболика користен во комплексната иконографија на

²⁵⁰ Isto, 7-11.

²⁵¹ За христијанската вера во воскреснувањето и нејзиното место во уметноста од ранохристијанскиот период подетално в. R. M. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, London – New York 2000, 156-182.

²⁵² За капакот од саркофаг со претставата на Делењето на стадата во збирката на Метрополитен музејот подетално в. M. E. Frazer, *Sarcophagus lid with Last Judgment*, vo: *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century* (Editor K. Weitzmann), New York 1979, 558.

²⁵³ Сп. B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der Christlichen Kunst des Erstein Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien 1966, 38-39; H. B. Покровский. *нав. дело*, 291-292.

²⁵⁴ H. B. Покровский, *нав. место*.

Страшниот суд. Во средишниот дел на конхата бил претставен престол со поставен крст врз кој слетувал гулаб, додека на самиот врв на конхата од сегмент небо се подавала Божјата рака со маченички венец. Во предниот план стоело јанге (симбол на Христос и неговата жртва) на кое од десната страна му приоѓале поворка од овци, а од спротивната страна стоеле козите.²⁵⁵ Равенскиот мозаик од Сан Аполинаре Нуово, иако е повеќе од еден век помлад од претставата во Фунди (датира од VI век), ја изразил поконзервативната форма на мотивот и претставува компромис помеѓу веќе востановениот и широко прифатен иконографски тип на Христос како Добар пастир и делењето на стадата. Голобрадиот Христос, придружен од два ангели со поглед вперен кон гледачот, достоинствено ги повикува овците да му пријдат додека козите се одбиени со отсуство на гест.²⁵⁶

Покрај изгубената претстава на Делењето на стадата од апсидата на базиликата во Фунди, од останатите сочувани претстави може да се заклучи дека есхатолошките теми често се јавувале како дел од решенијата за декорација на апсидалниот простор на ранохристијанските цркви.²⁵⁷ На Истокот уште од V век како дел од апсидалната декорација се појавуваат т.н. теофании во кои е претставуван Христос како симнува од небото.²⁵⁸ Еден од најраните примери е од апсидата на црквата Хосиос Давид во Солун, која датира од втората четвртина на V век. Според средновековните извори мозаикот од манастирот Латмос ја илустрирал визијата опишана во десеттата глава на Книгата на Језекил.²⁵⁹ Но според изразот на ликот на голобрадиот Христос, јасно е дека во центарот на оваа композиција не се наоѓа старозаветниот Бог на гневот кој доаѓа да ги казни неверниците и непријателите на „неговиот народ“, туку е претставен христијанскиот бог на милосрдие, кој доаѓа да го спаси човештвото и да го возобнови единството на

²⁵⁵ Б. Бренк (сп. В. Brenk, *Tradition und Neuerung in der Christlichen Kunst des Erstein Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien 1966, 39-41) го пренесува оригиналниот текст на Паулин од Нола на латински јазик и приложува графичка реконструкција на претставата од апсидата на базиликата во Фунди.

²⁵⁶ R. M. Jensen, *nav. delo*, 160; Н. В. Покровский, *нав. дело*, 292.

²⁵⁷ За есхатолошката димензија на мозаичната декорација во конхите на ранохристијанските базилики в. W. A. Lowrie, *Monuments of the Early Church*, London 1906, 302-319; M. E. Frazer, *Apse Themes*, vo: Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century (Editor K. Weitzmann), New York 1979, 556-557.

²⁵⁸ Сп. А. Grabar, *Christian Iconography*, 44.

²⁵⁹ За монахот Игнатиј кој во 9 век го опишува мозаикот и го идентификува како Визија на Језекил и за неговото сфаќање на уметноста: R. Cormack, *Painting After Iconoclasm*, vo: Iconoclasm. Papers given at the Ninth Symposium of Byzantine Studies. University of Birmingham, (ed. A. Bryer and J. Herring), Birmingham 1977, 147-164, 159-163.

човекот со Бога. Овој идеен концепт на мозаикот се потврдува и преку отворениот свиток којшто Христос го држи во раката на кој е испишан текст кој претставува прафразирање на Исаија (25:9), и гласи: „Ете го нашиот Бог, на кого се надевавме и се развеселивме за нашето спасение, бидејќи Тој ќе ни даде одмор и гостопримство во неговиот дом“.²⁶⁰ Околу кругот од божествена светлина, во кој седи Христос на виножито, се претставени крилестите фигури на ангелот, лавот, волот и орелот кои Језекил ги видел во својата визија. Книгите кои ги држат „апокалиптичните“ животни ги идентификуваат како симболи на четворицата евангелисти. Под Христовите нозе извираат четирите рајски реки кои се вливаат во водите на Јордан. Од левата страна на сцената е претставен Језекил вчудоневиден од визијата, а на десната Авакум кој врз свиток испишува пророчки текст.²⁶¹ Распространетоста на овој мотив во источните провинции на Империјата и нејзината еволуција може да се проследи и со претставата во Капелата XVII на манастирот Бавит во Египет, која била насликана во VI век.²⁶² Во коптската претстава Христос е претставен како Пантократор кој седи на раскошен престол со отворена книга во раката, крај кого се четирите апокалиптични животни чии бисти се подаваат од крилјата прекриени со очи. Пламените кои горат пред Христовите нозе и двата пара тркала во долниот дел на претставата се дословна илустрација на пророчкиот текст на Језекил (10 : 9-13). Апокалиптичката димензија на случувањето е потенцирана преку вклучувањето на персонификациите на потемнетите Сонце и Месечина.²⁶³ Пониската зона ја содржи

²⁶⁰ Детален опис и исцрпна семиотичка анализа на мозаичната композиција од апсидата на Хосиос Давид дава R. F. Hoddinot во своето капитално дело во кое ја обработува рановизантиската црковна архитектура, камена пластика и уметност во границите на целата територија на Македонија, R. F. Hoddinot, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia. A Study of the Origins and the Initial Development of East Christian Art*, New York 1963, 175-179.

²⁶¹ Околу идентификацијата на фигурите кои се претставени во долниот регистар на сцената постои извесно колебање во науката кое било поттикнато од „новозаветната атмосфера“ која преовладува во композицијата. A. Grabar го изнесол мислењето дека според иконографските карактеристики личностите кои се вклучени во сцената може да се идентификуваат како апостолите Петар и Павле, со што ја довел оваа композиција во директна врска со постарите претстави на *Traditio legis*. Ваквите претпоставки тешко е да се отфрлат, што дополнително придонесува за разбирањето на симболичкото богатство и повеќезначноста на ранохристијанската уметност, в. *Isto*, 177-178. За влијанијата на текстот на Откровението на апостол Јован врз ликовното вообличување на сцената, в. R. M. Jensen, *nav. delo*, 110.

²⁶² Сп. B. Brenk, *nav. delo*, 59. За влијанијата кои ги извршиле претставите од Ерусалим и Сирија врз коптските примери на оваа сцена в. F. Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad 1973, 212-213.

²⁶³ За претставата од манастирот Бавит в. G. Millet, *nav. delo*, 46-56. Од доцноантичките ликовни композиции кои се јавуваат во различни медиуми, но според основниот концепт и изборот на иконографските елементи може да се обединат во една група која ги содржи основните елементи на мотивот на Второто Христово доаѓање може да се издвојат: Вознесението од Рабула кодексот (fol.13v) во кое Христос е прикажан во кружна мандорла врз крилата на тетраморфот, неговата претстава е обиколена со четворица ангели, а во аглите на сцената се сместени персонификациите на Сонцето и Месечината. Сп. B. Brenk, *nav. delo*, 59-63.

претставата на Богородица со Христос седната на престол, а од двете страни ја придружуваат фронтално свртените фигури на апостолите со затворени книги во рацете. Христовата фигура која се симнува од небото во комбинација со претставата на апостолите сугерира на решение кое можеби е во идејна врска со Апостолскиот трибунал.

За разлика од симболичките претстави кои најчесто се со сведена иконографија, теракотната плоча која своето име го носи по Музејот Барберини (денес се наоѓа во колекцијата на Dumbarton Oaks), превземајќи мотиви од современото опкружување и темелејќи се на империјалната уметност, на поконкретен начин го претставува Божјиот суд.²⁶⁴ Претставата на застапници, обвинети и нагласувањето на откупувањето од една страна и казната од друга, јасно ја дефинира оваа сцена како претстава на Римска курија. Единствено идентитетот на судиите и Христовиот монограм на паричниците кои го претставуваат откупот за гревовите ја означуваат оваа сцена како илустрација на случувањата од Страшниот суд.²⁶⁵

Просторната и концепциската рамка, како и поединечните мотиви и симболи кои се обединети во наративната композиција на Страшниот суд своите корени ги „влече“ од античката уметност.²⁶⁶ Просторната организација која ги карактеризира стандардизираниите примери на Страшниот суд,²⁶⁷ за прв пат се појавува во минијатурата од илуминираната Христијанска топографија на александрискиот морепловец Козма Индикоплов (Vat. gr. 699, fol. 98), која е копија од IX век на оригиналот од VI век.²⁶⁸ Минијатурата која го претставува Второто Христово доаѓање е вrameна во правоаголно засведено поле. Во највисокиот сегмент е сместен Христос, седнат на расокшен престол и вrameн во овална мандорла. Под Хрисовиот престол во две поворки поставени една под

²⁶⁴ За Барберини теракотната плоча в. А. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 207-208, fig.10.

²⁶⁵ Теракотната плоча Барберини сведочи за влијанијата на римската империјална уметност врз формирањето на христијанската иконографија на Страшниот суд: А. Grabar, *nav. delo*, 251; *istiot*, *Christian iconography*, 44.

²⁶⁶ Уште најраните истражувачи на византиската уметност го забележале влијанието кое го извршила минијатурата од Топографијата на Козма Индикоплов врз општата концепција на подоцнежните претстави на Страшниот суд: Н. Кондаков, *История византийского искусства и иконографии по миниатюрамъ греческихъ рукописей*, Одесса 1876, 99

²⁶⁷ Како најрепрезентативни примери на Страшниот суд во науката вообичаено се наведуваат претставата во Торчело за монументалната уметност, минијатурата од Парискиот псалтир (gr. 74, fol. 51v) и Синајските икони кои биле создадени во XI и XII век. Сите овие примери ги карактеризира компактната структура на композицијата и просторната поставеност на една компактна рамнина (рамна површина). В. подолу: *Средновизантиски претстави*,

²⁶⁸ За ликовните и иконографските карактеристики на Топографијата. в. D. V. Ainalov, *Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Jersey 1961, 35-36.

друга се претставени ангелите и луѓето. На самото дно воскреснуваат мртвите кои се исправаат од своите гробови вкопани во земјата. Групите се разделени во два дела чии претставници се свртени кон средишната оска на сцената. Сите елементи се аранжирани во хоризонтално поредени зони, а во нивната позадина отсуствува претставата на пејзаж кој би ги обединил елементите. Ваквите ликовни карактеристики подоцна се препознаваат во оформувањето на просторната концепција на претставите на Страшниот суд од средно византискиот период, па сè до претставите кои биле создавани во духот на византиската уметност по падот на Константинопол под Османлиите.²⁶⁹

Во времето кога на престолот седеле иконоборечките цареви од Исавриската династија, патиштата по кои била тргната византиската уметност биле пресечени, а нејзиниот развој бил прекинат. Со забраната на култот кон иконите, која во 727 година била официјализирана со симнувањето на Христовата икона која стоела на бронзената порта пред царската палата во Константинопол, започнала општествената и културна криза во Византија која со мал прекин траела сè до смртта на последниот иконоборечки цар Теофил во 842 година.²⁷⁰ Позади иконоборечката борба на „идеали и правоверност“ стоеле повеќе политички и економски причини, но сепак борбата помеѓу иконоборците и иконофилите одвнатре ги протресло сите сегменти на византиското живеење, а општеството и културата од овој период на верски и политички турбуленции излегло со трансформиран политички и духовен карактер.²⁷¹

4.2. Постиконаборечки претстави на Страшниот суд

Епохата на иконоборството ги отцртала контурите на византиската средновековна култура и го обезбедила нејзиниот интегритет и индивидуален карактер во однос на источните араб(и)ско-исламски и западните римско-германски влијанија. Совладувајќи ги Арабјаните на воен план, Византија ги запрела и културните вијанија кои доаѓале од нив

²⁶⁹ За преписот/копијата од IX век на изворната александриска Топографија: D. V. Ainalov, *nav. delo*, 35-36. A. Grabar, *L'Empereur*, 251-252.

²⁷⁰ За историските прилики во времето на иконоборечката криза, в. Г. Осторгорски, *Историја на Византија*, Скопје 1992, 157-211.

²⁷¹ Бројните и сложени аспекти од иконоборечката криза се анализирани во студиите поместени во Зборникот трудови од IX Пролетен симпозиум на византиски студии организиран од Универзитетот во Бирмингем, тематски посветен на оваа проблематика в. *Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, (ed. A. Bryer and J. Herrin), Birmingham 1975, (celosno).

во времето на иконоборството. Од друга страна, верските спорови кои иконоборечките цареви ги воделе со Рим, го предизвикале крајот на византиската супремација на Западот, но и го започнале процесот на отфрлање на духовната власт на папата над Истокот.²⁷² Соочувајќи се со предизвикот на повторното воведување на фигуралните претстави во црковната уметност, духовната елита на Царството, концентрирана околу цариградскиот патријарх Фотиј, започнала со осмислување на новите ликовни концепти за визуелно осмислување на догмата.²⁷³ Новите концепти кои настанале во овој период се видливи и во пораките, иконографскиот јазик и концепцијата на уметноста, што ќе доведе до можноста да биде создаден иконографскиот модел на Страшниот суд.

Додека постарите претстави кои ја носат пораката на Второто Христово доаѓање и Страшниот суд, казната и наградата ја истакнуваат на суптилен начин преку симболи, во постиконаборечкиот период била јасно дефинирана иконографијата на казната на грешните и наградата на праведните. Ова јасно го илустрира сублимираната претстава од маргините на ракописот *Sacra Parallela* од IX век (Par. Gr. 923, fol. 67v). Просторната поставеност и организацијата на оваа редуцирана претстава на Страшниот суд е слична со постариот пример од дијаграмот во Христијанската топографија, но пораката која ја носи е сосема различна. Додека постарата претстава го илустрира моментот на Второто Христово доаѓање, основната идеја на минијатурата од *Sacra Parallela* е Страшниот суд. На врвот на композицијата е поставен Христос кој седи на раскошен трон, со раширени раце покажувајќи ги раните од смртта. Под Христовата претстава врз ѕидините кои го обиколуваат Небескиот Ерусалим во кој се сместени праведниците, стојат две ангелски фигури кои му се поклонуваат на Христос. Во најнискиот дел се претставени грешните во пламените јазици на пеколот, со змии обвиткани околу нивните тела. Секоја зона од оваа композиција има сопствено значење, и е распоредена според однапред заокружен план кој го оневозможува разгледувањето на композицијата како целина.²⁷⁴

²⁷² Г. Острогорски, *нав. дело*, 218.

²⁷³ За улогата на Црквата во осмислувањето на новите концепти во уметноста, и улогата на Фотиј во овој процес в. R. Cormack, *Painting after Iconoclasm*, во: *Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, (ed. A. Bryer and J. Herrin), Birmingham 1975, 147-163, 147, 162-163.

²⁷⁴ За претставата на Страшниот суд во *Sacra Parallela*, со студија на неговите иконографски особености в. D. V. Ainalov, *нав. дело*, 39-40.

Покрај илустрациите од илуминираните ракописи, за постоењето на одредена традиција во претствувањето на Страшниот суд во монументалното сликарство, која се разликува од неговата средновизантиска редакција, говорат неколку фрагментарно сочувани претстави кои биле создадени во IX и X век во провинциите на Империјата. Претставата во нартексот на костурската црква Св. Стефан се истакнува како најрепрезентативен пример на композицијата од периодот пред XI век.²⁷⁵ Околу датацијата на сликарството во нартексот на црквата постојат извесни колебања во науката, но најшироко прифатена е датацијата во последната четвртина на IX век.²⁷⁶ Од композицијата која веројатно се протегала на сите четири зида, сочувано е само сликарството во сводот и северните делови на припратата (странично и под скалите кои водат до женската галерија). Целата површина на сводот била исполнета со претставата на Апостолскиот трибунал, чии претставници се поделени во две групи во подножјата на сводот, а фигурите на двајца апостоли се сместени на јужниот сид. Во средишниот дел од западната страна на сводот бил прикажан Христос покрај кој веројатно седеле Богородица и Јован Крстител, свртени фронтално. Пред Христовите нозе со метанија му се поклонувале Адам и Ева (сочуван е само фрагмент од фигурата на Ева).²⁷⁷ Во средишниот дел на сводот е претставен сегмент небо во кој е испишан текст кој се однесува на собирањето на небото на Судниот ден.²⁷⁸ Северниот дел на припратата, од левата страна на Христос, ги содржи епизодите кои го сочинуваат основното дидактичко јадро на композицијата: Мерењето на душите и Пеколот. Во полето со неправилна форма кое се формирало со скалите кои водат во галеријата на катот е претставено Мерењето на душите. Праведната вага ја држи архангелот Михаил, а натежнува тасот од неговата страна, во кој веројатно се сместени добрите дела. На другата страна стои

²⁷⁵ Б. Бренк прави детална иконографска и компаративна анализа на претставата на Страшниот суд во Св. Стефан со подоцнежните примери и заклучува дека се работи за постар иконографски модел кој извршил влијание во формирањето на подоцнежната редакција на композицијата, но во кој отсутствуваат најзначајните теолошко-иконаграфски елементи; за Деизисот и Пригответениот престол, сп. B. Brenk, *nav. delo*, 79-82, 91-103.

²⁷⁶ За датацијата на најстариот слој на сликарството во костурскиот Св. Стефан в. S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, 10, 18. Според иконографските анализи и B. Brenk ја потврдува таквата датација, сп. B. Brenk, *nav. delo*, 91.

²⁷⁷ Поголемиот дел од овие претстави е уништен, но Христос може да се идентификува според ореолот, пред неговите нозе се гледа дел од фигурата на Ева, а бидејќи трибуналот брои петнаесет седечки фигури Бренк смета дека до Христос биле претставени Богородица и Јован Крстител: S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *nav. delo*, 15; B. Brenk, *nav. delo*, 80-81.

²⁷⁸ Сп. S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *nav. delo*, 7.

антропоморфната фигура на крилест демон, кој се обидува да натежне на тасот со гревовите. На долната страна на скалилата, непосредно до Мерењето на душите, е претставен „огнениот ангел на божјиот гнев“ прикажан како ја спроведува божјата правда (ΟΙ ΕΡΧΟΝΤΕΣ ΤΗ Θ<ΕΙΑ> ΔΗΚΗΝΣ).²⁷⁹ Распламтениот ангел во едната рака држи огнен меч, а со другата дига еден од грешниците за ногата, држејќи го наопачки. Грешниците кои се мачат во Пеколот се сместени на страницата на скалилата, каде што уште еднаш е потврдено решението од современата минијатура од *Sacra Paralella* за грешниците претставени обвиткани со змии, со претставената женска фигура (блудница?). На највисокиот дел од скалилото претставена импозантната фигура која го персонифицира Адот во пламен, до кој е испишан извадок од текстот на Параболата за Богатиот и сиромашниот Лазар (Лука 16 : 24).²⁸⁰

Веројатно во истиот период претставата на Страшниот суд била насликана во кападокиските пештерни цркви кај Ичериdere (İçeridere) и на фрагментарно сочуваното сликарство Панчарлик Килисе (Pancarlik kilise). Во подобро сочувната претстава од Ичериdere се забележуваат истите тенденции во истакнувањето на концептот за награда и казна во Страшниот суд.²⁸¹ Поради девастираноста на поголемиот дел од мотивите увидот во иконографските особености на претставата во Ичериdere е парцијален, но сепак претставата на Мерењето на душите, Рајот и Параболата за петте мудри и петте неразумни девојки кои останале сочувани во овој споменик, сосема јасно ја нагласуваат дидактичката порака на претставата.²⁸² Сликаната програма со есхатолошка тематика е во сооднос со фунерарната на нартексот, во кој е откриено погребување, веројатно на ктиторот на храмот.²⁸³

Со истата функција било создадено и сликарството во сводот и највисоките зони на сидовите од втората половина на X век во северната капела Ајвали Килисе (Ayvali Kilise).

²⁷⁹ I. Σισίου, *Σιντηρηση ναου Αγίου Στεφάνου*, Βεροία 2008, 18, fig. 38, 40. B. Brenk, *nav. delo*, 81.

²⁸⁰ I. Σισίου, *nav. mesto*, Fig. 40.

²⁸¹ Од претставата на Страшниот суд во црквата Св. Теодора кај Панчарлик се сочувани само скромни остатоци од претставата на Рајот, сп. C. Jolivet-Levy, *Nouvelles Donnees sur le IXe Siecle ed Cappadocce: L'eglise D' İçeridere*, ЗРВИ XLIV (2007), 82.

²⁸² Сп. *Isto*, 81-82.

²⁸³ Покрај мотивите од Страшниот суд претставени се и Жртвата на Аврам, Трите момчиња во вжарената печка и коњичката фигура на Св. Теодор кој ја убива ламјата, кои имаат сотериолошка порака: *Isto*, 80. За погребната функција на нартексот и тремот на кападокиските цркви од IX до XIII век, в. подетално кај: N. B. Teteriatnikov, *The Liturgical Planning of Byzantine Churches in Cappadocia*, Rome 1996, 167-173.

Претставата на Дејзисниот чин во Ајвали Килисе е скоро комплетен пример за заокружувањето на иконографската концепција на мотивите кои ја илустрираат идејата за Второто Христово доаѓање.²⁸⁴ Иако во основа ги следи начелата и просторната поставеност кои се применети во прикажувањето на Дејзисниот чин во Св. Стефан во Костур, претставата од Ајвали Килисе претставува последна фаза во еволуцијата на концептот.²⁸⁵ Центарот на композицијата е Христовата фигура впишана во овална мандорла која е поставена во темето на сводот. Христос во левата рака држи свиток, а со десната благословува. На источниот крај на сводот се претставени двајца ангели кои го носат Крстот. Натписот испишан до Христовата фигура го појаснува контекстот на претставите во сводот: „Господ се симнува низ облаците да му суди на секој род и на секој јазик, а Крстот се појавува пред него“.²⁸⁶ Овој натпис претставува парафразирање на повеќе делови од новозаветните книги кои се однесуваат на Второто Христово доаѓање (Лука 21: 27; Дела 1: 10-11; Откр. 1: 7). Во лунетата на источниот сид е претставен Дејзисот сочинет од Христос седнат на престол, а крај него во молитвен став стојат Богородица и св. Јован Крстител. Дејзисот поставен помеѓу апостолите седнати на тронове формира нов ликовен мотив - Дејзисен чин.²⁸⁷

Фрагментарно сочуваните претстави на Страшниот суд од IX и X век сугерираат потоење на постар иконографски модел во илустрирањето на композицијата. Сликаството во кападокиските цркви од овој период пројавува уникатни стилски карактеристики, но сличните иконографски решенија кои се среќаваат во претставите од Кападокија и од Костур неведнаш на следење на ист иконографски модел кој веројатно бил прифатен во пошироки географски рамки на територијата на Византија.²⁸⁸ Поради

²⁸⁴ N. et M. Thierry, *Ayvali Kilise ou pigeonier de Gülli Dere église inédite de Cappadoce*, CahArch XV (1965), 97-154, 101.

²⁸⁵ Слично решение на Христовото симнување и Апостолскиот трибунал среќаваме и во два века помладата претстава на Страшниот суд од нартексот на костурницата во Бачковскиот манастир, в. подолу поглавје: 4.2 *Средновизантиска иконографија*.

²⁸⁶ Превод од француски сп. N. et M. Thierry, *nav. delo.*, 134.

²⁸⁷ Isto, 131. Fig. 24. Иконографијата на Христовата претстава насликана во темето на сводот на Ајвали Килисе која го прикажува Второто Христово доаѓање е преземена од постарите претстави на Христовото вознесение. Поставеноста на апостолите од трибуналот го повторува решението од Св. Стефан во Костур, но со комбинирањето на Дејзисот и Апостолскиот трибунал конечно е заокружена формулата на Дејзисниот чин.

²⁸⁸ A. V. Wharton смета дека сликарството во Ајвали Килисе и во Костур од IX век се дела на работилници кои можат да се поврзат со Константинопол: A. V. Wharton, *Art of Empire. Painting and Architecture of the Byzantine Periphery. A Comparative Study of Four Provinces*, Pennsylvania State University Press, 1988, 23-24.

фрагментарноста и малубројноста на примерите не може целосно да се реконструира моделот на Страшниот суд од византискот сликарство во овој период.

4.3. Средновизантиски претстави на Страшниот суд

Процесот на дефинирање на иконографијата и стилските карактеристики на византиската уметност кој започнал со рушењето на иконоборството, засилено продолжил со доаѓањето на власт на Василиј I Македонецот, основоположникот на Македонската династија, а конечната форма ја добива во XI век. Во овој период на културен подем, покрај тоа што биле дефинирани основните правила во системот на декорацијата во крстообразните цркви, продолжил и процесот на дефинирање на иконографските правила за што сведочи заокружувањето на моделот за претставата на Страшниот суд.²⁸⁹

Релефот во слонова коска кој се чува во Музејот на Викторија и Алберт во Лондон е еден од најстарите сочувани претстави на Страшниот суд која ги содржи основните елементи кои го дефинираат создавањето на иконографијата и просторната концепција на композицијата. Плочата била создадена околу 1000 година во некоја од работилниците за обработка на слонова коска во Константинопол.²⁹⁰ Авторот на претставата, поместувајќи ги во една рамнина мотивите кои ја сочинуваат сложената композиција на Страшниот суд, ја поставил основната концепција на просторното распоредување на мотивите. Во највисоката од трите зони е претставен Дејзисниот чин, со кој заседава Христос, придружен од Богородица и св. Јован Крстител кои го формираат јадрото на мотивот. Христос кој е претставен тука не ја носи пораката на постарите теофании дека тој ќе дојде со милост да го спаси човештвото, туку го гледаме Страшниот судија кој со десната рака ги повикува праведниците, а со левата укажува на казната за грешниците кои се фрлени во вечен оган.²⁹¹ Под неговите стапала, потпрени врз два херувими, истекува Огнената река која тече кон десната страна и ги носи протераните грешници во Адот. На спротивната страна светителските групи, кои ги претставуваат праведните, приоѓаат кон Христос. Во средишниот дел на најниската зона, помеѓу претставите на Рајот и колективните маки на

²⁸⁹ За стандардизирањето на иконографската програма во ентериерот на крстообразните цркви во периодот од средината на IX до крајот на XI век, в. В. Н. Лазарев, *Система живописной декораций византийского храма IX–XI веков*, во: Истиот, *Византийская живопись*, Москва 1971, 96-110.

²⁹⁰ За престолничкото потекло на работилницата и датацијата (крај на X - почеток на XI век), в. К. Вајцман (K. Weitzmann), *Порекло и значај икона*, во: Гр. автори, *Икона*, Београд 1983, 14; ил. на стр.39.

²⁹¹ Сп. В. Brenk, *nav delo*, 85.

Пеколот, е претставен Приготвениот престол. Општиот воскрес е поместен десно до него, при што од левата страна е претставен ангелот кој ги поведува праведните во Рајот. Владетелот на подземјето е претставен како силна машка фигура, седната врз монструозно суштество, кој во skutot ја држи душата на грешниот Јуда, како антипод на иконографијата на Аврам кој ги држи душите на праведните. Под персонификацијата на Адот се прикажани колективните маки во Пеколот. Во правоаголни полиња се сместени претставите на грешниците кои се смрзнуваат во вечен студ, се распаѓаат или ги гризат црвите кои не мируваат. Во најдолниот десен агол на плочата, помеѓу пламените јазици седи осамена машка фигура чија оштетена рака покажувала кон устата, а веројатно го претставува Богатиот од параболата за сиромавиот Лазар (Лука 16: 24).²⁹² Бројните мотиви кои ги опишавме се обединети со строга просторна организација, која делумно била наметната од самата техника на резбање, но воедно го илустрира и влијанието на античката уметност во создавањето на композицијата.²⁹³

Претставите од минијатурите и иконописот, иако во основа ја следат организационата структура кој се јавува во релјефот од Викторија и Алберт музејот, се карактеризираат со поголема слобода во организацијата и поширок спектар на мотивите кои ги вклучуваат. Вообичаено илустрациите од ракописите се однесуваат на текстот покрај кој се поставени, поради што авторите на минијатурите често се одлучувале да истакнат само одредени аспекти од Страшниот суд кои се содржани и во текстот кој го илустрираат. Ватиканскиот псалтир (Vat. gr. 752) кој бил завршен во 1058/1059 година, на своите маргини содржи илустрации кои ги обработуваат Второто Христово доаѓање, Страшниот суд, Општиот воскрес и казната на грешните.²⁹⁴ Илустрацијата на Второто Христово доаѓање (fol. 42v) просторно е поделена во четири хоризонтални зони. Во највисокиот сегмент е претставен Христос кој седи на виножито во овална мандорла, а го придружува ангелска свита. Во хиерархијата на светителите кои следуваат под него

²⁹² За раните претстави на пеколните маки, со осврт на претставата на слонова коска в. М. М. Garidis, *Les punitions collectives et individuelles dans damnés das le Jugement dernier (du XIIe au XIVe siecle)*,), ЗЛУМС 18 (1982), 1-22, 1-5.

²⁹³ А. Grabar смета дека во формирањето на иконографијата на византиските претстави на Страшниот суд најзначајна улога одиграле триумфалните претстави на римските и рановизантиските императори. Како најрепрезентативен пример ги посочува релјефите на базата за триумфалниот столб на Аркадиј, в. А. Grabar, *L'Empereur*, 253-258. PL. XIII. А. Grabar, *Christian Iconography*, 48-53.

²⁹⁴ За датацијата на псалтирот, в. I. Kalavrezou, N. Trahoulia and S. Sabar, *Critique of the Emperor in the Vatican Psalter gr. 752*, DOP 47 (1993), 195-219, 197.

приматот им е даден на светите отци, кои се ставени највисоко, под нив е прикажан Рајот, а во најниската зона стојат мачениците и апостолите.²⁹⁵ Композициската структура на сите минијатури во псалтирот е геометриски подредена, со јасна поделеност на зоните и групите кои ја сочинуваат целината, по примерот на илустрацијата од Топографијата на Козма Индикоплов.

Во претставата на Страшниот суд од Парискиот кодекс (gr. 74, fol. 51v), кој бил создаден во последната четвртина на XI век, веќе се забележува значително поголема слобода во композирањето, иако поминале само неколку децении од комплетирањето на Ватиканскиот псалтир.²⁹⁶ Основната просторна поделеност на композицијата останала во три зони. Во највисокиот сегмент е претставен Дејзисниот чин, а во најнискиот Рајот и колективните маки. Поредокот на средишната зона е разбиен со додавањето на нови мотиви кои не се вклопени во хоризонталната подреденост на мотивите. Тука, покрај вообичаените праведнички хорови кои пристапуваат на повикот на Христос, и грешните кои се фрлени во пеколниот оган, се вклучени и мотивот на Собирањето на небото²⁹⁷ и претставата на Општиот воскрес кој е расчленет на два дела. Во сегментите од пејзаж и водено пространство, кои се поставени на левиот и десниот крај на зоната, како централни фигури се јавуваат персонификациите на Земјата и Небото. Во средишниот дел на најниската зона е претставено Мерењето на душите со што е комплетирана централната причинска оска на Страшниот суд која ја сочинуваат Христос, Пригответниот престол и Праведната вага. Скоро идентичен иконографски модел е применет и кај двете синајски икони кои се датираат во крајот на XI и почетокот на XII век.²⁹⁸ Единствената разлика е во

²⁹⁵ Како појаснување на оваа ликовна претстава е додаден и текстот на Псевдо-Атанасиј кој се однесува на „случувањата во последните времиња“, а според кој крајот на светот ќе се случи во шестиот еон, Христос ќе дојде да суди во седмиот, а во осмиот еон грешните ќе бидат казнети со вечен оган, а праведните со вечен живот: *Isto*, 207-208.

²⁹⁶ Сп. B. Brenk, *nav. delo*, 84-85, III. 24.

²⁹⁷ За мотивот на Собирањето на небото, со примери од минијатурите, иконописот и монументалното сликарство, в. V. Keretzi, *Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'iconographie byzantine du Jugement Dernier*, *Δελτιον ΧΑΕ* 17 (1993-1994), 99-112.

²⁹⁸ Според натпис на грузиски јазик испишан под нозете на Христос, една од иконите која припаѓала на хептаптих е датирана во XI век, а како нејзин автор се наведува јеромонахот Јован Тохаби, сп. M. Lidova, *The Artist's Signature in Byzantium. Six Icons by Ioannes Tohabi in Sinai Monastery*, *Opera Nomina Historiae* 1 (2009), 77-98, 89.

кохерентната претстава на Општиот воскрес, поместена во најниската зона, која ја содржи само персонификацијата на Морето.²⁹⁹

Репрезентативните примери на композицијата (кои најчесто во науката се истакнуваат како репер за дефинираната иконографија на Страшниот суд), потекнуваат од XI и почетокот на XII век со исклучок на претставата на Торчело, не се дел од монументалната уметост. Нивното истакнување како заокружена иконографска форма пред сè се должи на нивната просторна концепција која подразбирала поместување на мотивите во една рамнина на која одеднаш се гледаат сите мотиви кои ја сочинуват композицијата.³⁰⁰ Во монументалната уметност, поради архитектонските ограничувања и желбата да се „опфати“ просторот со композицијата, ваквото решение е сосема ретко. Всушност логиката на Страшниот суд вистински се гледа во тродимензионалниот простор.³⁰¹ Ликовните претстави на Страшниот суд во монументалната уметност пројавуваат невоедначени решенија во однос на просторната организација и распоредот на мотивите на архитектонските елементи во ентериерот на црквата. Ваквите разлики најчесто ги наметнала самата архитектура, но кај дел од примерите одредени композициски решенија биле применети поради желбата да се истакне одреден аспект на композицијата. Кај одредени примери се забележува тенденција за поставување на претставата на еден сид, но според материјалот достапен за анализа, византиската редакција на Страшниот суд, во најголемиот дел од примерите, практикува композицијата да биде расчленета на повеќе архитектонски површини. Ваквата тенденција се забележува

²⁹⁹ J. Baun се обидува да ги поврзе просторната концепција на единаесетовековните претстави на Страшниот суд со средновизантиските апокрифи, в. J. Baun, *Tales from another Byzantium. Celestial Journey and Local Community in the Medieval Greek Apocrypha*, Cambridge 2007, 152-156. Несомнено е дека духот на времето влијаел врз формирањето и на текстуалните и на ликовните описи на задгробниот свет и Страшниот суд, но останува отворено прашањето само врбалниот опис делувал на ликовната претстава или имало влијанија и во обратна насока.

³⁰⁰ Претставувањето на Страшниот суд во една рамна површина предизвикува низа проблеми кои се поврзани со меѓусебната релација на прикажаните епизоди, кои текстуалните извори ги опишуваат како се случуваат на различни локации и хронолошки следат една по друга. За да бидат прикажани ваквите квалитети морало да бидат применети инвентивни решенија за распоредот на епизодите кои ги прикажуваат различните случувања и во нивното издвојување преку изборот на позадината, сп. N. Patterson-Ševčenko, *Images of the Second Coming and the Fate of the Soul in Middle Byzantine Art*, vo: *Apocalyptic Thought in Early Christianity* (ed. R. J. Daly, SJ), Grand Rapids 2009, 250-271, 255, 257. (Преземено од: http://books.google.mk/books?id=WyuXpJvUu20C&pg=PA290&dq=nancy+patterson+sevcenko+apocalyptic+thought+in+early+christianity&hl=en&sa=X&ei=zoJ6U8K_C4uq7QaNh4DQBA&redir_esc=y#v=onepage&q=nancy%20patterson%20sevcenko%20apocalyptic%20thought%20in%20early%20christianity&f=false посетено на: 20.05.2014).

³⁰¹ B. Isto, 257.

уште од најстариот точно датиран сочуван пример на Страшниот суд кој е насликан во нартексот на солунската црква Панагија тон Халкеон во 1028/29 година. Композицијата од Панагија тон Халкеон се развива на сите четири зида во висината над горниот дел од влезовите во нартексот и наосот. На источниот ѕид, над главниот влез претставен е Христос седнат на престол и опкружен од сфера од божествена светлина. Пред нозете на Богочовекот во длабока проскинеза му се поклонуваат прародителите на целиот човечки род, Адам и Ева. Од двете страни на Христовата мандорла стојат Богородица и Јован Крстител, а позади нив поделени во две групи, се претставени апостолите од Трибуналот, како седат врз престоли со отворени книги во рацете. Под стапалата на Христос потекува огнена река која го продолжува својот тек кон неговата лева страна и проширувајќи се го формира пеколниот оган во кој ангелите ги протеруваат грешните. Натписот кој го содржи евангелскиот текст на Матеј (25 : 41) е испишан под Христовата фигура и се однесува на грешните кои се испратени во вечниот оган. Веројатно од десната страна стоел текстот од истиот библиски контекст кој се однесув на повикувањето на праведните (Мат. 25 : 34). Во средишниот сегмент на спротивниот ѕид претставен е Рајот на чија порта стои огнен херувим, а во неговата внатрешност се Богородица, Праведниот разбојник и Аврам. На еден од пиластрите кои ја фланкираат претставата на Рајот се претставено Собирањето на небото, а на западниот ѕид се сместени и раздвоените персонификациите на Земјата и Морето.³⁰² Останатите мотиви на композицијата биле насликани на северниот и на јужниот ѕид, но тие се комплетно девастирани. Изборот за претставувањето на оваа тема во сликаната програма на нартексот на црквата, како и во кападокиските примери веројатно е поттикнат од нејзината функција на мавзолеј.³⁰³

Сосема поинаква просторна концепција е применета при компонирањето на претставата на Страшниот суд од западниот ѕид на базиликата во Торчело (кон крајот на XI или почетокот на XII век), која во науката се смета за најрепрезентативен пример на дефинираната иконографија на композицијата.³⁰⁴ Во формирањето на просторниот распоред на торчелската претстава биле следени примерите од штафелајното сликарство и илуминациите, но иконографската схема била унапредена и прилагодена за димензиите на

³⁰² Сп. Исто, 47-53. В. Brenk, *nav. delo*, 83-84.

³⁰³ В. А. Tsitouridou, *The Church of the Panagia Chalkeon*, Thessaloniki 1985, 26-27.

³⁰⁴ За датацијата и атрибуцијата на Страшниот суд во Торчело в. II. Andreescu, *Torcello*, DOP 26 (1972), 195-203 207, 195-197.

сидното платно.³⁰⁵ Поставувањето на Страшниот суд под монументалната претстава на Христовото симнување во Адот и Распетието ја истакнува сотериолошката димензија на Второто Христово доаѓање.³⁰⁶ Во највисоката зона, вообичаено е претставен Дејзисниот чин чие средиште го претставува Христос кој се симнува од небото. Христовата фигура која седи на виножито, ја придружуваат два тетраморфа и два пара на тркала кои во својата визија ги видел пророкот Језекил. Со нивното претставување е направена реминисценција на постарите претстави на теофании кои се карактеристични за рановизантиската уметност.³⁰⁷ Централното место во пониската зона го добила претставата на Пригответениот престол од чија десна страна е претставен ангелот кој го свива небото во вид на свиток. Епизодите од Општиот воскрес се разделени и ги зафаќаат крајните сегменти на зоната. Четири ангели го објавуваат Општиот воскрес со звукот на своите труби, од кои два и трубат на персонификацијата на Морето, претставено како полугола женска фигура, а двајца го објавуваат воскресот на земјата, чија персонификација отсуствува. Поделбата на човечкиот род на праведни и грешни е прикажана преку Мерењето на душите, поставено над лунетата со претставата на патронот, над главниот влез. Од левата страна на Праведната вага (десно од Христос) се претставени праведните, чии добри дела натежнале над гревовите, а од десната (лева Христова) се грешните кои огнените ангели ги туркаат во оганот на Пеколот. Казнетите грешници припаѓаат на сите општествени категории: царски пар, благородници, епископи, монаси и т.н. што ја носи пораката за праведноста на Божјиот суд, пред кој не постојат отстапки.³⁰⁸ Грешните се осудени да ја поминат вечноста во пеколниот оган со Адот кој е претставен како фигура со црна кожа и бела брада и коса, која седи на фантастично суштество држејќи го Јуда во

³⁰⁵ На претставата во Торчело се евидентни византиските сфаќања на иконографијата на Страшниот суд кои се темелат на веќе востановената матрица во илуминираните ракописи, но и во примената на апстрактната позадина во злато, што дополнително придонесува за истакнување на „вонземската“ димензија на случувањата. Детален опис на претставата од Торчело дава: Н. В. Покровский, *нав. дело*, 301-304.

³⁰⁶ Врската помеѓу Христовото симнување во Адот и Христовото Второ доаѓање се темели на богословското учење дека со Христовото воскресение смртта е еднаш веќе победена, но не целосно. Со Второто Христово доаѓање смртта и Сатаната ќе бидат засекогаш победени и ќе биде воспоставено Небесното царство. За сотериолошката порака на програмата од западниот ѕид на базиликата во Торчело, како комбинација на претставите на Христовото симнување во Адот и Страшниот суд в. А. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, 250. Во ваквата порака треба да се вклучи и Распетието, кое всушност ја претставува Христовата смрт како иницијален настан за останатите есхатолошко-сотериолошки случувања.

³⁰⁷ За претставата на Визијата на Језекил во торчелската претстава на Страшниот суд сп. Н. В. Покровский, *нав. дело*, 335. За еволуцијата на темата со постари примери во источната и западната уметност в. G. Millet, *нав. дело*, 48-50.

³⁰⁸ За претставата на грешниците во Торчело сп. D. Mouriki, *An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras*, *Δελτιον ΧΑΕ* 8 (1975-1976), 145-172, 160-161.

рацете.³⁰⁹ Најниската зона е резервирана за претставите на Рајот, пред чија порта (десно) стои апостолот Петар со клучот во раката. Од спротивната десна страна крај влезот во наосот се насликани колективните маки во Пеколот. Пеколните маки се претставени во правоаголни полиња поредени во два реда. Од маките во пеколот се претставени вечниот оган во кој седи Богатиот (од параболатата по Лука 16 : 19-31), безутешните грешници, вечниот студ, црвите кои не мируваат, Тартар, каде што се грешниците кои се потопени во смола и сулфур и распаѓањето на грешните.³¹⁰

Поради сосема малиот број на примероци од XII век кои се сочувани во големите културни центри на Империјата, претставата за развојот на византиската уметност ја добиваме од делата кои биле создадени во далечните провинции на царството или во земјите кои биле под нејзино директно културно влијание. Во времето кога уметноста на Константинопол била во својот зенит, а престолничките ателјата ги наметнувале иконографските и стилските репери за уметноста во целиот византиски „комонвелт“, локалните влијанија се од секундарно значење.³¹¹ Сочуваните примери на Страшниот суд од земјите кои припаѓале на византискиот комонвелт ја пополнуваат празнината која се јавува во проследувањето на еволуцијата на иконографијата на композицијата во XII век.

Доколку торчелската претстава ја вклучиме кон примерите од XI век (каде што впрочем и припаѓа според својата иконографија и композициска структура), фрагментите од најстарата сочувана претстава на Страшниот суд од XII столетие се наоѓаат на северот од Русија. Страшниот суд од црквата Св. Никола во Новгород била насликана во 1118/1119 година и веројатно е дело на киевски мајстор или локален сликар кој своето образование го стекнал во престолината. Судејќи според сочуваните фрагменти од пониските зони на нартексот, авторот на инвентивен начин ги применил веќе востановените иконографски решенија.³¹² Остатоците од Огнената река која ги носи

³⁰⁹ Во состав на обработката на поствизантиските претстави на Адот, М. Гаридис ги наведува и референтните примери на иконографијата на Адот од средновизантискиот период, во кои спаѓа и претставата од торчелскиот мозаик со Страшниот суд, сп. М. М. Garidis, *Études sur le Jugement Dernier Post-Byzantin di XVe a la fin di XIXe siècle. Iconographie – esthétique*, Thessalonike 1985, 63-64.

³¹⁰ За колективните маки во претставите до онаа во Торчело, сп. М. М. Garidis, *nav. delo*, 1-5.

³¹¹ Сп. А. Grabar, *Vizantija*, 116.

³¹² За стилот и атрибуцијата на сликарство во Св. Никола на дворот на Ярослав во Новгород (Николо-дворищенский собор) сп. В. Н. Лазарев, *Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески*, Москва 2000, 106. Преземено од: Христианство во искустве. Икони, фрески, мозаики, http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=121, посетено на 17.05.2014.

телата на грешните, на кои им се гледаат само главите од огнениот тек, блудниците кои се обвиткани со змии, говорат за употребата на постарите византиски решенија. Но со изборот на невообичаеното решение во поставувањето на персонификацијата на Адот во аголот на два зида, веројатно претставува намерно кршење на нормите на средновековната уметност, со цел неговата претстава да биде негирана и обезличена.³¹³ Вклучувањето на претставата на праведниот Јов кој седи на ѓубриштето во контекст на Страшниот суд имало за цел да пренесе дидактичка порака за смиреното прифаќање на божјата воља.³¹⁴

Значително побројни се претставите на Страшниот суд кои датираат во втората половина на дванаесеттиот век. Создавањето на овие претстави на Страшниот суд се случило во тесен хронолошки период, но нивната географска раздалеченост се мери со илјадници километри. Сите примери на Страшниот суд од втората половина на XII и првата половина на XIII век кои ни беа достапни за анализа се дел од сликаните ансамбли на споменици кои имале функција на гробни цркви, што ја доведува оваа тема во тесна врска со верувањата на нивните ктитори и очекувањата за телесното воскресение, божјата милост и место во Божјото царство.³¹⁵

Страшниот суд во манастирот Бачково бил насликан во третата четвртина на XII век како основна декорација во нартексот на долниот кат од манастирската црква. Фунерарната функција на бачковската црква определила целокупната сликана програма на споменикот да избилува со силни есхатолошки пораки.³¹⁶ Страшниот суд, покрај ктиторските портрети во нишите на северниот ѕид, претставува единствена тема на фрескодекорацијата на западната припрата на бачковската костурница со што била развиена уникатна просторна концепција која го „внесува“ гледачот во случувањата од

³¹³ Сп. В. Д. Сарабьянов, Э. С. Смирнова, *История древнерусской живописи*, Москва 2007, 92.

³¹⁴ Како книжевна предлошка за претставувањето на праведниот Јов во контекст на Страшниот суд послужил Големиот канон на св. Андреј Критски, кој го наведува праведниот Јов за пример како човекот треба да го прифати Божјиот суд, сп. В. Д. Сарабьянов, Э. С. Смирнова, *нав. место*.

³¹⁵ Страшниот суд во Бачковската црква е насликан како дел од програмата на костурницата на манастирот, чија архитектура говори дека уште од самата нејзина изградба била предвидена за оваа функција, сп. *The Ossuary of the Bachkovo Monastery* (ed. E. Bakalova), Plovdiv 2003, 53-58. Претавите од нартексот од Св. Кирил во Киев и Нередица се насликани непосредно над ктиторските гробови, сп. Н. В. Пивоварова, *Фрески цркви Спаса на Нередице в Новгороде: Иконографическая программа росписи*, Санкт Петербург 2002, 18-24.

³¹⁶ Архитектурата на бачковската црква говори дека уште од нејзината изградба таа била наменета за мавзолеј, сп. *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, 53-58.

Второто Христово доаѓање.³¹⁷ Во средишниот дел се сочувани фрагменти од претставата на Христос кој се симнува од небото, а од двете страни на подножјето на сводот се претставени апостолите кои седат на долги клупи со отворени книги во рацете врз кои се испишани пасуси од новозаветните текстови. На источниот дел на сводот биле насликани Богородица и св. Јован Крстител кои заедно со Христос од сводот го сочинуват Дејзисот.³¹⁸ Во горната зона на источниот сид, над влезот во наосот на костурницата, е сместен Рајот чиј средиштен дел го зазема Богородица на престол која е насликана во лунетата над влезот, а лево и десно од неа се Аврам со душите на праведните и Праведниот разбојник.³¹⁹ На спротивниот, западен сид се илустрирани епизодите од Општиот воскрес, мртвите кои се исправаат од своите гробови и животни кои го повраќаат својот човечки плен.³²⁰ Во пониската зона на сидовите (со исклучок на јужниот на кој сликарството е комплетно уништено) се претставени праведниците кои се поделени во пет групи. На јужната страна на источниот сид било прикажано Мерењето на душите, а веројатно уништените претстави на Пеколот и маките на грешните биле прикажани на јужниот сид. Помеѓу праведничките хорови, во две ниши на северниот сид, се претставени ктиторите на манастирот кои со подадени раце во молитвен став се обраќаат кон Богородица со Христос насликани во сегмент небо во горниот дел од двете лунети.³²¹

Користењето на засведените површини за поставување на Дејзисниот чин е применето во претставите на Страшниот суд во две киевски цркви од втората половина на XII век. Девастираната претстава од црквата на манастирот Св. Кирил Александриски била насликана во сводот на западната припрата и може да се реконструира само нејзиниот просторен распоред.³²² Со обновата на црквата Св. Димитриј во 1195/6 година биле применети современите текови на руската сакрална архитектура од втората половина на XII век, така што претставата на Страшниот суд била насликана во западниот травеј на

³¹⁷ *Isto* 63-65.

³¹⁸ *Isto*, 63, 92 fig. 9.

³¹⁹ *Isto*, 90 fig. 7.

³²⁰ *Isto*, 91, fig. 8.

³²¹ *Isto*, 93, Fig. 10. Поместувањето на фигурите на ктиторите помеѓу праведниците на Страшниот суд ги илустрира нивните желби за обезбедување на место во Божјото царство.

³²² Фреските се работени во византиски стил, веројатно од руски мајстори, в. В. Н. Лазарев, *Искусство Древней Руси*, 84-85. В. Д. Сарабьянов, Э. С. Смирнова, *нав. дело*, 164-165.

наосот.³²³ Според ликовните квалитети на сликарството, Страшниот сид во западниот травеј на киевската Св. Димитриј е дело на византиско атеље, кое се прилагодило на просторното планирање на руската црковна архитектура. Претставувајќи го Апостолскиот трибунал во еден свод, а Рајот и Општиот воскрес во друг, композицијата го изгубила просторното единство бидејќи била поделена на повеќе сидни површини кои визуелно не кореспондираат една со друга.³²⁴

На самиот крај на XII век во 1199 година Страшниот суд бил насликан во западниот травеј на црквата посветена на Вознесението - Свети Спас, Нередица близу Новгород.³²⁵ Иако претставата од Нередица и од св. Димитриј во Киев се современи, тие следат сосема различни композициски решенија. Иако во примерот од Нередица, покрај византиските и локални се забележуваат и западни влијанија, сепак неговата просторна организација потсетува на решението од Панагија тон Халкеон. Епизодите на Страшниот суд во Панагија тон Халкеон е се распоредени во две зони кои течеле по четирите сида на нартексот, но се сочувани само оние на источниот и западниот. Повисоката зона е скоро целосно резервирана за Дејзисниот чин придружен од бројна ангелска гарда, со исклучок на претавата на Општиот воскрес и дел од Рајот кои се поместени на краевите од сидот. Во пониската зона се претставени праведните кои му приоѓаат на Христос, и езерото од оган кое го формира Огнената река, а во кое се протерани грешните и персонифицираниот Ад. Од целата композиција единствено дел од Рајот и колективните маки насликани на северниот и на јужниот сид од црквата.³²⁶

Традиционалните византиски решенија кои се применети во претставата од Нередица се применети и во грузиските примери од почетокот на XIII век од црквите во

³²³ Исто, 174. Со трендот за изградба на крстообразни цркви без нартекс, фунерарната функција која во постарите споменици ја имал нартексот, се префрла на западниот травеј на наосот со што и претставата на Страшниот суд започнува да се слика во овој дел од црквата. За фунерарната улога на западниот травеј на руските цркви од втората половина на XII век, со особен осврт на црквата во Нередица, в. кај: Н. В. Пивоварова, *нав. дело*, 18-24.

³²⁴ Исто, 174 -172, сл. 178-186.

³²⁵ За жал црквата била комплетно уништена во Втората светска војна, но според документацијата која отанла може да се направи комплетна реконструкција на нејзината програма. Детален опис на претставата на Страшниот суд во Нередица дава: Покровски, *нав. дело*, 306-307.

³²⁶ За иконографска анализа на претставата во Нередица, в. Н. В. Пивоварова, *нав. дело*, 80-82, сл. 180 – 181.

Тимотесубани и во Ахтала, која денес се наоѓа на територијата на Ерменија.³²⁷ Позиционирани во западниот травеј, композициите се развиваат на сидовите, сводот и на лаците на овој дел од црквата. Во двата примери претставата на Дејзисот, Приготвениот престол и монументалната претстава на Рајот се сместени на западниот сид, со што им е дадено впечатливо место во ентериерот на црквата. За разлика од претставата во Ахтала, од која е зачувано само сликарството на западниот сид, Страшниот суд во Тимотесубани е скоро комплетно сочуван. Апостолскиот трибунал чии први претставници се насликани на западниот сид, продолжува на соседните сидови. На јужниот сид се сместени хоровите на праведниците и Општиот воскрес, а од внатрешната страна на лакот е претставено Мерењето на душите. Северниот сид бил резервиран за колективните маки и за претставата на Адот чија фигура подоцна е прекриена со нов живопис.³²⁸ Во Ахтала се сочувани само фрагменти на северниот сид од претставите на апостолите од трибуналот и од групите праведници, додека сликарството на јужниот сид е комплетно уништено; тука веројатно биле сместени епизодите од Пеколот.³²⁹ Впечатливите димензии на Рајот и неговото претставување на доминантно место на западниот сид се реализирани веројатно по желбата на ктиторите кои биле погребани во овој дел од црквата.³³⁰

Падот на Константинопол во 1204 година и распарчувањето на византиската територија на помали државни творби во владеење на латинското благородништво имала погубна улога за развојот на византиската култура во големите центри Константинопол и Солун. Соочени со недостигот на државна поддршка и отсуството на нарачки, мозаичарските и сликарските ателјеа биле приморани да побараат ангажмани во соседните православни држави. Економскиот и политичкиот просперитет кој го бележело Српското кралство резултирал со културен и духовен процут во државата. Изградбата на нови храмови и потребата за нивно декорирање, како и заинтересираноста на српските ктитори

³²⁷ Ахтала и Тимотесубани се ктитории на значајни благородници кои биле во служба на грузиската кралица Тамар: А. Давидов Темерински, *Слике Страшног суда са позитивним исходом: Тимотесубани, Ахтала и Дечани*, Ниш и Византија VIII (2010), 309-324, 314.

³²⁸ А. Давидов Темерински, *Страшни суд са позитивном исходом*, 311-313, сл.1.

³²⁹ Детален опис на претставата од Ахтала, со иконографска и компаративна анализа кај: А. Lidov, *The Mural Paintings of Akhtala*, Moscow 1991, 59-67.

³³⁰ Црквата во Тимотесубани веројатно била семејна гробница на војводата Шалва – Торели Ахалцихели, додека гробот на ктиторот на Богородичната црква во Ахтала - Иван Мкаргрдзели, е сместен во западниот травеј, до влезот на неговата ктиторија: А. Давидов Темерински, *Слике Страшног суда са позитивним исходом*, 313-314, 316; А. Lidov, *nav. delo*, 20.

за византиската ликовна уметност, им пружила одлична можност на византиските мајстори да продолжат со својата работа и во периодот кога Византија била на колена.³³¹

Живописот во нартексот на католиконот на манастирот Милешева бил создаден од домашна работилница, чии припадници своето искуство и знаење веројатно го добиле во некоја од византиските работилници кои работеле на големите задужбини од почетокот на XIII век.³³² Западната припратка била изградена околу 1236 година со сретства на кралот Владислав, а била замислена како гробница на првиот српски патријарх Сава.³³³ Следејќи ги веќе востановените решенија, јадрот на композицијата сочинето од Дејзисот и Пригответениот престол е претставено на источниот сид на припратата, веднаш до главниот влез во наосот. Апостолскиот трибунал ја зафаќал целата површина на сводот, а на северниот сид се претставени групите од праведници кои му приоѓаат на Христос. Во источниот дел од најниската зона на северниот сид бил претставен Рајот на чија порта стои огнен Херувим. Целата јужна половина на композицијата која ја претставува „левата страна на Христос“ е резервирана за претставите на грешните. Почнувајќи од грешниците кои се претставени во јужната половина на источниот сид, во Огнената река која потекува под Христовите нозе, сè до најзападниот дел на јужниот сид, во нартексот на Милешево се претставени шест групи од протерани грешници. Секоја од претставените групи (освен првата која е со мешан состав) припаѓа на одредена категорија која е дефинирана според облеката на нејзините претставници. Едни по други се низат претставите на пагани, цареви, архијереи, монаси и благородници, со што милешевскиот Страшен суд добил нагласен социјално-дидактички карактер.³³⁴ Меѓу претставите на грешниците на јужниот

³³¹ За улогата на византиските мајстори во создавањето на ремек-делата на монументалното сликарство во крајот на XII и XIII век во Србија, в. В. Ј. Ђурић, *Српско зидно сликарство XIII века*, Загреб 1971, целосно.

³³² В. Ј. Ђурић, *Византиске фреске у Југославији*, Београд 1983, 37.

³³³ Во српската наука е прифатено мислењето дека концепцијата на ликовната претстава на Страшниот суд која е претставена во нартексот на Милешева ја осмислил самиот св. Сава, што се аргументира со беседите кои ги пренесува Доментијан, сп. Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 54-58.

³³⁴ Опширна студија за милешевската претстава на композицијата кај: С. Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда*, Студије о уметности XIII века, Глас САН ССXXXIV, књ. 7 (1959), 22-32 (= Одбрани чланци и студије 1933-1978, Београд 1982, 182-189). Планови и фотографии од милешевската претстава на Страшниот суд во: R. Hamann-Mac Lean und H. Hallensleben, *Die Monumentalmaleri in Serbien und Makedonien von 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert*, Giessen 1963, 93-98, Plan 12-13. За анализа на претставата се користени фотографии од: http://www.srpiskoblago.org/Archives/Mileseva/Slides/Frescoes_Exonarthex/index.html, посетено на 24.05.2014.

сид единствено им е отстапено место на Мерењето на душите и Колективните маки.³³⁵ Милешевскиот пример на Страшниот суд укажува на појавувањето на нова тенденција во претставувањето на грешните која се манифестира преку индивидуализацијата на претставените групи. Истата идеја преовладува и во Св. Ѓорѓи во Кувара во Атика (датирана во четвртата декада на XIII век), а заокружената форма се појавува во Панагија Мавриотиса во Костур од средината на столетието.

Уникатната иконографија на Страшниот суд во Кувара, која се протега во една зона, е сведена само на претставата на Дејзисниот чин и Огнената река која ги носи грешниците на кои се подадени само главите меѓу пламените јазиици. Претставените грешници, како и во милешевската претстава, може да се идентификуваат според облеката и обележјата како припадници на одредена социјална категорија. Но во Кувара изборот на претставените грешници е проширен, па покрај благородниците и црковните лица тука се претставени и припадници на пониските класи кои ја вршеле својата професија на нечесен начин. Според атрибутите кои им се врзани околу вратот може да се идентификуваат трговец, орач, дрвокрадец.³³⁶ Веројатно и ваквите решенија се производ на западните влијанија кои се евидентни во одредени иконографски и стилски решенија во претставата на Страшниот суд од Кувара.³³⁷

Дидактичката димензија на Страшниот суд која започнува да се нагласува во примерите од првата половина на XIII век преку индивидуализацијата на прикажаните грешници, својата конечна форма ја добива во претставата од Панагија Мавриотиса во Костур. Без разлика на широка датирација, претставата на индивидуалните маки од Мавриотиса се смета за најстаро ликовно вообличување на овој мотив во византиската уметност.³³⁸ Од досега предложените, се чини дека најсоодветната датирација на овој

³³⁵ За пеколните маки во рамките на претставите на Страшниот суд од XI и XII век во студијата на М. М. Garidis, *nav. delo*, 1-5.

³³⁶ Детален опис и идентификација на грешниците во Огнената река, со компаративна анализа на претставата од Кувара со останатите примери на индивидуалните маки во византиската уметност, в. D. Mouriki, *nav. delo*, 149-159.

³³⁷ *Isto*, 155-156.

³³⁸ М. Гаридис ја наведува оваа претстава како најстара сочуван приказ на индивидуалните маки, наведувајќи ја само нејзината широка датирација од XI до XIII век: М. М. Garidis, *Les punitions*, 6.

ансамбл е периодот помеѓу 1259-1264 година.³³⁹ Страшниот суд во Мавриотиса е насликан на повисоките зони на источниот и јужниот сид на нартексот. Претставата на Рајот веројатно била прикажана на северниот сид на кој сликарството е комплетно девастирано. Во повисоката зона на источниот сид е претставен Дејзисниот чин, а под претставата на Дејзисот е насликан Приготвениот престол. Лево од Приготвениот престол приоѓаат праведните кои ги повикува Христос. Десно од Приготвениот престол протекува Огнената река во која ангелите ги протеруваат грешниците во вечниот оган на Пеколот.³⁴⁰ Ужасите на пеколот се гледаат по гримасите на грешните јереи кои се грчат во болка додека ангелите ги бодат со копјата, а демоните ги влечат за брадите. Ангел, претставен во лет, носи двајца врзани грешници чии тела се прекриени со рани, за да го фрли во пеколниот оган. Тројца грешници кои ги издржуваат индивидуалните маки на пеколот се претставени на јужниот сид како висат обесени за разни делови од телото, а дополнително им тежат предметите преку кои го извршиле својот грев.³⁴¹ Ваквата претстава на индивидуалните маки ќе стане вообичаено решение за подоцнежните претстави на Страшниот суд. Во продолжение на индивидуалните маки, над Огнената река која протекува под нив, на јужниот сид се прикажани и колективните маки во сепарирани, лачно надвишени полиња. Во сликарството на Мавриотиса се забележуваат западни влијанија на „франачкиот антикласицизам“, кои можеби и влијаеле на претставувањето на индивидуалните маки.³⁴²

Средновизантискиот период, кој формално завршува со реставацијата на империјата и почетокот на владеењето на Палеолозите, всушност ја дава заокружената иконографија на Страшниот суд. Иако постојат извесни колебања, пред сè во организацијата и внатрешната структура на композицијата, во овој период се воочува стандардизација во ликовноста и положбата на мотивите кои ќе се почитуваат и во подоцнежните претстави.

³³⁹ Подетално за проблематиката и различните мислења за датацијата на најраната фаза на живописот на Панагија Мавриотиса: M. Hadzidakis, *Panagia Mavriotissa*, vo: S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, 78-81.

³⁴⁰ Според нашите компаративни согледувања ова е најекспресивната слика на Пеколот во византиската уметност.

³⁴¹ За појавата на средствата преку кои е извршен гревот, обесени на вратот на прикажаниот грешник како негова идентификација в. D. Mouriki, *nav. delo*, 160-162.

³⁴² Сп. M. Chatzidakis, *Art in the Late Byzantine Period*, vo: Macedonia (ed. M. B. Sakellariou), 338-351, 344.

4.4. Доцновизантиски претстави на Страшниот суд

Сликаството од втората половина на XIII век се одликува со видлива невоедначеност во ликовните стилови, која често се среќава и во географски и хронолошки блиските дела. Реставрацијата на Империјата која ја направил Михаил VIII Палеолог значела враќање на Константинопол и Солун како водечки политички и културни центри на Балканот.³⁴³ Иконографските решенија во основа продолжиле да ги следат пораните традиции, во однос на стилот на уметноста од втората половина на XIII век. Покрај спомениците кои ги следат ликовните традиции создадени во комненската уметност, во одреден број на споменици започнува да се формира новиот стил на т.н. Палеологовска ренесанса кој ќе биде искристализиран кон крајот на векот.³⁴⁴

Покрај спротиставените сфаќања на ликовниот третман на темите во сликарството од Св. Никола во Манастир (Мариово) и Сопокани, претставите на Страшниот суд се различни и по концептот на идејното/просторното планирање на композицијата. Постарата претстава во Сопокани е насликана во нартексот во периодот помеѓу 1263-1268 година, како дел од програма со сложен теолошки карактер. Страшниот суд, како и секоја од останатите композиции (Лозата Есеева, Приказната за праведниот Јосиф и Екуменските собори) бил насликан на површината од еден сид, со исклучок на првата зона каде што е претставена историската сцена на Смртта на кралицата Ана Дандоло, мајката на ктиторот на Сопокани - кралот Урош I.³⁴⁵ Сопоканската претстава на Страшниот суд е распоредена во четири зони на северниот сид на нартексот. Значителен дел од композицијата е уништен, но според фрагментите се гледа дека во највисоката зона бил претставен Дејзисниот чин, под кој биле претставени праведниците кои му приоѓале на Христос, од кои дел се претставени и во зоната понолу на чиј краеве се сместени епизодите од Општиот воскрес со персонификациите на Земјата и Морето. Најнискиот сегмент е резервиран за Адот и пеколните маки.³⁴⁶ На сопоканската претстава се избегнати вообичаените претстави на колективните маки; тие се заменети со галерија од седум

³⁴³ За реставрацијата на Царството и обновата на моќта на Византија во времето на Михаил VIII Палеолог в. Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1969, 416-435.

³⁴⁴ За спомениците на територијата на Србија и Македонија од втората половина на XIII век кои се предвесници на новиот стил на византиската уметност в. В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, 138-140. http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=29, посетено на 23.05.2014.

³⁴⁵ Програмската концепција на сликарството во западната припра на Сопокани укажува дека веројатно покрај фунерарната, требало да има и функција на катедрала. сп. В. Ј. Ђурић, *Сопокани*, Београд 1963, 44-47.

³⁴⁶ *Исто*, 76-80, цртеж на стр. 133 (припра, северен и западен сид).

грешници, чии голи тела се обвиткани со змии кои безмилосно ги гризат по голите тела. Индивидуализацијата на маките во сопоќанскиот Страшен суд е постигната преку змиите кои ги гризат грешниците за различни делови од телата, со што се асоцира на нивниот грев.³⁴⁷ Двојната функција на Сопоќани, како гробна црква, но и како катедрала наметнала специфичен избор на теми за фрескодекорацијата на западната припратата. Несомнено е дека Страшниот суд се појавува како фунерарна тема во овој контекст,³⁴⁸ но во комбинација со циклусите на Вселенските собори и Приказната за старозаветниот Јосиф, теми кои се поврзуваат со припратите на катедралните цркви, добива уште една порака - дидактичка.³⁴⁹

Страшниот суд во Св. Никола во с. Манастир бил насликана во 1271 година, во северниот кораб на базиликата, каде што се наоѓа и гробот на ктиторот Јоаникиј, со монашко име Акакиј.³⁵⁰ Во Манастир, слично на Сопоќани, претставата на Страшниот суд е во тесна идејна врска со ктиторскиот портрет кој бил насликан во источниот дел на првата зона од јужниот сид, од десната страна на Христос Страшен судија, а под претставата на праведниците.³⁵¹ Композицијата од Манастир се протега во една зона во највисокиот сегмент на сидовите на северниот кораб. Дејзисниот чин е поместен во средишниот дел на јужниот сид, на кој од источната страна му приоѓаат праведниците. Праведниците се претставени преку четири групи на јужниот сид кои се составени од

³⁴⁷ Б. Тодиќ смета дека преку претставата на змиите кои ги гризат грешниците за различни делови од телото се сугерира на гревот кој го направиле и на овој начин се истакнува гревот поради кој грешникот ги трпи маките во Пеколот: Б. Тодиќ, *Новооткривене представе грешника на Страшном суду у Грачаници*, ЗЛУМС 14 (1979), 193-206, 195.

³⁴⁸ За есхатолошката димензија на архитектурата и живописот во наосот и припратата на Сопоќани, со детален опис на гробниците и надгробните споменици во Сопоќани в. Д. Поповиќ, *нав. дело*, 60-79.

³⁴⁹ Вклучувањето на Страшниот суд во рамките на програмата на српските катедрали со цел дидактички да влијае, пред сè на свештенството и епископите, В. Ј. Ѓуриќ го поврзува со проповедите на св. Сава, кои се наведени во житието на светителот кое го напишал Доментијан, в. В. Ј. Ѓуриќ, *Сопоќани*, 45-46.

³⁵⁰ За ктиторството на Св. Никола во Манастир, в. Д. Коцо, П. Миљковиќ-Пепек, Манастир, Скопје 1958, 10-15; П. Костовска, *Црквата Св. Никола во с. Манастир*, Докторска дисертација, Скопје 2008, 47-52.

³⁵¹ Во ктиторскиот портрет Акакиј е претставен со моделот на црквата, како св. Никола го носи кон Христос кој седи на трон. Иако Христовата претстава од оваа композиција има примарна улога во илустрирањето на наградата која ќе ја добие Акакиј во задробен живот за неговото ктиторство на црквата, сепак позицијата на поставувањето на целата композиција не е случајно од десната страна на Христос од Страшниот суд. Дополнителен аргумент за ваквото мислење е и фактот дека композицијата не е поставена во западниот дел на коработ каде што е откриен и гробот на ктиторот. За ктиторската композиција во Св. Никола Манастир, в. Петрула Костовска, *нав. дело*, 316-318. За сознанието за погребувањето во во западниот дел на северниот кораб, му изразувам благодарност на д-р Бранислав Ристески, научен советник во Институтот за словенска култура во Прилеп, кој е раководителот на проектот „Археолошките истражувања на комплексот Св. Никола во с. Манастир“; научната обработка и публикувањето на резултатите од проектот се во тек.

маченици, архијереи, преподобни монаси и уште една неидентификувана група. Поворката продолжувала и на источниот сид, што може да се заклучи според фрагментите од долниот дел на група од стоечки светители. Протераните грешници се претставени во вечниот оган од левата страна на Христос. Редовите на грешници, како и во постарите примери, се составени од различни општествени категории, од кои во преден план се истакнати фигури облечени во царски, монашки и јерејски костим. Под претставените грешници и на западниот сид во правоаголни полиња се претставени колективните маки, од кои се препознаваат само вечниот оган и црвите кои не мируват, додека останатите претстави како и живописот на северниот сид се целосно уништен.³⁵²

Во истиот временски период веројатно бил насликан и Страшниот суд во западната припратата на манастирската црква посветена на Богородица кај селото Манастирец.³⁵³ Монументалната претстава на Страшниот суд во Манастирец која веројатно се простирала на четирите сидови на нартексот,³⁵⁴ според монументалноста на фигурите и наративноста во обработката на мотивите е поблиска до сликарството во Милешева и Сопоќани одколку до Манастир. Од целокупната програма денес подобро е зачуван само живописот на западниот сид на кој е насликан Општиот воскрес. Во средишниот дел на сидот е претставена маркантна фигура на ангел (од која се зачувал само долниот дел), кој стоејќи во динамичен став со развиорен хитон, го собира свитокот на небото на кој графички се прикажани небеските тела. Од неговите две страни трубат двајца ангели со раширени крилја објавувајќи им го Општиот воскрес на мртвите во Земјата и Морето чии персонификации се насликани северно (Земјата) и јужно (Морето) покрај влезот. Пеколниот дел на сцената бил насликан на јужниот, а Рајот на северниот сид. Во првата зона на западниот дел од јужниот сид зачувани се фрагменти од Мерењето на душите, а во правоаголни полиња во најзападниот дел од сидот се претставени колективните маки на Пеколот. Од претставата на Рајот на северниот сид е сочуван само ликот на праведниот

³⁵² Детален опис и иконографска анализа на претставата во Св. Никола во Манастир, в. кај: П. Костовска, *нав. дело*, 306-316. Одделна анализа на монашкиот концепт на сликаната програма во Манастир преку која е потенцирана идејата за животните доблести и постхумно спасение прави: Ištata, *The Concept of Hope for Salvation and Akaios' Monastic Programme in St. Nicholas at Manastir*, ЗЛУМС 39 (2011), 52-56.

³⁵³ За откривањето и програмата на живописот во Манастирец в. М. М. Машник, *Поречки манастир Рођења Богородица у селу Манастирцу у Македонији (о архитектури, програму и стилским одликама новооткривених фресака)*, Ниш и Византија II (2004), 279-295.

³⁵⁴ Веројатно со големите градежни активности од 19 век источниот сид на припратата бил комплетно срушен, со што ентериерот на црквата бил обединет во единствен простор.

Авраам кој во рацете држи праведна душа на Исак претставена како мало момче. Во сочуваните примери на Страшниот суд на територијата на Р. Македонија ова е единствен пример на монументален и наративен пристап во илустрирањето на Страшниот суд кој нема да биде повторен.³⁵⁵ На јужниот ѕид, во сликана рамка во форма на аркосолиум, е претставена монументалната седечка фигура на Христос на која со молитвен став и се обраќа претставата на монах. Натписот кој е испишан крај монахот го содржи неговото име: Мелетиј и податокот дека починал во месецот декември.³⁵⁶ Архитектонски изведените или сликаните аркосолиуми во ранохристијанската и византиската традиција имаат јасно дефинирана функција на гробно обележје во ентериерот на црквите.³⁵⁷ Според аналогиите можеме да претпоставиме дека западната припратата на католиконот во Манастирец имала фунерарна функција, што го потврдува и претставата на Страшниот суд, како и во пораните примери.

Новите концепции кои биле плод на преродбата која византиската уметност ја бележи во почетокот на XIV век се евидентни и во проследувањето на иконографијата на Страшниот суд. Иконографијата на средновизантиските претстави ја карактеризира покомпактен просторен распоред, кој со палеологовската наративност се расчленува на повеќе сцени расположени на различни ѕидови и архитектонски елементи во ентериерот на припратите. Основната иконографска матрица е задржана и во доцновизантиските претстави на темата, но мотивите се проширени и разложени во повеќе епизоди.

Страшниот суд во призренската катедра на Богородица Љевишка датира од првата деценија на XIV век (пomeѓу 1310-1313 година).³⁵⁸ Во поставувањето на претставата во сводната површина е применета истата просторна концепција како и во другите циклуси во сводовите на припратата на Љевишка, но следењето на истиот модел во компонирањето на циклусите претставива уникатно решение за претставата на Страшниот

³⁵⁵ Опис на сцената и нејзино компарирање со милешевската в. *Исто*, 285-287, сл. 4-5.

³⁵⁶ За претставата на монахот Мелетиј и расчитување на натписот сп. *Исто*, 287-288, црт. 4. сл.6.

³⁵⁷ Најилустративни примери за поставувањето на гробници под аркосолиуми е параклисот на цариградската Хора и црквата Св. Јован Крстител во манастирот Константин Липс. Сп. Р. Underwood, *Work of the Byzantine Institute in Istanbul 1955-1956*, DOP 12 (1958), 269-287; Д. Поповић, *нав. дело*, 144-145.

³⁵⁸ В. Ј. Ђурић, *Византиске фреске у Југославији*, Београд 1974, 49-50. Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Приштина – Београд 2007, 18.

суд.³⁵⁹ Христос е поставен во средишниот дел од темето на сводот, впишан во мандорла и седнат на виножито, а мотивите кои ја сочинуваат композицијата се нижат во концентричен круг околу него. Христовата мандорла е обиколена со ангелски придружници. Под мандорлата се подава божјата рака со Праведната вага како централен мотив на Мерењето на душите. Сликаството од источната половина од сводот, на која биле насликани праведните и Рајот е целосно уништено, но останале сочувани епизодите од Општиот воскрес и претставата на Пеколот со индивидуалните маки. На северната страна е прикажан Општиот воскрес, во кој најзначајното место го имаат персонификациите на Земјата и Морето.³⁶⁰ Југо-западниот дел на сводот е резервиран за Пеколот и грешниците индивидуалните маки. Страшната судбина на грешните, за кои нема милост на Судниот ден, е прикажана преку ангелите кои ги гонат прободувајќи ги со копја и трозапци, демони ги мачат со тепање, сверови ги растргнуваат и змии ги гризат. Индивидуалните маки кои се претставени во левешката претстава на Страшниот суд се состојат од „маки со бесење“ кои во основа го следат моделот од Панагија Мавриотиса, кој ќе продолжи да ги карактеризира претставите и од подоцнежните претстави на Страшниот суд.³⁶¹

За разлика од уникатниот распоред на мотивите во Левичка, Страшниот суд во Грачаница е насликан на западниот ѕид на пронаосот (со функција и програма на нартекс) и ги следи традиционалните решенија за претставување на Страшниот суд на една ѕидна површина.³⁶² На северната половина од ѕидот се претставени Општиот воскрес и Пеколот, додека на јужната страна, во две поворки поставени една над друга, праведните приоѓаат кон Христос. Во најниската зона е претставен Рајот пред чија порта стои група од светители предводени од апостолот Петар со клучевите од Рајот во раката. На спротивната страна на композицијата огнени ангели ги протеруваат грешните во вечниот оган, а покрај огненото езеро во правоаголни полиња се претставени колективните маки. Индивидуалните маки се сместени во висината на сликаното цокле на северната половина

³⁵⁹ В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 49 (цртеж В). Уникатната концепција која ја создал во претставите на циклусите и Страшниот суд била дело на раководителот на сликарската работилница, протомајсторот Астрада, сп. Д. Панић, Г. Бабић, *нав. дело*, 87 (Распоред живописа: цртеж 30).

³⁶⁰ За персонификациите во живописот на Левичка в. *Исто*, 70-80. В. уште и: С. Радојчић,

³⁶¹ Претставите на индивидуалните маки во спомениците од XIII и XIV век на територијата на Србија преку примерот во Грачаница компаративно ги обработува: Б. Тодић, *нав. дело*, 194-203.

³⁶² За нашата анализа на Страшниот суд во Грачаница се користени фотографии од: <http://www.srpokoblog.org/Archives/Gracanica/exhibits/digital/w1-n1s1/index.html>, посетено на 24.05.2014.

од композицијата, што претставува најстар сочуван пример за нивно позиционирање на ова место.³⁶³ Иако спред поставеноста на една сидна површина овој пример се доближува до постарата претстава од Сопокани, сепак се забележуваат значителни разлики во формалните карактеристики помеѓу нив. Додека во Сопокани Страшниот суд е компониран според строги просторни правила со јасно назначени зони, во Грачаница ваквата поделба не е јасно дефинирана.

Единствениот пример на Страшниот суд кој е сочуван во самиот Константинопол потекнува од 1316-1321 година, а е дел од програмата на јужниот параклис на црквата посветена на Богородица и Христос Хора (Кахрие џамија).³⁶⁴ Ктитор на градбата и живописот на овој дел од црквата, кој имал функција на мавзолеј, бил истакнатиот интелектуалец и политичар Теодор Метохит.³⁶⁵ Програмата на фреските во Параклисот на Хора е комплетно прилагодена на фунерарната функција на просторот.³⁶⁶ Страшниот суд е сместен во слепата купола над источниот дел од параклисот и лунетите кои се прислонети на страничните сидови. Изборот на површините на кои е претставена композицијата е блиско до постарата претстава од Богородица Љевишка, но пристапот во конципирањето на внатрашната структура на темата е различен. Додека во Љевишка стожер на кружното движење на мотивите е Христовата фигура која се симнува од небото во темето на сводот, во Хора композицијата се протега во правец исток-запад. Дејзисниот чин е насликан на источниот дел од куполата, Огнената река која потекува под нозете на Христос на југоисточниот пандантиф се проширува во Огнено езеро во кое е сместена персонификацијата на Адот, а Мерењето на душите е поставено непосредно под

³⁶³ Подетелно за претставата на грешниците во грачаничката композиција в. Б. Тодић, *нав. дело*, 93-94, 203-204.

³⁶⁴ В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1986, 161. Превземено од: http://www.icon-art.info/location.php?lng=ru&loc_id=430&mode=mur, посетено на 24.05.2014.

³⁶⁵ Во овој дел од црквата, покрај ктиторот и неговото семејство, биле погребани и припадниците на други аристократски семејства чии гробници биле сместени под аркосолиумите во првата зона: Сп. Р. Underwood, *нав. дело*, 269-287.

³⁶⁶ Претставата на Страшниот суд има значајна логика во пренесувањето на сотериолошко-есхатолошките пораки во сликаната програма на Параклисот. Покрај оваа композиција која го илустрира воспоставувањето на царството божјо во вечноста, верата во воскресението е илустрирана преку Воскреснувањето на ќерката на Јаир и сцената на Воскреснувањето на синот на вдовицата, но најзначајната сотериолошка порака ја пренесува монументалната претстава на Христовото симнување во адот, поставено во конхата на апсидата, кое ја претставува Христовата победа над смртта. Опис на програмата во Параклисот на Хора в. кај S. der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion in the Kariye Djami*, vol. 4, Princeton 1975, 389-402. В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, 161. (Превземено од: http://www.icon-art.info/location.php?lng=ru&loc_id=430&mode=mur, посетено на 24.05.2014)

средишниот дел на Чинот. Во темето на сводот е прикажан ангелот кој го собира небото, а фигурите на праведните, сместени во полиња со неправилни форми, му приоѓаат на Христос од западниот дел на калотата. Во западниот пар пандантифи се сместени две епизоди од Општиот воскрес. Лунетата на северниот сид ја содржи претставата на Рајот, а на јужниот сид се колективните маки на Пеколот. И покрај расчленетоста на сидните површини, композицијата на Страшен суд има кохерентна ликовна структура.

Страшниот суд во црквата Панагија Асину на Кипар (1332/33) добил слично место во програмата на нартексот, но пристапот кон распоредот на елементите на композицијата е сосема поинаков.³⁶⁷ Кипарската претстава е насликана во слепата купола, лаците, конхата на апсидата и горните сегменти на сидовите на нартексот. Но за разлика од постарите примери, тука композицијата е расчленета, а секој мотив е поставен во сликана рамка и добил третман на посебна сцена. Наместо вообичаената претстава на Христос кој се симнува од небото, во темето на калотата е насликан Христос Пантократор, обиколен од бистите на Богородица и ангелските сили поставени во медалјони. Апостолскиот трибунал е поделен на четири групи од по тројца апостоли насликани во пандантифите, а од долната страна на лаците кои ја носат калотата се сместени претставите на праведните и на грешните.³⁶⁸

Ваквата тенденција за разбивање на единствената структура на композицијата најјасно се гледа во наративната претстава на Страшниот суд, насликана во шестата деценија од XIV век во пронаосот на Дечани.³⁶⁹ Композицијата која, според поновите научни анализи, е составена од триесет и три сцени разместени по сводовите, столбовите и лаците на западниот дел од црквата прераснала во циклус кој е обединет само според идејната основа на Страшниот суд, додека просторните врски помеѓу одредените групи

³⁶⁷ За претставата од Панагија Асину в. A. Stilianou and J. Stilianou, *Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Nicosia 1997, 134-137.

³⁶⁸ Isto, 134.

³⁶⁹ Иконографско-семотичка анализа на дечанската претстава на Страшниот суд, со компаративни и текстуални примери в. кај: А. Давидов-Темерински, *Циклус Страшног суда*, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 191, заб.1. Дефинирајќи го како циклус, В. Петковиќ идентификува и опишува 23 сцени од Страшниот суд; тој забележува дека одредени композициски мотиви, преку кои се нагласува сотериолошката димензија на темата, се истакнати така што се насликани на позабележливи места во ентериерот: В. Петковиќ, *Дечани II*, Београд 1941, 53-55.

мотиви тешко може да се воспостават.³⁷⁰ Покрај концепциските, дечанската композиција содржи и низа од иконографски специфичности. Во самото јадро на сцената, претставата на Христос кој се симнува од небото, наместо како очекуваниот Пантократор, е претставен како Христос Емануел.³⁷¹ Крстот, кој се појавува како задолжителен атрибут на Пригответниот престол е издвоен како посебен мотив. Наративноста на Страшниот суд во Дечани произлегува од енциклопедискиот карактер на сликарството во црквата. Оттука, мотивите кои го сочинуваат се одликуваат со екстензивност која ретко се среќава во претставите на оваа тема. Исто така, голем број од мотивите претставуваат единствени примери во ликовноста на Страшниот суд или, пак, нивно прво појавување во византиската уметност.³⁷²

Охридските примери од катот на Григориевата галерија во Св. Софија и јужната фасада на Богородица Перивлепта биле насликани околу средината на векот и се производ на различна традиција која предвидува поинакви решенија во конципирањето на Страшниот суд. Сликаниот ансамбл на Григориевата галерија, кој содржи комплексна есхатолошка тематика, настанал во периодот помеѓу 1334 и 1346 година, а неговите автори веројатно потекнувале од поширокиот круг на ателјето на Јован Теоријан.³⁷³ Просторната концепција на редуцираната претстава на Страшниот суд од Григориевата галерија, кој се развива во една зона во највисокиот сегмент на сидовите, се базира на примерите од втората половина на XIII век во костурската Мавриотиса и мариовскиот Манастир. Композицијата од Григориевата галерија е редуцирана на претставите на Дејизсот, опкружен од небесната ангелска гарда, кој е насликан во тимпанонот над преминот во северниот куполен компартимент, на кој се приклучени и апостолите поделени во две групи насликани на источниот и на западниот сид на Галеријата, како и Огнената река која извира под Христовите нозе; нејзиниот тек продолжува на источниот

³⁷⁰ Во науката се смета дека за позиционирањето на композицијата во западниот травеј на црквата, влијаела позицијата на гробот на Стефан Дечански: Д. Поповић, *нав. дело*, 108-113. За изборот на мотивите и одбирањето на нивната местоположба в. А. Давидов – Темерински, *Циклус Страшног суда*, 208-209.

³⁷¹ Во XIV век Христос во овој контекст е претсавен како Емануел само уште еднаш - на ватиканската далматика. За текстуалната основа на Христос Емануел во рамките на Страшниот суд со разгледување на византиските примери, вклучувајќи го и дечанскиот в. G. Millet, *La Dalmatique du Vatican*, Paris 1945, 61-81.

³⁷² А. Давидов-Темерински, *Циклус Страшног суда*, 317.

³⁷³ За датирањето и атрибуцијата на живописот во Григориевата галерија в. М. Радујко, *Ауторски рукопис и историја уметности: живопис спратних одаја нартекса и трема Свете Софије охридске и зидно сликарство Охрида и суседних области*, Зограф XXXV (2011), 155-184, 163-166.

сид под апостолската група.³⁷⁴ Исклучувањето на поголемиот дел на мотивите кои го сочинуваат Страшниот суд е производ на интегрирањето на композицијата во рамките на програмата со есхатолошка порака, и појавувањето на идентични мотиви како дел од циклусот за Разлучување на душата од телото. За разлика од Приказната за Старозаветниот Јосиф, која има историско-дидактичка природа, Чинот за разлучување на душата од телото, кој е третата голема тема од декорацијата на Григориевата галерија, има исклучително есхатолошко-дидактички карактер. Овој циклус се слика според дел од Канонот за исходот на душата на Андреја Критски, кој вообичаено се читал на смртната постела за олеснување на посмртниот пат на душата.³⁷⁵ Додека Страшниот суд се однесува на „големата“ есхатологија која ја опишува судбината на целото човештво на крајот на времето и доаѓањето на Царството божјо, Чинот на разлучувањето на душата од телото се однесува на индивидуалната судбина на секој човек по смртта.³⁷⁶ Со илустрирањето на овие две теми една покрај друга во Григориевата галерија е направен заокружен приказ на есхатолошкото учење на ортодоксното христијанство.

Оштетувањата кои ги претрпел Страшниот суд од јужната фасада на Богородица Перивлепта оневозможува комплетно да се согледаат сите детали од нејзината иконографија. Сликаството на јужната фасада било создадено околу 1364/1365 година, кога бил дограден јужниот параклис на црквата.³⁷⁷ За разлика од примерот во Григориевата галерија, Страшниот суд кој бил насликан тука има заокружена

³⁷⁴ Детален опис на претставата: Ц. Грозданов, *Охридското ѕидно сликарство во XIV век*, Охрид 1980, 80-82, цртеж 21, цртеж 25. Автотот, компарирајќи го со Страшниот суд од Перивлепта, прави обид за реконструкција на изгубените делови од живописот, изнесувајќи ја претпоставката дека на источниот сид (покрај Апостолскиот трибунал) биле насликани и пресонификациите на Земјата и Морето, со можност за вклучување и на Мерењето на душите.

³⁷⁵ За охридската претстава на Канонот на разлучување на душата од телото: *Исто*, 87-91, цртежи 24 и 25. Ц. Грозданов, базирајќи се на проучувањата на С. Радојчиќ, го анализира охридскиот примерок компарирајќи го со Канонот во пиргот на Св. Ѓорѓи во Хиландар; двата посочени се единствените сочувани претстави на овој циклус во византиската уметност, сп. С. Радојчиќ, „Чин бивајем на разлученије души од тела“ у монументалном сликарству XIV века, ЗРВИ 7 (1961), 39-51 (cf. <http://www.monumentaserbica.com/mushushu/story.php?id=52> //посетено на: 30.05.2014).

³⁷⁶ Проблематиката околу колективната и индивидуалната есхатологија во библиските текстови ја обработува О. Lehtipuu, *nav. delo*, 250-265. Во византиската теологија доминира интересот за колективната есхатологија се до доцновизантискиот период, кога преку дебатите со западните богослови околу склучувањата на црковните унии, кога било отворено прашањето за интермедијарната судбина на душата. В. погоре, 2.5. *Богословска книжнина*, 36-47 (со литература).

³⁷⁷ За датацијата на сликарството во капелите и тремот на Перивлепта в. Ц. Грозданов, *нав. дело*, 122; М. Радујко, *нав. дело*, 178.

иконографија и претставува целина сама за себе.³⁷⁸ Композицијата е распоредена во две хоризонтални зони, разделени една од друга со сликана рамка. Горната зона целосно е резервирана за претставата на Дејзисниот чин, со исклучок на источниот крај, каде во посебно поле била насликана крилестата персонификација на Земјата. Во средишниот дел на пониската зона се претставени праведничките хорови кои се упатени кон рајските порти, предводени од апостолот Петар кој ги повикува да го следат. Претставта на Рајот е насликан на западната половина на сидот, но поради подоцнежните интервенции на сидот сочувани се само фигурите на Праведниот разбојник и еден од старозаветните праведници. На крајниот западен дел е претставена персонификацијата на Морето со едреник во раката. Сликаството во пониската зона на источниот дел од сидот е многу оштетено, но се препознава дел од претставата на Мерењето на душите која била поставена покрај јужниот влез во наосот. Огнената река протекува и се шири под претставата на Психостасијата, но сликаниот слој на малтерот е скоро комплетно девастиран.³⁷⁹

Иконографскиот модел кој бил применет во претставата на Страшниот суд од XIV век на јужната фасада на Богородица Перивлепта со својата просторна концепција несомнено извршил влијание на претставите на Страшниот суд кои се дела на сликарите едуцирани во охридските ателјеа во XV век. Дел од решенијата кои биле применети во Перивлепта ги гледаме и во подоцнежната претстава на Страшниот суд во Богородица Болничка .

³⁷⁸ Иконографска анализа со графички приказ на оштетената композиција од Богородица Перивлета в. Ц. Грозданов, *нав. дело*, 134-136, цртеж 34.

³⁷⁹ Ц. Грозданов смета дека претставата на Пеколот не била вклучена во Страшниот суд во Богородица Перивлепта како одраз на современите теолошки ставови, според кои Второто Христово доаѓање е толкувано како чин на милосрдие, а не како ден на казна, в. *Исто*, 135-136. Поради оштетеноста на сликарството, особено во висината на цоклето, каде што вообичаено се претставуваат колективните и индивидуалните маки, би требало да се остави отворена можноста тие сепак да биле селективно претставени во овој простор.

5. Поствизантиски претстави на Страшниот суд во Р. Македонија

5.1. *Св. Богородица Болничка* (околу средината на XV век) [Табла I; Tabla II]

Фрагментарно сочуваната композиција на Страшниот суд во црквата Св. Богородица Болничка претставувала само мал дел од фреско-декорацијата на јужниот анекс на Болничката црква, насликана во почетокот на XV век.³⁸⁰ Оваа композиција некогаш се простирала по целата висина на источниот дел од јужниот сид и на источниот сид на припратата. При некоја од многубројните интервенции врз црковната градба, припратата била комплетно срушена, а сочуваниот живопис на северниот сид од некогашниот нартекс бил прекриен со слој од малтер, под кој останал сè до педестетните години на минатиот век.

Страшниот суд во Болничката црква се протега во три зони источно од главниот влез во храмот. Централниот мотив од највисокиот сегмент на композицијата е претставата на Христовото Второ доаѓање, на кое се однесува и натписот на црковногрчки јазик ([H] [Δ]ΕΥΤΕΡ[Α] ΠΑΡ(ΟΥ)ΣΙΑ)³⁸¹ испишан над апостолите од трибуналот кои седат десно од Деизисот. Христос е претставен во бел хитон и златен химатион, како со раширени раце седи врз виножито и зрачи со концентрични кругови од светлина кои ја формираат неговата мандорла. Позади мандорлата стои ангелски пар, облечен во црвени далматики со бисерен вез. Сржта на идејната основа во ликовната претстава на Страшниот суд е содржана во ставот на Христос кој со својата десна дланка свртена нагоре ги повикува праведните да пристапат кон него, додека со левата рака свртена надолу ги отфрла грешните од себе. Под неговите нозе потекува Огнената река која тече кон левата страна на композицијата и ја следи сликаната рамка помеѓу највисоката и средната зона. Како позадина на Второто Христово доаѓање бил поставен уште еден библиски мотив, Собирањето на небесата, од кој е сочувана само левата страна од небесниот свиток и

³⁸⁰ Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 168-169.

³⁸¹ Фреско-натписите и сигнатурите се транскрибирани во согласност со следните правила: во прекршени загради < > се поставени буквите и зборовите испуштени во пишувањето; во мали загради () се ставени разрешените лигатури; а во големи загради [] буквите и зборовите кои биле испишани, но секундарно се уништени; ознаката (sic!) ги означува натписите во кои има правописни грешки.

ангелот кој го замотува, додека десната страна на мотивот е комплетно девастирана. Десно и лево до Христовата мандорла стојат Богородица и св. Јован Крстител и во застапнички став се молат за милост кон човештвото. Позади нивните фигури биле претставени две групи од апостоли, седнати врз долги клупи, кои се поставени во истата линија со Христос, Богородица и св. Јован Крстител формирајќи го Деизисниот чин. Од групата апостоли која се протежала од левата страна на Христос се сочувани само две фигури, додека останатите биле сместени на отстранетиот источен ѕид на припратата.

Под Христовата фигура е претставен Пригответниот престол, (ΗΕΤΟΙΜΑΣΙΑ Τ(ΟΥ) ΘΡΟΝ(ΟΥ)), а го фланкираат фигурите на Адам (ΑΔΑ[Μ]) и Ева застанати во молитвен став. Врз Пригответниот престол се потпрени Голготскиот крст, копјето со кое бил прободен Христос и стапот со губа од која пиел оцет и жолчка. Врз тронот е поставен Христовиот хитон и затворена книга, а на супеданиумот пред него е поставена чинија со клинците со кои Христос бил распнат.

Експресивната претстава на Општиот воскрес во кој доминираат персонификациите на Земјата и Морето е претставен во просторот под Хетимасијата. Со огласувањето на трубата на ангелот, насликан зад претставата на Ева, мртвите стануваат од своите гробови, а животните го блујат својот човечки плен. Воскреснатите се претставени завиткани во своите мртвовечки покрови, како се исправаат од два саркофази поставени од двете страни на персонификацијата на Земјата, а делови од човечки тела се насираат од устите на разновидниот животински свет сместен во апстрактниот, окерно жолт пејсаж. Персонифицираната Земја, (Η Γ[ΑΙΑ]) е претставена како женска фигура облечена во разнобојна долга облека со прекрстени нозе седи врз двоглав змеј од чии усти се подаваат две човечки глави. Велот од ткаенина во нејзините раце, кој во вид на арка и се протега над главата, го претставува небесниот свод. Веднаш под персонификацијата на Земјата, е претставен уште еден ангел означен со невообичаена сигнатура (ΑΩ Α<ΓΓ>Ε<ΛΟΣ> Κ<ΥΡΙ>Υ). Повикот на неговата труба се однесува на починатите чии тела по смртта завршиле во Морето, претставено десно од него. Во средината од просторот со кој се претставени водените пространства, врз реалистично прикажана риба седи персонификацијата на Морето и држи едреник во својата лева рака. Иако нејзината фигура е уништена, сепак се гледа дел од црвената облека во која таа била облечена.

Воскреснувањето на мртвите од морето е илустрирано преку деловите од тела кои ги повраќаат мноштвото риби во прикажаните води.

Чинот на Мерењето на душите е насликан во најниската зона, под претставата на Рајот. Божјата рака се подава од сегмент небо и ја држи Праведната вага (Ο ΖΥΓΟΣΤΕΣ [ΔΙ]ΚΕΟ[ΣΙΝΕΣ]) на која се мерат добрите дела и гревовите. Праведната душа (ΨΥΧΕ ΔΙΚΑ<ΙΟΣ>) стои под вагата и е свртена кон двајцата ангели, од кои едниот става свитоци (кои ги претставуваат нејзините добри дела) на тасот кој натежнал, додека другиот со долго копје ги брка демоните кои се обидуваат да го повлечат спротивниот тас. Додека ангелите се претставени со вообичаениот иконографски тип, претставата на демоните, иако се доста оштетени, е карактеристична. Нивната физиономија е само навестена како фигура со тенок слој црна боја, без да се прикажат било какви детални карактеристики со што се добива ефект на сенки. Бидејќи е јасно прикажана праведноста на душата чии животни дела се мерат, извесно е дека таа ќе им се придружи на светителите во нивното влегување во Рајот.

Поворката од седум светителски хорови започнува со групата апостоли (Χ<Ο>Ρ<ΟΣ> ΑΠΟΣΤΟΛΟ[N]) застанати под монументална сликана арка, а ја предводи Петар кој ги отклучува рајските порти. Останатите светителски хорови се наредени во горниот дел на средната зона, покрај бедемите на Рајот. Први се пророците (ΧΟΡΟ<Σ> ΠΡΟΦΗΤΩΝ) облечени во карактеристични наметки декорирани со куфско писмо и со фригиски капи на главите. Групата на пророци е јукста-позиционирана на хорот архијереи, од кои е сочувана само првата фигура - архијереј облечен во пурпурен фелон со омофор прекрстен на градите. Меѓусебната почит и еднаквоста во учењето и мисијата на пророците, кои го предвестиле Христос, и светите отци кои го рашириле неговото учење, е претставена преку заедничкиот поклон. Архијереите ги следи светителски хор со уништен натпис и оштетени светителски фигури. Според патрициската облека на еден од светителите може да претпоставиме дека се работи за хорот на мачениците. Потоа се претставени светите отци (ΧΟΡΟ<Σ> Ο (ΑΓΙ)ΩΝ Π<ΑΤ>Ρ<ΕΡ>ΩΝ) облечени во мандии со кулавки на главите по кои следат две групи на свети жени. Претпоследниот светителски хор е составен од светителки чии две претставнички од предниот план се облечени во мафориони - едната со пурпурна, а другата со црвена боја. Покрај тоа што

ниту една фигура која со својата благородничка облека иконографски би ја дефинирала оваа група како хорот на маченички, таа е означена токму така (ΧΟΡΟ<Σ> (Μ)<Α>(Ρ)<ΤΗΡΟΝ> ΓΥΝ(ΑΙ)ΚΩΝ). Последната група на светителки, која ја предводи светителка-анахорет, која може да се идентификува како св. Марија Египетска, е составена од женски фигури со карактеристични турбани на главите. Според натписот овој хор ги претставува преподобните монахињи (ΧΟΡΟ<Σ> [Χ]ΟΙ ΓΥΝ[ΑΙΚΩΝ]), а според иконографските карактеристики првата светителка во групата може да се идентификува како св. Марија Египетска.

Рајот (Ο (ΠΑΡ)ΑΔΑ(ΙΣ)ΟΣ) е утврден со бедеми засилени со одбранбени кули, а неговата внатрешност е декорирана со флорални мотиви кои, според апстрактната изведба, се доближува до орнамент. Зад рајските порти стои праведниот разбојник со својот крст како негов атрибут, префрлен преку десното рамо. На долга клупа фронтално седат праведниот Авраам, кој држи мноштво фигури во своите пазуви – душите на праведните, Богородица во карактеристичен став на покажаните дланки кон гледачот и двајца патријарси кои може да се идентификуваат како Исак и Јаков.

Најниската зона на Страшниот суд од Св. Богородица Болничка се протега во висината на сликаното цокле и (со исклучок на Мерењето на душите) била резервирана за приказот на индивидуалните маки. Низата од мотиви кои течат од запад кон исток започнува со оштетената фигура на Жената која спиеа во недела (Η ... (ΚΟ)ΙΜΑΤΑΙ ΛΙΤΑ[...]ΑΝ ΚΥ[ΡΙ]ΑΚΙΝ) претставена како лежи врз високо легло, покриена со црвен покров и перница под главата. Прв во галеријата казнети грешници е орачот кој орал во туѓа нива ([ΠΑΡΑ]Β[ΛΑ]ΚΙΑΝ) кој виси обесен, наденат на плугот, со тркала врзани околу вратот. Претставени се и воденичарот кој крадел брашно (Ο ΜΥ[ΛΟΝΑΣ]) со воденички камен обесен на вратот, уште една фигура во став на ползење со оштетен натпис која претставува митар? (Α [...]ΤΑΨΙΟΝ) и група од пет стоечки фигури. Од галеријата на стоечки фигури, комплетно се сочувани само претставите на две, додека останатите три се фрагментарни. Од тешкочитливите натписи на втората и третата фигура може да се препознаат дел од натписите на фигурата која веројатно го претставувала крадецот (Ο ΚΛ[ΕΠ]ΤΗΝ) Останатите мотиви кои ја сочинувале претставата на

Страшниот суд- претставата на Пеколот и колективните маки, веројатно биле насликани на срушениот источен сид на припратата.

Необјавено

5.2 Св. Петка, с. Брајчино (1486-1493) [Табла III]

Сликаната програма од западната фасада на црквата Св. Петка во преспанското село Брајчино (денес источен сид на припратата досидана кон крајот на XVIII век), настанала во последната четвртина на XV век.³⁸² Авторот, умешно планирајќи ја ограничената површина на сидното платно на фасадата, преку изборот на одредени мотиви успеал ликовно да ги вообличи народните верувања за задгробниот живот, а воедно да обезбеди простор и за коњичките претстави на св. Георги и св. Мина, светители со силен култ во широките народни маси.

Користејќи го триаголниот простор формиран од двосливниот покрив на припратата, брајчинскиот сликар тука го сместил Царскиот деизис, кој ја носи пораката за Второто Христово доаѓање. Допојасната претстава на Христос Цар, сигниран како Пантократор (Ι<ΝΣΟΥ>Σ Χ<ΡΙΣΤΟ>Σ Ο Π<ΑΝΤ>ΩΚΡΑΤΟΡ), е облечена во пурпурен дивитисион декориран со вез во форма на лозови ластари, раскошен лорос опточен во скапоцности и затворена круна (камелавкион) на главата. Христос со десната рака благословува, додека во левата држи отворена книга со текст од евангелието по Матеј кој се однесува на Страшниот суд (Мат. 25 : 31) Од десната страна на Христовата биста е насликана Богородица (Μ<ΗΤΗ>Ρ Θ<ΕΟ>Υ), облечена во наметка декорирана со крстови и со висока отворена круна на главата. Од левата Христова страна е св. Јован Крстител (ΙΩ<ΑΝΝΗΣ> Π<ΡΟΔΡΟΜΟΣ>), насликан во молитвен став. Трите фигури го формираат Деизисот.

Мерењето на душите во припратата на Св. Петка, со својата поставеност во посебна сликана рамка и по своите впечатливи димензии добила третман на посебна сцена. Праведната вага ја држи Божјата рака подадена од сегмент небо, и е опкружена од група

³⁸² Сп. В. Поповска-Коробар, *Зидно сликарство с краја XV века у манастирској цркви Свете Петке код Брајчина*, ЗРВИ XLIV (2007), 549-573, 563-564.

демони во обид да натежнат на нејзините тасови. Ангелот Господов (ΑΓΓΕΛΟ<Σ> Κ<ΥΡΙ>Υ), е облечен во црвена далматика и лорос прекрстен на градите. Тој со копјето во десната рака ги растерува демоните од тасовите, а со другата рака ја прибира крај себе праведната душа (ΔΙΚΑΙ<ΟΣ> Ψ<Υ>Χ(Η)) претставена како голо момче. Двете голи фигури кои врзани ги води еден од демоните се душите на грешните осудени на вечност во Пеколот.

Долните зони на сидот, лево и десно од влезот во наосот се резервирани за ликовните претстави на Рајот и Пеколот. Рајот е насликан од северната страна на влезот, претставен како градина обиколена со бедеми засилени со кули. На портите на Рајот стои шестокрил херувим, а од надворешната страна стилизирано се претставени четирите рајски реки како истекуваат од предниот дел на сидините. Во внатрешноста на Рајот, позади рајските порти, стои праведниот разбојник (Ο ΔΙΚ<ΑΙ>Ο<Σ>). Богородица е свртена фронтално со карактеристичен гест на отворената дланка на левата рака и седи врз престол со висок наслон. Од десната страна на Богородица на долга клупа седат тројцата патријарси, Авраам, Исак и Јаков. Праведниот Авраам (Ο ΔΙΚ<ΑΙ>Ο<Σ> (ΑΒ)ΡΑ(ΑΜ)), во своите пазуви држи неколку новороденчиња - душите на праведните, додека поголема група стојат зад клупата од неговата десна страна. Останатите двајца патријарси, Исак (Ο ΔΙΚ<ΑΙ>Ο<Σ> ΙΣΑ(ΑΚ)) и Јаков (Ο ΔΙΚ<ΑΙ>Ο<Σ> Ι(ΑΚ)ΩΒ) се претставени свртени еден кон друг во разговор. Непосредно до рајските порти е претставена фигура во молитвен став, облечена во монашка облека. Монахот е свртен со грбот кон Рајот, а неговата молитва е упатена кон св. Петка насликана во патронската ниша. Според текстот кој е испишан во контекст на Деизисот: (Μνή)<ς>θ<η>τι> Κ<ύρι>ε τ<ήν> ψ<θ>χε<ήν> τ<ου> δ<ού>λ<ου> (σου) Πα<χ>ομ<ι>ου> μ<ον>α>χ<ου>, оваа фигура е идентификувана како портрет на монахот Пахомиј по чија нарачка веројатно бил насликан Страшниот суд на фасадата на манастирската црква св. Петка.³⁸³

Од јужната страна на фасадата, непосредно до влезот во црквата, насликана е Огнената река која ги носи телата на грешните и проклетите кон пеколот. Од грешниците се издвојува Богатиот од параболата за сиромашниот Лазар (погрешно именуван како богатиот Лазар) (Ο ΠΛ(ΟΥ)ΟΙ Λ<Α>(ΖΑ)ΡΟΣ) кој со гест ја покажува својат жед. Во

³⁸³ За натписот и идентификацијата в. *Исто*, 553-556.

полињата со неправилна форма насликани веднаш до Огнената река се сместени грешниците кои се осудени на колективните маки. Една под друга се насликани Тартар /T(AP)T(AP)/, безутешните неверници (TO AΠAP(AMH)ΘY TO<N> Π<I>(ΣTEY)Θ(OΣ)), црвите кои не мируват (O EKOΛIE O (AK)(HM)ITO<Σ>), чкрипењето на забите во вечниот студ (O BPIΓMO<I> T(H) O Δ(H)T). Во најниската зона се сместени Евреите и предавниците (OI I(OY)ΔEI | OI ΠPO<ΔATAI> | ΣA(NT)<O>T<H>KM) и вечниот мрак (ΣKOT<ADI> TO EEOTEPON). Изборот од тројца грешници кои се подложени на индивидуална казна се сместени во долго правоаголно поле од најниската зона на јужниот дел на композицијата. Еден по друг се насликани како висат казнетиот орач кој орал во туѓа нива (O (ΠAP)(AB)(AK)AI(ΣT)(IΣ)), воденичарот кој крадел брашно (O MIΛON<AΣ>) и лихварот (O T<OI>Σ(THΣ)). За изборот на грешниците секако клучна била штетата која ја предизвикувале врз егзистенцијалните сретства на селанецот, па за дидактичката порака да биде уште посилен секој од грешните е мачен со орудието со кое ја извршил социјалната неправда. Орачот е насликан набиен на ралото, со две тркала околу вратот, на воденичарот околу половината му е обесен воденичкиот камен, околу вратот лопатата за жито, а на главата му е ставена инката за жито. Последен од грешните е лихварот кој со ќесињата со пари врзани околу неговиот врат се пече на огнот кој гори под него.

Библиографија: В. Поповска-Коробар, Зидно сликарство с краја XV века у манастирској цркви Свете Петке код Брајчина, ЗРВИ XLIV (2007), 549-573, 563-564.

5.3. *Св. Никола, с. Трново (1505) [Табла IV]*

Страшниот суд бил насликан како основна тема на сликаната декорација од западната фасада на црквата Св. Никола во кривопаланечкото село Трново. Оваа композиција била создадена заедно со сликарството во наосот кое датира од 1505 година.³⁸⁴ Големите оштетувања кои ги претрпел живописот се последица од атмосферските влијанија во текот на долг временски период, што довело до отпаѓање на поголеми делови од малтерната оплата и избледување на сочуваното сликарство.

³⁸⁴ М. М. Машниќ, *Црквата Свети Никола во село Трново кај Крива Паланка*, Патримониум 3-4, 5-6 (2009), 127-138, 127-128, 134.

Сегашната состојба на трновскиот Страшен суд не овозможува негова детална дескрипција, туку само глобален увид во неговата изворна иконографија.

Со дрвената таваница која била поставена при доградбата на припратата се покрил горниот дел на сцената, во кој според вообичаените стандарди би требало да биде претставен Христос во слава како се симнува од небото помеѓу фигурите на Богородица и св. Јован Крстител.

Според контурите на седечките фигури поделени во две групи, лево и десно од нишата во која е насликан патронот на црквата, може да заклучиме дека тука бил претставен апостолскиот трибунал. Групата апостоли од северната страна на сидот е препознатлива, додека од другиот дел на трибуналот се зачувани само претставите на двајца апостоли. Апостолите биле придружувани од многубројна ангелска свита чии претставници се препознаваат според ореолите и фрагментарно сочуваните ликови во задниот план на трибуналот.

Претставата на Приготвениот престол, придружена од четири ангели, е сместена од десната страна на патронската ниша. Врз тронот, врамен во круг од божествена светлина, е поставена затворена книга врз која стои гулабот - симбол на св. Дух, и крстот. Трновската претстава на Страшниот суд најверојатно ги содржела и претставите на Адам и Ева кои му се поклонуваат на Приготвениот престол, но денес тие се комплетно уништени.

На јужната страна од сидот, која претрпела поголеми оштетувања бил претставен Општиот воскрес. Под поворката од хоровите на праведници се препознават остатоци од карпест пејсаж, во кој веројатно биле сместени ликовните мотиви преку кои бил прикажан Општиот воскрес. Единствениот препознатлив елемент од оваа сцена е ангелот сместен помеѓу стилизираните планини, кој со својата труба ги повикува Земјата и Морето да ги предадат покојниците.

Мерењето на душите, како визуелен симбол за божјиот суд над секое човечко битие, содржи силна дидактичка порака, па поради тоа овој мотив бил сместен во видното поле на верниците, од десната страна на влезот. Поголемиот дел од сцената е уништен, но маркантната претстава на ангелот, препознатливата поза на протерување на демоните со

долгото копје кое го држи во десната рака и натписот од кој јасно може да се прочита само почетната буква М, се чини дека се доволни аргументи за идентификацијата на овој мотив.

Поворката од праведници течела на јужната страна од сидот, веднаш под зоната во која се сместени Хетимасијата и апостолскиот трибунал. Групите праведници се насликани допојасно, врамени во медалјони со позадини во различна боја. Од праведнички хорови единствено доволно сочуван за да се идентификува е медалјонот со претставите на архијереите, препознатливи по нивните омофори со крстови.

Фрагментите фрески кои ја содржат претставата на Рајот се наоѓаат на левата страна од влезот во наосот. Следејќи ги традиционалните решенија сликарот го претставил Рајот како затворена градина исполнета со егзотични дрвја во која еден до друг седат тројцата старозаветни патријарси Авраам, Исак и Јаков, а од нивната десна страна е претставена Богородица. Од надворешната страна на рајската порта се препознаваат остатоците од претставата на херувим, а од другата страна стои Праведниот разбојник. Во долниот дел на рајските бедеми биле насликани како извираат четирите рајски реки, од кои е сочуван само натписот на Тигар (ТИГРИС).

Делот од сцената во кој бил претставен Пеколот и колективните маки не е сочуван, а веројатно се наоѓал на северниот дел од сидот. Огнената река потекува под нозете на Христос и се спушта од неговата лева страна кон долниот агол на композицијата. Најниската зона, според вообичаеното правило, била резервирана за илустрирањето на индивидуалните маки кои се поврзани во единствен идеен комплекс преку кој е визуелизирана дидактичката порака за пропаста на душата и нејзиниот пад во Пеколот. Според логиката на случувањата епизодите во најниската зона течат од север кон југ и започнуваат со претставата на оној кој спие во недела ([..]Н СПИШИЕ ВО НЕДЪЛНА[..]). Додека грешникот лежи врз кревет, завиткан во покров (поголемиот дел од фигурата е уништен) од предната страна на леглото му се прикрадува демон. Во наредната епизода го гледаме човекот во истата положба, но демонот веќе застанал над него. Натписот кој се однесува на оваа сцена (СТРАШНИИ СМЪРТАТЪ) наведува на заклучокот дека е дојден смртниот час

на легнатиот, кому демонот му ја зема душата. Од јужната страна на влезот е прикажана поворка од три фигури, кои оковани се движат една по друга. Секоја од фигурите има обесено на вратот предмет според кој може да се идентификува професијата на казнетите. Поради неразбирливоста на натписите со кои биле сигнирани и оштетеноста на фигурите, единствено може да се идентификува воденичарот кој крадел брашно според воденичкиот камен кој му е врзан околу вратот.

Необјавено

5.4 Св. Илија, с. Бањани (1513-1514) [Табла V]

Страшниот суд кој го зафаќа најголемиот дел од западната фасада на еднокорабната манастирска црква посветена на Св. Илија кај селото Бањани бил насликан во 1513/14 година.³⁸⁵ Избледените фрагменти на бањанската композиција говорат за примена на специфични решенија во ликовното вообличување на композицијата, од кои највоочлива е поделбата на мотивите со сликана рамка.

Во највисокиот дел на фасадната површина бил претставен Христос, впишан во круг од божествена светлина, кого од двете страни го придружуваат крилестите фигури на небесните сили. Пониската зона е резервирана за седечките претстави на апостолите кои го сочинуваат Трибуналот. Апостолските фигури од трибуналот се тешко оштетени, поради што индивидуалните карактеристики на личностите кои го сочинувале се непрепознатливи.

Помеѓу двете апостолски групи е претставен Приготвениот престол врз кој се препознаваат остатоците од некогашните претстави на Христовиот плашт и Затворената книга. Од двете страни, непосредно до престолот, во длабока проскинеза му се поклонуваат Адам и Ева.

Десната страна на хоризонталната зона која се протега под Апостолскиот трибунал била резервирана за епизодите од Општиот воскрес, од кои се препознава само претставата на еден од ангелите кои со трубење го објавувал воскреснувањето на мртвите

³⁸⁵ Сликарството во црквата и на фасадите го датира З. Расолкоска-Николоска, *По трагите на зографите од втората деценија на XVI век*, Културно наследство 16 (1993), 61-67, 61.

и персонификацијата на Морето. Персонифицираното Море е претставено како женска фигура со едреник во раката која седи врз две риби. Останатите елементи на Општиот воскрес се комплетно избледени и неподатни за анализа.

На спротивната, лева страна на истата зона, се сочувани неколку од светителски групи кои биле дел од поворката на Праведничките хорови. Карактеристична е поставеноста на низата од светители од кои единствено предпоследната група е свртена кон централната оска на композицијата, во заеднички наклон со фигурите од последниот хор. Веројатно ваквата поставеност на светителската поворка била предизвикана од прсторните ограничувања наметнати со вклучувањето на Деизисот крај доворотниците во храмот. Поради ваквото решение светителската поворка упатена кон рајските порти морало да биде свртена во обратна насока од пропишаните стандардите. Според остатоците од облеките на светителските групи се гледа дека претставниците на последната група носат богато украсени плаштови, предпоследните се облечени во хитони и химатиони, а пред нив веројатно биле претставени архијереите кои се препознаваат според омофорите.

Рајот го зафаќа поголемиот дел од левата страна на композицијата, а од неговата претстава се сочувани само дел од бедемите кои го оградувале и скромни остатоци од фигурите на еден од патријарсите и Благоразумниот разбојник. Невообичаено е вклучувањето на групата од фигури вrameна во правоаголна рамка и поставена во висина на цокле, непосредно под претставата на Рајот. Фрагментираната сцена е составена од седечка фигура која држи жичан инструмент (налик на лаута) во рацете и носи полуобличеста шапка/круна на главата. Крај фигурата со инструмент стои ангелска претстава, наведната над лежечка фигура. Според аналогиите, оваа сцена во науката е идентификувна како претстава на Смртта на праведниот.³⁸⁶

³⁸⁶ Претставата на Смртта на праведникот од Св. Илија во Бањани е вклучена во проучувањата на идејниот контекст на поствизантиските претстави на Страшниот суд кај: Б. Пенкова, *Към идейния контекст на Страшния съд ж българските паметници от XVI-XVII век. Съпътстващи теми*, во: От Честния пояс на Богородица до коланчето за рожба. Иследвания по искусствознание и културна антропология в чест на проф. Елка Бакалова (ред. М. Сантова, Б. Пенкова, И Станоева, М. Иванова), София 2010, 47-58, 54. Како и во компаративната анализа на композицијата во Никољац, сп. С. Пеић, *Страшни суд у Никољу. Иконографско-програмски аспект композиције*, Саопштења LVIII (2011), 65-83.

Огнената река која потекува под Приготвениот престол се слева кон долниот десен агол на композицијата кој го претставува пеколниот дел на Страшниот суд. Од претставата на Пеколот се препознаваат само фигурите на двајца ангели, кои веројатно држеле копја или ости во рацете и ги гонеле демоните и грешниците. Најнискиот дел од Огнената река има благо проширување во кое била сместена претставата на Адот кој јавал на фантастично чудовиште, од кое преостанале дел од контурите на неговата отворена челюст.

Необјавено

5.5. *Св. Спас, с. Добри Дол* (1576 г.) [Табла VI]

Претставата на Страшниот суд од западната фасада на мирската црква посветена на Вознесението Христово – Св. Спас во с. Добри Дол – Скопско, била дел од сликарските активност на работилницата која ја живописала и внатрешноста на храмот во 1576 година.³⁸⁷ Значително подоцна на малата црква била доградена пространа припрата во функција на трпезарија, со што западната фасада станала источен сид на припратата. Малтерната оплата на овој сид останала речиси целосно зачувана, но остатоците од понов слој малтер кој бил нанесен па отстранет, како и неповолните надворешните влијанија, резултирале со негово избледување, а на одредени сегменти и комплетно одронување.

Претставата на Второто Христово доаѓање била сместена во триаголниот простор кој го формирала покривната конструкција на црквата. Уништената фигура на Христос (горниот дел е покриен со дрвената таваница на трпезаријата), била претставена во кружна мандорла, која ја фланкираат двајца серафими. Под Христовите нозе, поставени врз два крилести тронове, потекувала Огнената река која свртува по јужната половина на сидот под претставата на апостолскиот трибунал. Од страните на Христос стојат Богородица, од чија претстава е сочуван само долниот дел, и св. Јован Крстител облечен во окерен химатион, во придружба на двајца ангели облечени во царска далматика со зелена боја и златен лорос.

³⁸⁷ Б. Видоеска, *Црква Св. Спас с. Добри Дол – Скопско*, ЗСУММ 2 (1996), 167-172, 167-168.

Трибуналот е разделен во две апостолски групи кои седат на долги клупи со висок наслон. Апостолите кои се насликани на северната страна од сидот претрпеле посериозни оштетувања, но според претставите од спротивната страна, веројатно предводени од Павле, може да се види дека биле облечени во хитон и химатион и држеле затворени книги во рацете.

Помеѓу двата сегменти на трибуналот е сместен Пригответениот престол, поставен во кружна рамка со зелена боја која ја придружуваат двајца ангели, од кои се останати само фрагменти. Врз престолот е поставен крстот од Христовото распетие, но поради оштетувањата не може да се види дали биле насликани евангелието, орудијата со кои Христос бил мачен и гулабот. Фрагментите од две фигури со нимбови околу главите сместени над горниот дел на засведената ниша, непосредно до Пригответениот претол им припаѓале на прародителите Адам и Ева. Фигурата на Адам во проскинетична поза е посавена од левата страна на престолот, додека Ева била поставена од десно.

Бројните епизоди на Општиот воскрес, според вообичаената пракса, се поместени на северниот дел од сидот, врамени од Пеколната река која ги обиколува од левата страна. Општиот воскрес започнува со трубењето на двајцата ангели сместени во горните делови на карпестиот пејсаж. Воскреснувањето на мртвите е претставено со животните кои ги повраќаат деловите од човечките тела кои ги проголтале. Мноштво диви животни (волци и/или кучиња) се поставени во апокалиптичкиот пејсаж заедно со персонификациите на Земјата и Морето, од кои се сочувани само бистите (долниот дел е прекриен со слој од боја). Допојасните претстави на Земјата и Морето ги следат иконографските стандарди востановени уште во средновековната уметност. Земјата е прикажана како со обете раце држи ткаенина која се простира полукружно над нејзината глава, со грмушка во вид на капа која ја симболизира вегетацијата. Од нејзината десна страна, во средишниот дел на водно пространство е насликана персонификацијата на Морето која во својата лева рака држи едреник.

Десно до патронската ниша е прикажано Мерењето на душите, сместено во истиот пејсаж во кој се одвива Општиот воскрес. Терезијата, централниот мотив на Психостасијата, е прикачена за сегмент небо (Божјата рака не е претставена). Ангелот кој стои од левата страна до вагата е облечен во бел хитон и зелен химатион. Тој со копјето во

десната рака го прободува демонот кој се обидува да го подигне натежнатиот тас со добрите дела, а левата му е положена на главата на праведната душа која застанала до него.

Поворката од праведнички хорови кои чекаат да влезат во Рајот била насликана на северната страна на сидот, но поради оштетувањата на овој дел од сцената видливи се само основните иконографски елементи. Праведниците се поделени во пет групи, составени од помал број претствници врамени во засведено сликано поле. Единствено од светителските хорови може да се идентификуваат архијереите според препознатливите полиставриони.

Од десната страна на засведената ниша се препознаваат фрагментите од помала група фигури облечени во хитони и химатиони. Фигурите кои ја сочинуваат оваа група се свртени кон централниот дел на композицијата; грбната поставеност на ангелот кој го означува Општиот воскрес кон последната фигура од групата јасно ја издвојува групата од претставата на Општиот воскрес. И покрај оштетувањата на овој мотив, поради просторна поставеност, издвоеноста од околните мотиви и спротиставеноста со праведничките хорови на северната половина од сидот, сметаме дека споменатата група го претставува Мојсеј и иноверните.

Претставата на Рајот е поставена на јужниот дел од сидот, лево од патронската ниша. Поради прекривањето на пониските зони од сидот со боја видлив е само горниот дел од композицијата. Поголемиот дел од претставата на бедемите со кои била оградена рајската градина се девастирани; зачувана е претставата на рајската порта која е претставена во вид на тесна висока кула, надвишена со балдахин. На рајските порти стоел огнен херувим (се препознава дел од крилата), а пред нив чека поголема поворка од светители. Оштетувањата оневозможуваат да се видат иконографските карактеристики на светителите, но веројатно групата била предводена од Петар, кој според црковната традиција треба да ги отклучи портите на Рајот. Светителите кои се насликани во вториот план се назначени само со своите нимбови. Во внатрешноста на Рајот, меѓу елегантно извиените дрвја, се претставени Праведниот разбојник кој се препознава по крстот кој скоро редовно го носи како свој атрибут. Централното место и припаѓа на Богородица

(MP ΘΥ) и двајца старозаветни патријарси чии натписи се уништени. Веројатно бил претставен и третиот патријарх, но и неговата претстава е уништена.

Необјавено

5.6. *Св. Богородица Перивлепта, Охрид* (последна четвртина на XVI век) [Табла VII; Табла VIII; Табла IX]

Со преместувањето на моштите на св. Климент Охридски во Св. Богородица Перивлепта и нејзиното назначување за катедрална црква на Охридската архиепископија, таа добила ново име по основачот на црковната заедница Св. Климент. Промената на нејзината функција ја донела потребата од дополнување на фрескодекорацијата на западната фасада со Страшниот суд, кој претставува единствен сликарски зафат во катедралната црква на Архиепископијата во поствизантискиот период. Композицијата која се простира по целата должина на западната фасада, настанала во последната четвртина на XVI век и претставува едно од делата со најинвентивни иконографски решенија во поствизантиското сликарство.³⁸⁸ Покриениот трем кој бил придодаден на црковната градба во XIX век го сокрил Страшниот суд од екстериерот на црквата, но и го заштитил од девастирачките атмосферски влијанија, што ни овозможува комплетна анализа на композицијата (со исклучок на еден помал дел, оштетен со пренамената на делови од црквата).

Илустрацијата на основното теолошко јадро на Страшниот суд била сместена над главниот влез во црквата. Тоа е составено од приказот на Второто Христово доаѓање и Пригответениот престол, дополнето со фреско-иконата на Богородица Елеуса. Натписот (Н ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ) кој е сместен до претставата на Адам, се однесувал на овој сегмент од сцената, а бил симнат во понискиот регистар на ѕидот со цел да биде видлив за верниците.

³⁸⁸ Ц. Грозданов, *Страшниот суд во црквата Свети Климент (Богородица Перивлептос) во Охрид во светлината на тематските иновации на XVI век*, Културно наследство 22-23 (1997), 47-68, 48. Авторот ја зема годината 1595 од врежан натпис врз фреската, година во кој се споменува и хиротонијата на охридскиот архиепископ Атанасиј, како терминус antequem за настанување на сцената Страшен суд. Според компаративните анализи на оваа сцена со останатите поствизантиски примери на територијата на Р. Македонија и на поширокото балканско подрачје, сметаме дека таа веројатно настанала во периодот помеѓу 1575 и 1595 година.

Христовата фигура која се симнува од небото со десната рака ги повикува праведните кон себе, а со левата ги упатува грешните кон пеколот. Авторот на композицијата од Перивлепта веројатно сметал дека евангелската основа на илустрацијата на Страшниот суд треба дополнително да се образложи, што го сторил со испишувањето на најзначајните делови од библискиот извор на обете страни на влезот во храмот. Од левата страна на влезот, во висина на надвратникот е испишан текст кој потекнува од дваесет и петтата глава од Евангелието по Матеј (25 : 34-36) кој е дел од Христовата беседа на Маслиновата гора за доаѓањето на Царството божјо и Страшниот суд. Текстот, кој ги пренесува Христовите зборови упатени кон праведниците, гласи:

+ ΔΕΥΤΕ ΟΙ ΕΥΛΟ(ΓΗ)ΜΕΝΟΙ Τ(ΟΥ) Π<ΑΤ>Ρ<ΟΣ> Μ(ΟΥ)
 ΚΛΕΡΟΝΟ(ΜΗ)ΣΑΤΕ (ΤΗ)Ν ΣΤΟΙΜΑΣΜΕ(ΝΗ)Ν Υ(MIN)
 ΒΑΣΙΛΗΑΣ ΑΠΟ ΚΑΤΑΩΟΛΗΣ ΚΟΣΜ(ΟΥ) ΕΠ<Ε>ΙΝΑΣΑ
 Γ(ΑΡ) Κ<ΑΙ> Ε: ΕΔΟΚΑΤΕ ΜΕ ΦΑ(ΓΗ)<ε>Ν ΕΔΙΨΑΣΑ ΚΕ ΠΟΣΑΤΕΜΕ<Σ>
 ΞΕΝΟΣ ΥΜ(ΟΥ)Ν Κ<ΑΙ> ΣΙ(ΝΗ)ΓΑΓΕΤΕΜΕ (ΓΗ)(ΜΝ)ΟΣ
 ΗΜ(ΟΥ)Ν Κ<ΑΙ> ΠΕΡΝΕΒΑ<ΛΕ>ΤΕ(ΟΥ) Μ<Η> ΑΣΤΕΝΟΙΣ Υ: Μ(ΟΥ)Ν Κ<ΑΙ>
 ΕΠΙΣΚΕΨΑΤΕ ΜΕ ΕΝ ΦΙΛ(ΑΚ)ΟΙ ΗΜ(ΥΟ)Ν Κ<ΑΙ> ΕΙΛΘΕΤΕ (ΠΡ)ΟΣ ΜΕ.³⁸⁹

На истата позиција од десната страна на влезот (а од левата на Христос од Парусијата) се испишани девет реда текст кој се однесува на грешните, а се продолжение на текстот по Матеј (25: 41-43).

ΠΟΡΩΕΣΤΕ (ΑΠ) ΕΜ(ΟΥ) ΟΙ ΚΑΤΗΡΑΜΕΝΟΙ ΕΙΣ ΤΟ ΠΥΡ
 ΤΟ ΑΙΩΝΙΟΝ ΤΟ ΗΤΟΙΜΑΣΜΕΝΟΝ ΤΩ ΔΙΑΒΟΛΩ ΚΑΙ
 [Τ]ΟΙΣ Α(ΓΓ)ΕΛ<Ο>ΙΣ (ΑΥ)(ΤΟΥ) ΕΠΙΝΑΣΑ Γ(ΑΡ) Κ(ΑΙ) (ΟΥ)Κ ΕΔΟΚ(ΑΤ)Ε ΜΙ
 ΦΑΓ(ΗΝ) ΕΔΙΨΑΣΛ: ΚΕ ΟΥΚ ΕΠΟΤΙΣΑΤΕ ΜΕ
 ΞΕΝΟΣ Η(MIN) Κ<ΑΙ> (ΟΥ) ΣΙΝΙΓΑΓΕΤΕ ΜΕ ΓΙ(MN)ΟΣ
 Κ<ΑΙ> (ΟΥ) ΠΕΡΙΕΒΑΛΕΤΕ ΜΕ ΑΣΤΕ(ΝΗ)Σ Κ<ΑΙ>
 ΕΝ ΦΘΛ(ΑΚ)Ι ΚΕ (ΟΥ) ΕΠΙΣΚΕΨΑΣΤΕ ΜΕ

³⁸⁹ Ц. Грозданов приложува калкови од натписите, а текстовите ги поврзува со пасусите од евангелскиот текст во превод на македонски јазик: *Исто*, 53.

Претставата на Второто Христово доаѓање е сместена во највисокиот дел од просторот над главниот влез. Христос е облечен во светло-розов хитон и химатион со златна боја. Христовта фигура која седи на виножито, со потпрени нозе врз крилестите тронове е впишана во кружна мандорла. До мандорлата стојат Богородица (Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ) и св. Јован Крстител со подадени раце во молитвен став, формирајќи го Деизисот. Во позадината на главните протагонисти се наредени бројни ангелски претстави облечени во царски орнат со жезла, а двајца од нив и со сфери во рацете, кои се претставници на небеската свита на Христос. Позадината е исполнета со ѕвезди, и е претставена во вид на свиток на чии краеве се поставени персонифицираните претстави на Сонцето и Месечинта. Свитокот го собираат двајца ангели означени како (Μ(ΙΧΑΗΛ)) и (Γ(ΑΒΡΙΗΛ)). Оваа претстава илустрира уште еден библиски мотив – Собирањето на небото, кој се јавува во контекст на Судниот ден уште во пророчките текстови.

Апостолскиот трибунал се протега во највисоката зона на северниот и јужниот дел од сидот. Следејќи ги иконографските стандарди, апостолскиот трибунал е поделен во две групи од по шест апостоли кои ги предводат Петар и Павле. Седечките фигури на апостолите се облечени во хитон и химатион, а со исклучок на Петар сите држат затворени книги. Во рацете на Петар се наоѓа отворен свиток на кој се испишани два реда текст кој гласи: ([..]ΑΔΕΛ ΦΙΟΥ ΘΕ Λ[...]). Апостолите седат на долги, декорирани клупи, а во нивната позадина стои група од ангели, поставени фронтално и облечени во царски далматики.

Пригответениот престол (ΗΕ(ΤΗ)ΜΑΣΙΑ Τ(ΟΥ) ΘΡΟΝ(ΟΥ)) е сместен под претставата на Второто пришествие. Околу кружната мандорла на декорираниот трон стои поголем ангелски хор чии претставници се облечени во царски облеку. На престолот се поставени неговите вообичаени атрибути: Христовиот хитон, затворена книга на која стои гулаб сигниран како Христос (ΙΣ ΧΣ), крстот, копјето и трската со губа. Од двете страни на престолот му се поклонуваат Адам (ΑΔΑΜ) и Ева (ΚΕΥ ΕΒΑ) насликани во проскинетичен став со подадени раце.

Зад фигурата на Адам е поставена фреско-икона на Богородица со Христос сигнирана како Елеуса – Милостива (ΜΡ ΘΥ Ϊ ΕΛΕ(ΟΥ)ΣΑ). Од нејзината десна страна е насликана група од неколку фигури од кои поголемиот дел е уништен. Подобро е

сочувана првата фигура со долга брада и коса, облечена во хитон и химатион, која со подадени раце во молитвен став и приоѓа на иконата.

Епизодите од Општиот воскрес се групирани во втората зона на јужниот дел од композицијата и го зафаќаат просторот над Огнената река. Ангелот кој и’ труби на Земјата (ΑΓΓΕΛΟΣ Κ(ΥΡΙ)Υ ΣΑΛΠΙΖΗ ΕΤ [...] (ΓΗ)Ν) ги повикува мртвите да станат од гробовите (претставени како камени саркофази од кои се исправаат мртвите завиткани во покров), а сверовите да го повратат човечкото месо кое го изеле. Од разновидниот животински свет се препознаваат: лав, змија, мечка, волк и лисица. Крилестата фигура на персонофицираната Земја (ΑΗ ΓΟΙΣ (sic!)) е облечена во долг црвен фустан, во рацете држи парче ткаенина кое, во вид на арка, стои над нејзината глава, на која носи вегетација наместо капа. Таа јава на фантастично животно кое во поголем дел е оштетено. Ангелот Господов кој му труби на Морето (ΑΓΓΕΛΟΣ Κ(ΥΡΙ)Υ ΣΑΛΠΙΖΗ ΕΝ (ΤΗ) ΘΑΛΑΣΗ) ја насочил својата труба кон претставеното водено пространство (Η ΘΑΛΑΣΣΑ) за да им го објави воскресот на мртвите од морето. Претставата на персонификацијата на Морето е целосно уништена, но го читаме нејзиниот натпис (Η ΘΑΛΑΣΣΑ[Σ]). На брегот од левата страна на Морето е претставена машка глава во профил, претставена како дува и ја бранува морската вода, која персонифицира некој од ветриштата (ΛΙΟΒΑΣ).

Просторот северно од претставата на Општиот воскрес бил наменет за претставите на четирите царства, илустрација на визијата за текот на историјата од книгата на пророкот Даниил. Од четирите цареви кои биле насликани на овој простор делумно се сочувани само претставите на првиот и на последниот, додека идентификацијата на другите двајца може да се направи според сочуваните натписи. Прв од владетелите бил претставен римскиот цар Август (ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΡΩΜΕΟΙΑ ΑΥΓ(ΟΥ)ΣΤ(ΟΥ)Σ), како старец со долга бела брада и со отверена круна на главата. Неговата царска моќ е прикажана со високиот престол на кој седи, а воената сила со копјето и мечот кои ги држи во рацете. По него седеле претставите на Навуходоносор означен како асирски цар (ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΑΣΕ[P]ΙΥ Ν(ΑΥ)Χ[ΟΔΟΝ]ΟΣΟ[P]) и Пор како мидиски цар (ΒΑΣΙΛΕΥΣ (ΜΗ)ΔΟΝ [ΠΟ]ΡΟΣ). Последна во низата е претставата на Александар Велики (ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΕΛΙΝΥΝ ΑΛΕΞ(ΑΝ)ΤΡΟΣ), од чија претстава преостанал само мал дел од главата, со руса коса и затворената круна со обод.

Монументалната претстава на Мерењето на душите е поместена до десниот доворотник на влезот во црквата. Нерамноправната борба за човечката душа помеѓу тројцата ангели облечени во хитон и химатион, кои заземаат скоро половина од просторот на сцената, и ситните претстави на демоните е концентрирана околу Праведната вага (Ο ΖΗΓΟΣ(ΤΗ)Σ ΔΙΚΕΟΣΙ(ΝΗ)Σ). Вагата, која е симбол на праведниот Господов суд, ја држи Божјата рака (ΧΕΡ[Ι] Κ(ΥΡΙ)Υ) која се подава од сегмент небо обрабен со кружно поставени зраци. Антропоморфните крилести претстави на демоните, обоени во темносива боја, се обидуваат да го повлечат тасот на терезијата полн со свитоци кои ги претставуваат лошите дела, додека ангелите ги протеруваат прободувајќи ги со долгите копја. Душата на која се мерат животните дела, обележана како (Ο ΑΡΧΙΛΗΣΣ(ΤΗ)Σ), стои свртена кон ангелите и тасот со добрите дела, а се обрнува кон демонот кој стои зад неа.

Групата од седум праведнички хорови е претставена на северниот дел од сидот, во зоната помеѓу апостолскиот трибунал и претставата на Рајот. Светителските групи се врамени во лачно завршени полиња, а целосно се прикажани само по тројца најистакнати претставници во предниот план, додека од фигурите од заднината се видливи само нимбовите. Први кон средишниот дел на сцената пристапуваат апостолите (ΧΟΡ(ΟΣ) ΑΠΟΣΤΟΛΟΝ), по нив следат пророците (ΧΟΡ(ΟΣ) (ΠΡ)ΟΦΗΤΟΝ) облечени во полн царски орнат со круни на главите. Следни се хоровите на архијереите (ΧΟΡ(ΟΣ) ΙΕΡ(ΑΡ)ΧΟΝ), претставени во бели фелони со омофори прекрстени на градите. По нив се преподобните монаси (ΧΟΡ(ΟΣ) ΩΣΙΟΝ) од кои двајца се општожителски во монашки мандии под кои се спуштаат аналави и со качулки на главите, а третата фигура е пустиножител кој има долга бела брада и носи ткаенина околу бедрата на голото тело. Како последни од машките хорови се прикажани мачениците (ΧΟΡ(ΟΣ) Μ(ΑΡ)(ΤΕ)ΡΟΝ) облечени во раскошни патрициски облеку. Последните две групи се претстави на праведните жени – хорот на маченичките (ΧΟΡ(ΟΣ) Μ(ΑΡ)(ΤΗ)ΡΟΝ ΓΕΙΝΕΚΟΝ) и хорот на монахињите (ΧΟΡ(ΟΣ) ΩΣΙΟΝ ΓΙΝΕΚΟΝ). Предниот план на хорот од маченички е составен од две фигури облечени во светлорозеви мафориони, а средната светителка носи благородничка облеку и круна на главата. Хорот на монахињите, слично на нивниот машки пандан, е претставен преку две општожителски и една анахоретка чие тело е завиткано само во зелен плашт.

Од спротивната - јужна страна, во просторот помеѓу Огнената река и претставите на четириите цареви, била насликана уште една група од стоечки фигури од кои денес се сочувани последните две. Според овие две претстави од кои последната е облечени во долами со откромени ракави под кои се гледаат ѓомлеците, првата има ширити на доламата, а обете на главите имаат црвени калпаки, оваа епизода е идентификувана како претстава на Мојсеј со иноверните.³⁹⁰

Крајот на историјата и почетокот на новата епоха на заедништвото на човекот и Бог која ќе трае вечно, ќе започне со влегувањето на праведниците во Небесното царство симболизирано преку Рајот. Во најниската зона на јужниот дел од Страшниот суд во Богородица Перивлепта е претставен токму моментот кога низ отворените рајски порти Сите свети ((O)I AGY[OI] П(AN)TEΣ) треба да влезат во Рајот. Први од големата група светци се апостолите, кои се насликани во предниот план пред самата врата на Рајот. Предводник на групата апостоли е Петар (ликот му е оштетен) кој чекори кон вратата отворајќи ја со десната рака. Во истиот ред со апостолите се насликани и пророците, а во повисокиот ред се претставени мачениците, архијереите и светите жени. Од претставите на останатите припадници во групата ги гледаме само нимбовите.

Портата на Рајот е оформена во вид на кула со хексагонална основа на чиј врв е поставена купола во вид на балдахин кој стои на четири столба. Влезот во Рајот го чува шестокрил херувим. До самата порта во внатрешноста на Рајот стои Праведниот разбојник (OI IAGAN ...), облечен во хитон и химатион, држејќи го крстот на кој бил распнат во рацете. Десно од него е претставена Богородица, седната на трон кој го фланкираат два ангела во благ наклон. Тројцата старозаветни патријарси, според вообичаените правила, седат на клупа еден крај друг, а прв е претставен праведниот Авраам кој во пазувите ги држи душите на праведните. Покрај овие претстави кои секогаш се дел од претставата на Рајот, во позадината е сместена уште една епизода која претставува илустрација на Параболата за десетте девојки, која е дел од евангелието по Матеј и е алегориска поука за влегувањето во Небесното царство (Мат. 25: 1-13). Петте мудри девојки ([..] П(AP)ΘENEΣ (ΦΡ)O(NH)MEΣ[H]) облечени во благороднички фустани, со дијадеми на главите и запалени свеќи во рацете стојат од внатрешната страна на рајскиот бедем. Од

³⁹⁰ За турско-персиската облека, в. А. Серафимова - Ј. Спахиу, Нова вера - нова власт..., Саопштења (2013), 166-170 (со фуснотите).

надворешната страна на бедемот, со изгаснати свеќи во рацете, се претставени бистите на петте неразумни девојки (Ι Ε Π[ΑΡ]ΘΕΝΕΣ ΜΟΡΕ) кои закасниле да влезат во Рајот. Од предната страна на бедемите на Рајот стилизирано се претставени изворите на четирите рајски реки, секоја означена со своето библиско име. Првата од север е реката Фисон, а по неа се реките Геон, Тигар и Еуфрат.

Најниската зона на јужниот крај од оваа композиција е наменет за оние кои поради своите гревови не си обезбедиле место во Рајот. Огнената река ги носи телата на грешниците, од кои се издвојува фигурата на богатиот Лазар (Ο ΑΣΠΛΑΧΟΝΟΣ ΛΑΖΑΡΟΣ) кој со гест со раката укажува на својата жед. Најнискиот дел на Огнената река, непосредно до персонифицираниот Ад, е наменет за еретиците и грешниците. Персонификацијата на Адот јавува на фантастичен свер со широко отворена челуст, но поради оштетувањата неговите индивидуални карактеристики се изгубени. Фигурите кои се претставени во вртлогот од оган и катран се сигнирани како Аријанци (ΑΡΙΑΝΙΤΕΣ). Од левата страна, под претставата на ангелот кој со долго копје ги боди грешните во Огнената река, се чита натписот според кој тука се сместени и блудните архијереи и епископи ([Α]ΡΗΙΕ[ΡΗ]Σ Κ(Α)Υ ΜΟΝΑΧΙ Ι ΠΟΡ[ΝΗ]). Колективните маки биле прикажани во пет правоаголни полиња сместени во висина на сликаното цокле на јужната страна на композицијата. Натписите со кои била означена секоја од претставите на колективните маки се уништени, но според содржината на првите две може да се каже дека првите две ги претставуваат Црвите кои не мируваат, а по кои следат Неутешните грешници кои плачат со отворени усти.

Библиографија: Ц. Грозданов, *Страшниот суд во црквата Свети Климент (Богородица Перивлептос) во Охрид во светлината на тематските иновации на XVI век*, Културно наследство 22-23 (1997), 47-68; А. Серафимова, *Семиотичка анализа и поствизантиски паралели на Страшниот суд во кучевишките Свети Архангели*, Културно наследство 28-29 (2004), 163-172.

5.7. Св. Никола, с. Ореоец (1595) [Табла X]

Сочуваните фрагменти од фасадниот живопис на црквата Св. Никола над селото Ореоец, на прв поглед се незначителни и се сведуваат само на средишниот простор на горниот сегмент на фасадата и околу засведената ниша со претставата на патронот. Податоците кои ни ги нуди сочуваното сликарство од фасадата на Св. Никола кое настанало во 1595 година,³⁹¹ говори за теолошки образован мајстор кој употребувал уникатни иконографски решенија.

Во највисоката точка на фасадата е насликана претставата на Христос во слава, чија кружна мандорла со зелена позадина е обиколена со кратки радијални зраци од божествена светлина. Христовата фигура, облечена во хитон со окер и химатион со цинобер боја, е во став со двете раширени раце. Од двете негови страни се низат претставите на ангелската свита, чии претставници се облечени во царски облеку, далматики со различни бои, лороси и наметки закопчани на градите со аграфи. Позадината на небеските сили е исполнета со претстави на ѕвезди, кои укажуваат на тоа дека, иако мотивот не е комплетно сочуван, веројатно како позадина на Христовото Второ доаѓање било претставено Собирањето на небото. На зачуваниот фрагмент не можат да се идентификуваат стандардните претставите на Богородица и на св. Јован Крстител, застапниците на човечкиот род пред Страшниот судија.

Претставата на Пригответниот престол, мотив кој изобилува со симболичко-теолошки значења, е поместена непосредно под Христовите нозе. Врз Пригответниот престол (ПРЕСТОЛЪ БОЖ(И)Е), е поставен Христовиот хитон со сина боја врз кој стојат затворена книга и гулабот. Последен од симболите на Христовата жртва е крстот кој е потпрен од задната страна на престолот. Околу Хетимасијата, во самата мандорла се претставени седум фигури од кои три се во преден план, на една и' се гледа само лицето, додека присуството на останатите три е означено со нивните нимбови. Со вклучувањето

³⁹¹ М. М. Машник, *Манастирот Св. Никола Ореочки*, Културно наследство 14-15 (1990), 5-20, 6-7. Истата, *Манастирот Ореоец*, Скопје 2007, 70, пртеж I.

на предметите кои асоцираат на Христовата жртва (крстот, хитонот кој го носел пред распнувањето, копјето, сунѓерот со оцет и жолчка), Хетимасијата добила сотериолошка порака која се однесува на Христовата жртва, воскреснувањето и спасувањето на човечкиот род. Поради тоа претставата на Пригответниот престол од Страшниот суд во ореоечкиот Св. Никола била насликана придружена од Мироносиците, кои биле први сведоци на Христовото воскреснување.

Од двете страни на Пригответниот престол на колена му се поклонуваат Адам и Ева, позади кои стојат оштетените претстави на сиромавите. Подобро сочуваната фигура која е насликана лево од нишата со патронот е завиткана во плашт кој го придржува со едната рака, додека горниот дел од телото и е непокриен. Од спротивната страна на нишата, иако сликаниот слој е скоро комплетно уништен, се забележуваат контурите на уште една фигура на сиромав кој носи карактеристична шапка на главата.

Под претставите на сиромавите бил сместен апостолскиот трибунал од кој е сочувана само избледената претстава на еден од апостолите кој седи на трон со висок наслон кој завршува триаголно, а зад него стои фигура на ангел која била дел од гардата од небесни сили која го придружувала трибуналот.

Необјавено

5.8. Св. Спас (*Воведение на Богородица*), с. Кучевиште (крај на XVI век) [Табла XI]

Наративната композиција на Страшниот Суд, чии остатоци денес се видливи во горната половина на западната фасада на црквата Св. Спас (Св. Богородица) во скопското село Кучевишта, била насликана кон крајот на XVI век или почетокот на XVII век.³⁹² Сцената била дел од декорацијата на источниот ѕид на надворешната припрата која биле опожарена во 1983 година. Оттогаш Страшниот суд во порушената припрата бил изложен на надворешни влијанија и дополнително уништен со што се отежнува неговата научна

³⁹² Врз основа на иконографските анализи на остатоците на фреските на северниот ѕид (сцени од житието на св. Георги и од Акатистот), сликарството во овој простор (надворешна припрата) е датирано во крајот на XVI или почетокот на XVII век, сп. Ј. Николиќ-Новаковиќ, *Илустрација на Акатистот на Богородица во црквата Воведение Богородичино (Св. Спас) во Кучевиште*, Културно наследство 16 (1993), 83–89, (со постара литература).

анализа. Згора на тоа, централните делови на композицијата, како резултат на секундарното проширување на надвратната ниша, се трајно изгубени.

Во највисокиот дел на западната фасада, по целата должина на сидот се протегала претставата на Второто Христово доаѓање. Покрај тешките оштетувања на сликаниот слој, кој е скоро комплетно уништен, се препознаваат контурите на Христовата претстава во мандорла. Од десната страна на Христос се забележуваат неколку фигури облечени во царска облека кои припаѓале на ангелите од неговата свита. Една од ангелските претстави во раката држи свиток кој спирално се замотува на долниот крај. Според сочуваните претстави на неколку ѕвезди кои биле насликани на свитокот можеме да заклучиме дека се работи за мотивот на собирањето на небесата. Претставите на останатите протагонисти кои биле дел од Второто Христово доаѓање, особено оние од јужната страна на сидот, се комплетно уништени.

Во пониската зона бил сместен апостолскиот трибунал, поделен во две групи, кои седат на долги клупи со висок наслон. Сочуваните апостолски групи бројат по само пет членови од обете страни бидејќи фигурите на апостолите кои биле најблиску до средишната оска на сцената се уништени. Исто така, поради оштетувањата на јужната половина на сидот се препознаваат само силуетите од поголемиот дел од апостолите кои биле насликани во овој дел. Апостолските фигури се облечени во хитони и химатиони и во рацете држат затворени книги. Трибуналот го придружува бројна ангелска гарда чии претставници стојат фронтално позади апостолите, облечени според стандардите во царски костими.

Претставата на Пригответениот престол веројатно била уништена со проширувањето на нишата. Епизодите од Општиот воскрес поради оштетувањата на површинскиот слој на малтерот се комплетно невидливи, со исклучок на персонификацијата на Морето, чии остатоци се гледаат на јужниот крај на сидот. Персонифицираното Море е прикажано како женска фигура која седи врз риба на средината на водено пространство, облечена во долг фустан, а во едната рака држи брод.

Целата ширина на зоната под Апостолскиот трибунал била исполнета со хоровите на праведниците. Организирани во две поворки кои се свртени кон централната оска на

композицијата, праведниците според редот на кој му припаѓаат се поделени во девет светителски хорови. Натписите на светителските хорови не се сочувани, но според иконографските карактеристики на подобро сочуваните групи можеме да идентификуваме дел од нив. Поворката на северниот дел од сидот веројатно започнувала со хорот на архијереите, кој е половично сочуван, а се препознава по полиставрионот во кој бил облечен еден од неговите припадници. По архијереите веројатно следувале пророците, облечени во карактеристични наметки декорирани со куфско писмо и мачениците во патрициски облеку. Претпоследниот светителски хор е составен од светители облечени во монашка облеку, од која се препознаваат нивните мандии и аналави. Бидејќи последната група од спротивната поворка носи скоро идентична облеку, наведува на мислењето дека едниот хор бил составен од преподобни монаси, а другиот од црковни поети и писатели. Последната група од северната половина на сидот ја сочинуваат женски фигури во монашка облеку, а ја предводи светителка чие тело е завиткано во плашт. Водечката фигура на овој хор според иконографските карактеристики припаѓа на редот на пустиножителки, со што би можело со оваа група да биле претставени монахињите. Првите три светителски групи од спротивната страна се речиси целосно уништени, претпоследната група е составена од светители/ки во благородничка облеку, додека последната е сочинета од фигури во монашка облеку. Над последната светителска група бил испишан натпис на црковно-словенски јазик кој е доста оштетен и кој може само парцијално да се расчита: (ЛНКЪ [ПРЕТПО]Д[ОБ]НАІ).

Во најниската зона од Страшниот суд на северниот дел од фасадата на кучевишката Св. Спас е претставен Рајот. Рајската градина е оградена со бедеми во форма на пентагон, на чија порта стоел херувим. Во средината на рајската градина е претставена Богородица која седи на трон фронтално свртена, со двете подигнати дланки, а од страните на тронот стојат две ангелски фигури во благ наклон. Од десната страна на Богородица биле претставени тројцата праведни патријарси, чии фигури се делумно сочувани, а од левата страна стои Праведниот разбојник, кој се препознава по крстот потпрен на неговото рамо и пет фигури претставени во цел раст, со ореоли околу главите и облечени во благородничка облеку. Групата фигури сместени во Рајот претставуваат целина со петте бисти кои се насликани над нив, облечени исто така во благороднички костим, но немаат

нимбови околу главите и се наоѓаат од надворешната страна на рајските бедеми. Двете групи од женски претстави заедно ја илустрираат Параболата за петте мудри и петте неразумни девојки од Евангелието по Матеј. Од предната страна на сидините на Рајот биле насликани четирите рајски реки, чии претстави едвај се препознаваат.

Необјавено

5.9. *Св. Ѓорѓи, с. Врбјани (1605) [Табла XII]*

Фрагментарно сочуваната претстава на Страшниот суд на западната фасада на селската црква, посветена на Св. Ѓорѓи во селото Врбјани - Горна Дебрца, била насликана во 1605 година.³⁹³ Во поново време од западната страна на црквата била доградена пространа припрата, со чија таваница бил покриен горниот дел од композицијата која е доста оштетена. Поголемиот дел од малтерната оплата на западната фасада е уништена, со што се изгубени големи делови од сликарството, додека преостанатиот дел е прекриен со наслаги кои ја отежнуваат неговата иконографска анализа.

Програмата на западната фасада на Св. Ѓорѓи се состоела од комбинација на мотиви од Страшниот суд со коњичките претстави на двајца свети војни кои биле поставени во средишната висинска зона на сидното платно. Бидејќи со таваницата на доградената припрата е покриен највисокиот сегмент на фасадата, можеме само да претпоставиме дека во тој дел е насликана претставата на Второто Христово доаѓање. Под таваницата се забележува долниот дел на Пригответениотиот престол, под кој потекува Огнената река. Од обете страни на тронот во проскинетичен став е претставен прародителскиот пар – Адам и Ева.

Огнената река тече од јужната страна на нишата и продолжува кон долниот десен агол на композицијата. Од фрагментите живопис на јужниот сид зачувани е претставата на ангел, кој веројатно бил еден од објавителите на Општиот воскрес, сместен над Огнената река. До самиот влез под Огнената река е сместена група од ангели, од кои целосно е претставена само првата фигура која е облечена во бел хитон со високо подигната рака во која држи копје.

³⁹³ Г. Ангеличин – Жура, *Црквата Св. Ѓорѓи во село Врбјани – Охридско*, Лихнид 6 (1988), 241-260, 241-242.

Од спротивната страна на влезот бил претставен Рајот од кој е сочувана единствено портата на која стои огнениот херувим, една стоечка фигура со ореол (веројатно праведниот разбојник) и групата од апостоли која чека да влезе во Рајот. Од апостолскиот хор како целосни фигури се гледаат само првите две претстави, додека останатите се назначени само преку врвовите на нивните нимбови.

Необјавено

5.10. *Св. Богородица, Сливнички манастир* (1613/14 година) [Табла XIII]

Сликаството од западната фасада на манастирската црква Св. Богородица во Сливничкиот манастир, која се состои од претставата на Богородица во нишата над главниот влез и Страшниот суд, настанал во 1613/14 година како последен голем сликарски зафат во живописувањето на манастирскиот католикон. Во 1644/45 година најниската зона на јужниот дел од ѕидот била покриена со нов слој малтер и била насликана композицијата Деизис со што бил прекриен значителен дел од Страшниот суд.³⁹⁴

Композицијата на Страшниот суд се развива во четири зони на целата површина на ѕидното платно (со исклучок на делот кој подоцна бил пресликан) и во најголема мера е комплетно сочувана. Догматскиот стожер на сцената, Второто Христово доаѓање бил насликан во највисоката зона на фасадата. Во темето на триаголниот простор кој го формирала покривната конструкција на тремот претставено е симнувањето на Христос од небото. Христос седи врз два херувими, а нозете под кои извира Огнената река му се потпрени на крилести тронове прекриени со мноштво очи. Неговата фигура, заедно со херувимите на кои седи, е вrameна во круг од божествена светлина кој се прелива во боите на виножитото. Одзади Христовата мандорла се подаваат бистите на четирите апокалиптични животни, кои воедно се и симболи на четворицата евангелисти: лавот, волот, ангелот и орелот (чија претстава е уништена). Животните држат затворени книги, а сочуваните натписи до лавот (M<APKO>) и ангелот (M(AT)<ΘHAIOS>) се

³⁹⁴ В. Поповска-Коробар, *Кон атрибуцијата на живописот во црквата на Сливничкиот манастир*, ЗСУММ 2 (1996), 213-252, 233; Истата, *Сликаството во Сливничкиот манастир Св. Богородица* (докторска дисертација). Авторезиме, Скопје 2008, 24.

идентификација за евангелистот кој го симболизираат. Помеѓу животинските претстави, од двете страни на Христос се насликани и два херувими со рипиди во рацете врз кои е испишано (ΑΓ[Π]Ο<Σ>). Оваа збиена претстава на т.н. теофанија, чија библиска предлошка е во десеттата глава на старозаветната книга на Језекиил и во Откровението (4 : 7-8), од двете страни е придружена од ангелска гарда чии претставници од предниот план се облечени во пурпурни хитони и химатиони, а во рацете држат отворени книги со испишан текст на грчки јазик кој се однесува на доаѓањето на Кралството божјо. Текстот од книгата на ангелот кој стои десно од Христос гласи (Η ΜΙΝ/ ΔΕΔΟ/ ΤΑΙ Η/ΤΟΝ Ο/Ν ΒΑΣΙΛ(ΕΙΟ), а кај ангелот што стои лево пишува (ΔΕΙΞΑΤ/Ε Υ<ΜΙ>Ν/ ΤΑ ΚΑΛ/Α ΕΡΓΑ). На крајот на ангелските поворки со подадени раце во молитвен став стојат Богородица (ΜΡ ΘΥ), од десната и св. Јован Крстител (ΙΩ (ΠΡ)Ο) од левата страна, кои заедно со централно поставената Христова фигура го сочинуваат Деизисот. Пригответениот престол (ΟΥΓΟΤΕΨΗ(ΙΕ) ΠΡΉΣΤΟΛΛ) кој е сместен под Христос, е впишан во идентична мандорла со Христовата, која ја придржуваат двајца ангели. Врз седиштето се сместени Христовиот хитон, затворена книга и гулабот (со впишан крст во нимбот и Христовата сигнатура ΙС ΧС). Во позадината на престолот стои крстот, придружен со симболите на Христовото мачење: копјето, стапот со губа и трновиот венец кој е обесен на самиот крст. На супеданиумот пред тронот се прикажани четирите клинци со кои Христос бил прикован на крстот. Лево и десно од престолот се прикажани Адам и Ева како клечат во молитвен став.

Позади претставите на прародителите се застапнати две оскудно облечени машки фигури кои ги претставуваат сиромавите. Едниот од сиромавите носи само ткаенина околу бедрата, а другиот е завиткан со плашт и на главата има карактеристична капа со тесен обод. Над двете фигури на сиромавите е испишан текст на црковнословенски јазик кој е извадок од дваесет и петтата глава на евангелието по Матеј и се однесува на Страшниот суд. Од десната страна на Христос е испишан текстот кој се однесува на праведните (Мат. 25:34): ПРЃИДЕТЕ БЛ(АГО)С(ЛО)ВЕНІ ѠЦА МОЕГО/ [НА]СЛЕДХИТЕ ОУГОТВАНІЕ/ ВАНЪ Ц(А)Р(С)ТВО НЪНѢ. Текстот од левата страна се однесува на грешните и нивната казна

во вечниот оган (Мат. 25 :) ИДЕТЪ (ΘΤ) [МЕ]НЕ ПРО/КЛΕΤИ ВЪ ОГ(Α)Н/ ВЪТ/(Υ)НИ ΟΥΓΟΤΒΑΝΙ
Δ/ΝΑΒΟΛ(ΟΥ) Ι ΑΓΓΕΛΟΜЪ ΕΓΟ.

Во највисоката зона на сидот, следејќи ја косината на кровната конструкција, од обете страни на Второто Христово доаѓање насликани се сегментите од Апостолскиот трибунал. Апостолите се вообичаено поделени во две групи од по шест претставници кои седат на долги богато декорирани клупи со полукружно завршени наслони, а нозете им се поставени на заеднички супеданеум. Апостолите се облечени во хитон и химатион и во рацете држат отворени книги со испишан текст. Во позадината на седнатите апостоли е претставена небесната гарда, составена од ангели облечени во царски далматики со подигнати копја во рацете. Веројатно секој од апостолите бил означен со своите иницијали испишани во нимбот, но сочувани се натписите само на првите тројца апостоли од групата насликана од левата страна на Христос. Прв од средишната страна на композицијата е претставен Павле ((ΠΑ)Υ<ΛΟΣ>) во чија книга е испишан текстот (ΒΛΕΠΘ/ΤΕ ΑΔΕ/ΛΦΟΙ Π/ΩΣ ΑΚΡΙ/ΒΟΣ Π/ΕΡΠΑΤ/ΕΙΤΕ Φ/ΟΒΕΡΟΝ, по него е претставен Матеј (Μ(ΑΤ)<ΘΝΑΙΟΣ>) од чија книга се чита (ΟΥ ΜΗ ΠΑ/ΡΕΛΘ/Η Η ΓΕΝΕ(Α)/ ΑΥΤΕ (Ε)Ω/Σ ΟΝ Π/ΑΝΤΑ/ ΓΕ(Ν)ΗΤ/ΑΙ), по кој следи Лука /ΛΟ<ΥΚΑΣ>/ и го држи натписот (Ο Ο(ΥΡΑΝ)ΟΣ/ ΚΑΙ Η Γ/Η ΠΑΡΕ/Λ(ΕΥ)ΣΟ/ΝΤΑΙ/ ΟΙ ΔΕ ΛΟ/ΓΟΙ ΜΟΥ/ ΟΥ ΜΗ ΠΑΡ(ΕΛΘΩΣΙΝ)). Текстот во рацете на следниот апостол, чиј натпис е оштетен, гласи: (Ι ΔΟΥ Η/ <Η>Λ[ΘΕΝ] Ο ΚΣ/ ΠΟΙΗΣ/ΑΙ ΚΡΙ/ΣΙΝ Κ/ΑΤΑΠΑ/ΣΙΝ). Петтиот апостол во редот го држи натписот (ΟΡΑΤΕ/ΑΓΑΠΗ/ΤΟΙ ΜΗ/ΔΕΙΣ ΑΥΤΙΣ ΓΙΝΩ/ΣΚΕΤ/Ω). Испишаниот текст во книгата на последниот апостол е избледен и се читаат само неколку букви од последните редови: (Ε ΑΥΤ ΘΣ) и (Η ΣΩΡΑΣ [...]). Текстовите од книгите на апостолите во спротивниот сегмент на трибуналот се разлеани и се препознаваат само неколку букви во првите книги.

Епизодите од Општиот воскрес се поделени на два дела сместени на краевите на зоната која се протега по Апостолскиот трибунал. На северната страна, во сегмент од окерно-жолт пејсаж, сместена е персонификацијата на Земјата (ΖΕΜΛ(ΗΛ)). Земјата е претставена како женска фигура, облечена во син хитон и зелен химатион, со отворена

златна круна на главата. Во левата рака држи трозабец, а со десната покажува на крилеста претстава, која поради оштетувањата не може да се идентификува. Земјата јава на лав застанат во достоинствен став. Пред персонифицираната Земја стои ангел со развеан свиток во рацете на кој графички се претставени персонификациите на Сонцето и Месечината. Претставата на ангелот што го собира свитокот (кој го симболизира небесниот свод), е илустрација на библискиот мотив на собирањето на небото. Во сливничката претстава на Страшниот суд овој мотив е означен единствено како Небо (Ο(ΥΡΑΝ)ΟΣ). Пејсажот во кој се сместени двете претстави се исполнет со вегетација, животни и птици, кои се претставени во значително помали димензии од персонификациите на Земјата и Небото, а помеѓу нив се сместени и епизодите од Општиот воскрес. Ситните голи фигури на мртвите се исправаат од своите гробови, претставени како јами вкопани во земјата. Персонификацијата на Морињата била прикажана на спротивната јужна страна од композицијата, во средината на разбранувана вода. Нејзината фигура е скоро комплено уништена со исклучок на раката во која држи галија со три едра. Помеѓу брановите на морето се забележуваат фрагменти од морскиот свет кој бил прикажан.

Во просторот помеѓу прикажаното водено пространство и Огнената река е поместена илустрацијата на Визијата на пророкот Даниил, која е вообличена во ликовниот мотив на Четирите царства. Во горниот дел од сцената на еден од бреговите од пејсажот се претставени четири седечки фигури на мажи облечени во царски одори. Според натписот прв од претставените цареви (од лево) е Навуходоносор (ΝΑΒ<ΟΥ>ΧΟΔΟΝΟΣ<Ο>Ρ Ц(Α)ΡЪ) кој е насликан како возрасен маж со побелена брада и е облечен во сина далматика и црвена наметка. Царските инсигнии кои ги носи - отворена круна на главата и скиптарот во десната рака, ја покажуваат неговиот императорски статус. До него седи Дариј (ΔΑΡΝΙΑ Ц(Α)ΡЪ), со слични иконографски обележја како и Навуходоносор, со исклучок на облеката во зелена боја која ја носи. Третата фигура го претставува царот на античките Македонци Александар (Α<ΛΕΞΑ>ΝΔΔΡЪ Ц(Α)ΡЪ) чиј лик е уништен, но се гледа дел од кратката костенлива брада и отворената круна на главата. Облечен е во црвена далматика и сина наметка, а во рацете држи меч кој го извлекува од корицата. Последен од царевите е

прикажан противникот на Александар Македонски, индискиот цар Пор (ΠΟΡΨ Ψ(Α)ΡΨ), со темен инкарнат и кратка црна брада, како во десната рака држи копје. Четирите животни, кои ги симболизираат моќните империи со кои владееле претставените цареви, се насликани во предниот план на сцената. Иако нивните претстави се значително оштетени, сепак може се препознае дека биле претставени вепар, прв во поворката веднаш до Огнената река, него го следи коњ (еднорог?) кој гази врз телото на животно со светло кафеаво крзно (леопард), а последен од разбрануваното море излегува елен. Ваквото конципирање на ликовната претстава на четирите царства претставува дословно илустрирање на Визијата на пророкот Даниил, во која тој ги видел четирите животни како излегуваат од брановите на морето.

Во истата зона, на левата/северната страна се насликани Праведниците, поставени во два реда од по три групи. Фигурите на светителите се поставени во овални рамки кои наликуваат на облаци. Први во горниот ред се претставени апостолите (ΑΝΚΨ ΑΠ(Ο)ΣΤ(Ο)Λ(Ε)ΚΨ), по кои следуваат пророците (ΑΝΚΨ ΠΡ(Ο)Ρ(Ο)ΥΚΨ), а последни во редицата се мачениците (ΑΝΚΨ Μ(Ο)Υ(Ε)ΝΗΚΨ) предводени од претставата на Ѓакон кој може да се идентификува како архиѓаконот и првомаченик св. Стефан. Понискиот ред започнува со хорот на архијереите (ΑΝΚΨ ΑΡΧΗΡΕΙΗ), во средината се претставени преподобните монаси (ΑΝΚΨ ΠΡ(Ο)Δ(Ο)ΒΗΝΗΚΨ), а праведничките хорови завршуваат со светите жени кои се обединети во една група составена од маченичките и преподобните жени (ΑΝΚΨ ΓΕΝ(Ε) Μ(Ο)Υ(Ε)ΝΗΚΨ И ΠΡ(Ε)Π(Ο)Δ(Ο)ΒΗΝΗΚΨ).

Во најниската зона на јужната половина на ѕидот е насликан Рајот пред кој се наредени светителите кои чекаат да влезат во рајската порта. Натписот кој е испишан над светителската група гласи: (ΟΙ ΑΓΙΟ ΝΑΩΝΕ(Υ)ΑΣ ΕΡΧΟΜΕΝΟΙ [...] ΠΑΡΑ[Δ]ΕΙΣΟ (sic!)). Светителите се поделени во две поголеми групи, од кои едната е подигната во вториот план со цел да се истакнат нејзините предводници кои се избор од најзначајните светители во христијанството. Како по обичај, први пред рајската порта се претставени апостолите, предводени од Петар, до кој стои и фигурата на Ѓакон облечен во стихар. Во

предниот план покрај апостолите се вклучени и еден старозаветен пророк и еден маченик, а позади нив се гледаат и маченичките дијадеми на дел од фигурите во заднината. Втората група е составена од шаренолик избор на светители. Нејзиниот прв ред е составен од старозавени пророци, маченици, монах, но најистакнати нејзини припадници се св. Јован Крстител, претставен прв до Рајот и старозаветниот пророк Даниил (Ο (ΠΡΟΦΗΤ) ΔΑΝΙΗΛ), кој е сместен веднаш до влезот во црквата. Даниил е облечен во раскошна облека, наметнат со наметка со богат вез, а на главата носи фригиска капа. Во рацете држи свиток со текст (кој е разлеан и неможе да се расчита), а погледот му е упатен кон претставата на Христос во слава, што претставува алузија на неговата визија за доаѓањето на Синот Човечки. Рајот во сливничкиот Страшен суд е ограден со кружен бедем, а неговата порта е кула со хексагонална основа надвишена со купола. Пред рајските порти стои огнен херувим со два мечеви во рацете. Во предниот план од рајската градина се сместени вообичаените претстави на Праведниот разбојник, претставен со крстот како негов атрибут, и бистите на тројцата патријарси кои во разговор седат еден до друг. Со натпис е означена само фигурата на Аврам /ΑΒΡΑΜ/ кој седи помеѓу Исак и Јаков. Во вториот план, над нивните глави е прикажана Богородица во пурпурен мафорион како седи на трон, придружена од две ангелски фигури. Левата рака на Богородица е во гест со подигната лева дланка, а во десната држи бел цвет. Позадината на Рајот е исполнета со разновидна вегетација и дрвја меѓу кои се истакнуваат две палмини стебла, како древен симбол за триумфот на верниците над духовните непријатели.

Пеколот бил насликан на јужниот дел на композицијата, но со сликарството од 1643/44 година тој дел бил комплетно прекриен со претставата на Царскиот деизис. Единствено што останало видливо од Пеколот се фрагменти од ангелите кои со копја (или трозапци) ги боделе грешниците и демоните во пеколниот оган. Во Огнената река, која ги носи грешниците во подлабоките делови на Пеколот, покрај неидентификуваните грешници на кои само главите им останале надвор од огнениот тек, претставена е фигурата на Богатиот Лазар /Ο ΠΛΟΥΣΙΟΣ ΛΑΖΑΡΟΣ/ кој покажува на својата жедна уста. Пониско по текот на реката е прикажан и Ирод /(ΗΡΩΔ ΞΙΡΪ)/, чија лежечка фигура, облечена во владетелска облека и со круна на главаата е фрагментарно сочувана.

Библиографија: В. Поповска-Коробар, *Сликаството во Сливничкиот манастир Св. Богородица* (докторска дисертација), Скопје 2008, 227-238.

5.11. Св. Преображение, Зрзевски манастир (1624/25), [Табла XIV]

Претставата на Страшниот суд кој е централната тема на програмата на отворениот трем на католикот на манастирот Св. Преображение кај прилепското село Зрзе бил насликан на крајот на првата четвртина на XVII век (1624/25 година).³⁹⁵ Развиен во четири зони на просторот околу главниот влез во манастирската црква оваа композиција претставува еден од подобро сочуваните примери на Страшниот суд во поствизантиската уметност на територијата на Р. Македонија.

Следејќи ја востановената композициска шема, зрзевскиот сликар во највисоката зона на ѕидот го претставил Второто Христово доаѓање. Во највисоката точка на тимпанонот е сместена фигурата на Христос /IC XC/, облечен во зелен хитон и златен химатион, како со раширени раце ги повикува праведните, а ги одбива грешните. Христос е врамен во кружна мандорла со црвена позадина, а нозете му се поставени врз два крилести трона. Од двете страни на мандорлата се претставени два херувими, фланкирани со по два скиптра поставени на нивните крилја. Од десна страна на Христос стои Богородица во застапничка поза, а од левата св. Јован Крстител. Позадината на која се одвива Парусијата претставува свиток на чија десна страна е претставена персонификацијата на Сонцето, а на левата Месечината. Од надворешната страна на свитокот се насликани две ангелски претстави кои го собираат.

Под претставата на Второто пришествие е сместен Пригответниот престол врз кој е поставено затворена книга, гулаб сигниран /IC XC/ и Голготскиот крст, а пред него се сместени клинците со кои Христос бил закован на крстот. Престолот е поставен во

³⁹⁵ Страшниот суд од црквата Св. Преображение на Манастирот Зрзе е датиран со натписот над влезот во црквата во кој се спомнува годината на неговото живописување и ктиторите, сп. З. Расолкоска-Николоска, *Манастирот Зрзе со црквите Св. Преображение и Св. Никола*, Споменици од средновековната и поновата историја на Македонија, том IV, Скопје 1981, 407-500, 432.

мандорла, слична на Христовата и од двете страни е придружен од бројна свита на допојасно претставени ангели, облечени во царски далматики со скиптри во рацете. Во неговото подножје, веднаш до засведената ниша во која е претставена патронската сцена Преображение, се сместени фигурите на Адам и Ева кои клечејќи му се поклонуваат. Во подножјето на Пригответениот престол извира Огнената река која тече десно покрај нишата.

Во просторот помеѓу Огнената река и нишата е сместена скудно облечена фигура на питач /*(ΠΡ)ΟΣΑΚ*/ со дисаѓи преку рамената и стап во раката, кој чекори кон средишната оска на композицијата.

Под ангелската придружба на Хетимасијата, од двете страни на нишата се насликани две редици стоечки фигури кои го сочинуваат Апостолскиот трибунал. Поворките на апостоли, кои во рацете држат затворени книги и замотани свиотци се предводени од Петар и Павле.

Целата зона под Апостолскиот трибунал е резервирана за претставата на праведничките хорови, кои се поделени во две групи свртени кон централната оска на композицијата. Светителите се претставени во цел раст, поделени во групи според категоријата на која и' припаѓаат, а секоја група е вrameна во засведено поле со различна боја на позадината. Поворката од северната страна започнува со хорот на архијереи /*ΛΗΚ* *ΑΡΧΙΕΡΕΥΟΝΤΩΝ*/ облечени во полиставриони, по кои следат мачениците /*ΛΗΚ* *ΜΥΤΕΝΙΥΕΥΟΝΤΩΝ*/ во препознатливите раскошни патрициски облеку извезени со бисер и закопчани со аграфи на градите, и преподобните монаси /*ΛΗΚ* *(ΠΡ)ΕΠΟΔΟΒΟΝΙ ΚΑΛΥΓ(Ε)ΟΝΤΩΝ*/ во монашки раса со мандии и аналави, со качулки на главите. Од праведничките хорови на спротивната страна први се претставени пророците /*ΛΗΚ* *(ΠΡ)ΦΟΡΟΥΕΥΟΝΤΩΝ*/ од кои фигурите на првите двајца се облечени во вообичаените царски костими со круни на главите, додека третата е во бел стихар, со тонзура на главата која е сигнирана како ѓакон /*ΔΙΑΚΟΝ*/. Неговата претстава ја следат две женски фигури, кои припаѓаат на друг светителски хор, назначен со посебна рамка, но без сигнатура. Двете светителки се облечени во царски облеку, со отворени круни на главите, а натписот царици /*Ц(ΑΡ)ΗΝΕ*/ кој со ситни букви е напишан позади

втората се однесува на нив и веројатно се работи за светителки кои обично влегуваат во хорот на маченичките. Последен од праведничките хорови е групата на преподобни монахињи /ЛНКЪ [ЖЕ]Н[СК]И ПРЕПОДОБНИЦИ/, кои се претставени во монашка облека, со покриени коси, а последната фигура е претставата на св. Марија Египетска.

Најблиску до Огнената река, на десната страна во зоната на праведниците се прикажани иноверните на кои Мојсеј им го покажува Христос кој се симнува од небото. Групата на иноверните е претставена во иста сликана рамка како и праведничките хорови, во делот покрај Огнената река. Иноверните ги предводи Мојсеј /МОНСИ/ облечен во црвен хитон и црн химатион, со фригиска капа на главата, кој со гестот на десната рака покажува кон случувањата од Второто Христово доаѓање прикажани во горниот сегмент на сцената. Првиот ред од еврејските старешини се прикажани како старци со долги бели бради со велови на главите, додека од вториот ред назираат фигури со високи топчести капи.

Епилогот од случувањата од Страшниот суд е илустриран со влегувањето на праведниците во Рајот кој е насликан во најниската зона од десната страна на Христос. Како предводници на светителите, според иконографските стандарди во поствизантиската уметност се насликани апостолите, претставени преку фигурите на Петар, кој во раката го држи клучот со кој ќе ја отклучи рајската врата и Павле кој го следи. Од останатите припадници ги гледаме само врвовите на нивните нимбови. Рајската порта е претставена како висока кула со хексагонална основа, надвишена со купола, пред која стои огнен херувим означен како /ШЕСТОКРНИ АГЕЛЪ/ кој во двете раце држи по еден меч. Во првиот план на рајската градина еден до друг се седнати патријарсите Авраам /АБРАМЪ/, Исак /ИСАКЪ/ и Јаков /ЯКОВЪ/ на чии гради графички се претставени човечки лица, кои ги претставуваат душите на праведните. Во нивната позадина покрај рајската порта стои голата фигура на Праведниот разбојник /РАЗБОЈНИКЪ/, која е облиена со крв и покриена само со перизома. Во рамките на рајскиот бедем отсуствува претставата на Богородица, што се должи на нејзиното вклучување во рамките на Царскиот деизис во десната половина на најниската зона на композицијата.

Од четири засведени отвори во бедемот пред нозете на тројцата патријарси истекуваат четири рајски реки назначени само со првата буква. Прва од северната страна е претставена Еуфрат /Ϸ(ΦΡΑΤЪ)/, по неа Тигар /Т(НГРЪ)/, Геон /Г(ϷΘΝЪ)/ и Фисон /Ф(ΙϷΘΝЪ)/.

Претставата на Страшниот суд од отворениот трем на Св. Преображение не ја содржела претставата на Пеколот, ниту на колективните и индивидуалните маки. Единствениот ликовен мотив кој се однесува на казната на грешните е прикажан преку претставата на голо машко торзо кое излегува од Огнената река, сместено веднаш над претставата на питачот. Според натписот /ΒΟΓΑΤΗ ΛΑΖΑΡ/ оваа претстава можеме да ја поистовестиме со Богатиот од Параболата за Богатиот и сиромавиот Лазар, кој со поглед упатен кон Христос покажува на својата жедна уста.

Во најниската зона јужно од влезот, каде што вообичаено се претставуваат сцените од Општиот воскрес и Пеколните маки, е поместена монументална претстава на Царски деизис со Христос претставен како цар и архијереј, која е во идејна врска со Страшниот суд.

Библиографија: З. Расолкоска-Николоска, *Манастирот Зрзе со црквите Св. Преображение и Св. Никола*, Споменици од средновековната и поновата историја на Македонија, том IV, Скопје 1981, 407-500, 432-433; Н. Митревски, Страшниот суд во спомениците од доцновизантискиот период во Прилепско, во: *Истиот*, Студии за живописот во Западна Македонија XV – XVIII век, Скопје 2009, 67-86.

5.12. Св. Никола во с. Петралица, Кумановско³⁹⁶ [Табла XV]

Страшниот суд бил насликан како дел од фреско-декорацијата на западната фасада од селската црква посветена на св. Никола во Кумановското село Петралица. Фрескоживописот на западната фасада на црквата бил комплетно уништен со исклучок на повисоките партии од сидот кои се покриени со таваницата на доградената припрата.

³⁹⁶ Остатоките од Страшниот суд во Петралица денес не се видливи бидејќи се покриени со рамната таваница на трпезаријата која била доградена западно од црквата. Илустративниот материјал и теренските информации за претставата од Св. Никола во Петралица ни беа достапни благодарение на д-р М. М. Машник.

Во највисокиот сегмент на некогашната фасада на црквата била насликана претставата на Второто Христово доаѓање. Поради изложеноста на надворешните влијанија ова сликарство е комплетно избледено, така што се препознаваат само контурите на претставената композиција. Во највисоката зона на лачно завршената фасада бил претставен Христос, седнат на виножито во кружна мандорла. Од двете страни на Христос се препознаваат претставниците на неговата бројна ангелска свита. Полукружниот сегмент кој се гледа во пониската зона веројатно е единствениот сочуван дел од претставата на Пригответениот престол.

Библиографија: М. М. Машнић, *Проблем заштите фасадног живописа на примеру црква из поствизантијског периода у Македонији*, Саопштења XXXVII-2005/XXXVIII-2006 (2006), 255-261.

5.13 Св. Архангели, Кучевишки манастир (1630/31) [Табла XVII]

Композицијата на Страшниот суд насликана во 1630/31 година во католиконот посветен на Светите Архангели, кај скопското село Кучевиште е дел од сликаната програма во нартексот која носи сложени богословски пораки.³⁹⁷ Страшниот суд ја зафаќа горната половина на источниот ѕид, развивајќи се во четири сликани зони и претставува најкомплетно сочуван пример на оваа композиција од првата половина на XVII век на територијата на Р. Македонија.

Во највисокиот полукружен сегмент на источниот ѕид, формиран со полуцилиндричен свод на припратата, сместена е претставата на Второто Христово доаѓање. Во највисоката точка на средишната оска на сцената е претставен Христос во кружна мандорла, како се симнува од небото седнат на два херувими поставени во вид на престол. Христос со едната рака ги повикува праведните, а со другата ги одбива грешните, а од под неговите нозе, кои се потпрени на два крилести тронове, извира Огнената река. Небесната гарда која го придружува Христос е составена од ангели облечени во

³⁹⁷ За датирањето на кучевишката претстава на Страшниот суд в. А. Срафимова, *Семиотичка анализа и поствизантиски паралели на Страшниот суд во кучевишките Свети Архангели*, Културно наследство 28-29 (2004), 163-192, 162; истата, *Кучевишки манастир Свети Архангели*, Скопје 2005, 26-27.

далматики и наметнати со бели манијакиси, кои држат долги копја. По ангелските поворки стојат Богородица и св. Јован Претеча, кои му се обраќаат на Страшниот судија во молитвен став. Позадината на Второто пришествие, според вообичаеното правило е решена како свиток на чии краеве се претставени персонификациите на Сонцето и на Месечината, а кој од обете страни го собираат две ангелски претстави.

Под претставата на Христос во слава прикажан е Пригответниот престол кој сјае со кружни зраци божествена светлина во боите на виножитото. Врз престолот, со полукружен наслон се претставени Христовиот хитон со сина боја, затворената книга и гулабот – симбол на светиот Дух. Крстот кој редовно е дел од атрибутите на Пригответниот престол, во Страшниот суд од кучевишките Свети Архангели е издвоен како посебен мотив. Пригответниот престол е придружен од бројна ангелска група, чии претставници се идентично облечени со ангелите кои се претставени како дел од Христовата небесна свита. Од двете страни под Пригответниот престол во проскинеза се поклонуваат Адам /АДАМЪ/ и Ева /ЕВА/ и со молитвен став на подадени раце му се обраќаат на престолот.

Крстот (издвоен од Пригответниот престол) е претворен во посебен мотив кој содржи евхаристиска симболика. Осмокракиот Голготски крст, прикажан во својата комплетна форма со симболите на Христовото мачење и смрт на Голгота - копјетото и губа со оцет, е означен со натпис /ЇС ХЇ НΙΚΑ/. Евхаристичната симболика на Чесниот крст е нагласена со неговото поставување во раскошно декориран путир (со кој се асоцира на Светата Причест), кој го носат две ангелски фигури. Од остатоците на текстот кој бил испишан над Чесниот крст, единствено можат да се препознаат зборорозите ПРΟΣΛΕΔΙΝΜЪ во средината и ПРΕΥΕΣΝИ и на крајот од натписот, што укажува на тоа дека овој текст се однесувал на Чесниот крст.³⁹⁸

Во подножјето на претставата на Чесниот крст се прикажани две групи од по две фигури облечени во скудна облека, а две од нив на главите имаат карактеристични бели

³⁹⁸ Содржината на натписите е наведена според читањето на: Истата, *Семиотичка анализа*, 164-192.

шапки. Фигурите кои во молитвен став со подигнати глави гледаат кон горниот сегмент на композицијата (односно кон трибуналот и Деизисот) се претставите на сиромавите.

Групите апостоли кои го формираат Апостолскиот трибунал се насликани во истата зона со Приготвениот престол кој го фланкираат од двете страни. Апостолите се седнати на клупи со поединечни полукружни наслони позади секој претставник, а во рацете држат затворени книги и свитоци. Позади апостолите стојат бројни ангелски хорови.

Општиот воскрес според вообичаените стандарди е прикажан во јужниот дел на Страшниот суд, на просторот помеѓу праведничките хорови и Огнената река. Почетокот на воскреснувањето на мртвите е означен со трубите на двајцата ангели од кои едниот ја повикува Земјата /*ZEM(HA)*/, а другиот морето да ги исфрлат телата на мртвите за Општиот воскрес. Персонифицираната Земја е претставена како женска фигура која јава химерично животно со широко отворена челуст. Таа е облечена во хитон и химатион, а во раката држи карпа. Пејсажот во кој е сместена Земјата е исполнет со претставите на животни и птици, а во горниот дел на сцената во две групи од по тројца, се прикажани мртвите кои завиткани во покрови стануваат од правоаголните гробни јами. Персонификацијата на Морето е поставена во средиштето на воденото пространство со хептагонална форма исполнето со риби. Таа е претставена како девојка која во едната рака држи копје, а во другата едреник и излегува од школка поставена врз фантастичен воден свер. Од двете страни на Морето се претставени машки ликови во профил кои ги претставуваат четирите ветрови.

Помеѓу мотивите на Општиот воскрес се издвојуваат фигурите на химеричен свер, лав, мечка, леопард, кои заедно со претставите на две змии и две неидентификувани животни се претставени како излегуваат од воденото пространство кое го прикажува морето и се упатуваат кон Огнената река, поминувајќи пред нозете на четири седечки фигури облечени во царска облека. Животинските претстави, заедно со фигурите на четирите цареви ја претставуваат илустрацијата на Визијата на пророкот Даниил за четирите царства (Дан. 7). Владетелските фигури кои се именувани како Навуходоносор /*XODONOSO*/, Пор? /*PERCO*/, Кир /*KH(HA)PO*/ и Александар /*[...]ΛENΔ(P)O*/, се претставени во

царски облеку, со отворени круни на главите и копја во рацете (освен Навуходоносор кој држи меч), седнати еден до друг на клупа без наслон.

Чинот на Мерењето на душите е претставен од десната страна на патронската ниша над влезот во наосот. Развиената сцена на Психостасијата е составена од поворката од четири ангелски претстави од кои еден ја држи Праведната вага на чии тасови се поставени свитоци кои ги претставуваат животните дела, а друг ја прибира кон себе душата на праведникот која е претставена како мало момче. Ангелите претставени во првиот план со своите долги копја ги бодат антропоморфните крилести демони, насликани под Праведната вага. Двајцата ангели насликани погоре со трозапци ги бодат грешниците кои ги носи Огнената река. Еден од демоните позади себе води две голи фигури (душите на грешните) кон Ждрелото на адот.

Праведничките хорови се насликани во зоната под Апостолскиот трибунал, по целата ширина на сидот. Светителските групи, врамени во овални рамки, се претставени со по тројца најистакнати претставници, насликани во цел раст со молитвено подадени раце кон Чесниот крст насликан во средината на композицијата. Поворката од десната страна на Христос ја предводи хорот од апостоли /ΛΗΚЪ ΑΠΟ(ΣΤΟ)ΛΕΚΗ/, по кои следат пророците ΛΗΚЪ (ΠΡΟΦΗ)ΤΟ(Ν) облечени во царски облеку (двајца носат и круни на главите, веројатно Давид и Соломон), па архијереите /ΛΗΚЪ ΑΡΧΕΡΕ(Ι)ΣΚΗ/ облечени во полиставриони и предводени од св. Василиј Велики. Северниот дел од поворката на праведните завршува со хорот на мачениците /ΛΗΚЪ ΜΥΤΕΝΙ(Υ)Ε(Σ)ΚΗ/ во патрициски облеку. На јужната страна на сидот се насликани претставите на преподобните монаси, монахињите и маченичките. Нивните натписи се целосно уништени, но иконографските карактеристики и облеките на светителите кои ги претставуваат се доволно јасни во определбата за кои светителски хорови се работи.

На чело на јужната редица од Праведничките хорови е претставена поголема група фигури која ја предводи старозаветниот пророк Мојсеј (сочувана е само првата буква од натписот /Μ/, облечен во хитон и химатион, со фригиска капа на главата. Групата која го следи Мојсеј е составена од лаички фигури облечени во современа облеку. Во предниот

план е претставен старец со вел на главата, по кој следи уште една машка фигура која ја гледаме половично, а последната фигура е облечена во долга долама под која се гледа белата кошула со светол калпак на главата. Во разлеаниот натпис може да се препознаат дел од буквите кои би ги означиле овие фигури како Евреи /ЎДѢИ/. Гестот со кој Мојсеј им го покажува Христос кој се симнува од небото на оние кои не поверувале во него, носи дидактичка порака за сите оние кои не го прифаќаат Христос како Бог.

Претставите на Рајот и Пеколот кои се епилог на случувањата од Второто Христово доаѓање и Страшниот суд се сместени северно и јужно во најниската зона. Претставата на Рајот /РАЈИ/ е сместена на северната страна на композицијата, а пред неговите порти е наредена голема група праведници, Сите свети /ВЪ(С)І СВЪИИ/ кои чекаат да поминат низ портите на Рајот. Прв пред рајските порти, со клучот во рака е апостолот Петар, позади кој стои Павле и двајца светители во маченички obleки. Светителите од вториот ред се претставени само со нивните ликови, додека од оние од третиот ред ги гледаме само нимбовите. Рајската порта е претставена како висока кула надвишена со купола пред која стои огнен херувим со мечеви во рацете. Средишниот дел од рајската градина, обиколена од бедеми со кули, го заема Богородица со цвет во раката која седи на раскошен трон, декориран со интарзија од бисери и наслон со токарени столбчиња. Од нејзината лева страна, веднаш до рајската порта е Праведниот разбојник кој во рацете го држи крстот на кој бил погубен. Десно од Богородица еден крај друг седат старозаветните патријарси Авраам, на чии гради се претставени душите на праведните, Исак и Јаков. Од предната страна на бедемите истекуваат четирите рајски реки; прва од северната страна е Фисон /ФИСОН/, по неа следуваат Геон /ГЕОН/, Тигар /ТИГРИ(С)/ и Еуфрат /ЕФРАТ/.

Од спротивната страна, во долниот десен агол на композицијата е поместен „пеколниот“ дел од композицијата. Во десниот долен агол е претставено чудовишно животно со отворени челюсти полни со остри заби кое ја проголтува Огнената река, кое го представува Адското ждрело. Во челуста на ждрелото врз троглаво чудовишно животно седи сивата фигура на „владетелот на подземјето“, претставена со нејасни контури и со заматен лик. Во неговиот скут е седната душата на Јуда претставен како мало момче. Во

претставата на Страшниот суд во кучевишките Свети Архангели не биле насликани ниту колективните, ниту индивидуалните маки. Единствено фигурата на Богатиот од параболата за Лазар /*ЛАЗАР БОГАТЪ*/ кој со прст покажува на својата жедна уста е потсетување на пеколните маки на грешните. Останатите грешници кои ги носи Огнената река се претставени само со контури, без да бидат означени нивните гревови со ликовното решение или со натпис.

Библиографија: А. Серафимова, *Семиотичка анализа и психовизатиски паралели на Страшниот суд во кучевишките Свети Архангели*, Културно наследство 28-29 (2004), 163-192; Истата, *Кучевички манастир Свети Архангели*, Скопје 2005, 175-190.

5.13 Св. Богородица, с. Костинци (околу 1630-1640),³⁹⁹ [Табла XVIII]

Одделни мотиви на Страшниот суд се сочувани во наосот на селската црква посветена на Св. Богородица во прилепското Костинци. Преминот кој се формирал со адаптирањето на просторот, односно со соединувањето на старата припратата со наосот на црквата ја поместил оваа композиција во внатрешноста на црквата, но воедно ваквото спојување уништило поголем дел од неа. Денес од композицијата која целосно го прекривала источниот ѕид на припратата се сочувани само крајните делови, сега се дело од наосот.

Во највисоката зона од ѕидот над преминот е насликана претставата на Второто Христово доаѓање. Христос Емануел со раце подигнати во оранс, седи врз виножито во кружна мандорла, а нозете му се поставени врз два крилести трона под кои извира Огнената река. Мандорлата од двете страни ја носат херувими, на кои им се гледаат само крилјата. Покрај христовата мандорла стојат Богородица и св. Јован Претеча, со раце подигнати во застапничка молитва за човештвото. Позади нивните фигури се поредени две групи ангели од Христовата небесна свита, облечени во владетелски облеку. Целата сцена е поставена врз претставата на свиток на чии страни се насликани персонификациите на Сонцето и Месечината. Две ангелски претстави го свиваат небесниот свиток од двете страни.

³⁹⁹ Обидот за датирање е според натписот над прозорот на јужниот ѕид во наосот кој е оштетен токму во делот каде што се чита годината. Според горниот дел од претпоследниот индикт сметаеме дека се работи за четвртата деценија на XVII век.

Подготвениот престол /⟨(P)I(ε)T0A POЖH(ε (Sic!))⟩ е сместен веднаш под претставата на Христос во слава. На богато декорираниот престол со висок наслон се поставени затворена книга, гулаб кој е означен со Христовото име /I(ε X(ε)/, Христовиот син хитон, крстот, копјето и стапот со губа, а на супеданеумот се заковани клинците со кои Христос бил распнат на крстот. Приготвениот престол го придружува група ангели во царска облека со копја во рацете. Од претставите на Адам /AΔ(AH)/ и Ева /EBA/ кои му се поклонуваат на престолот се зачувани само бистите. Над главата на Адам е испишан текст кој се однесува на целиот овој сегмент од сцената /ΦT0P0 ⟨P⟩(PH)Y(ε(TH)) (Sic!)/.

Апостолскиот трибунал е вообичаено поделен на два дела. Од обете страни шестмина апостоли седат на долги клупи со триаголници наслони. Позади претставите на апостолите се насликани ангелски хорови облечени во царска облека, со високо дигнати скиптри во рацете. Поголемиот дел од фигурите кои биле дел од трибуналот се уништени или оштетени, но пет од нив може да бидат идентификувани според натписите кои се сочувани во нимбовите. Прв од сочуваните апостоли на северната половина на сидот бил Матеј /MA[T]⟨(ε)H⟩/, по кој бил насликан Симон Зилот /ε(HHΘHЪ)/, Вартоломеј /B(AP)Φ(OΔOM(ε)H)/ и Филип /Φ(IΔHΠЪ). Од спротивната група може да се види само сигнатурата на првиот апостол Павле /Π(AE)⟨(ε)AЪ)/.

Дел од епизодите на Општиот воскрес се сместени на остатокот од сидот на јужната страна. Воскреснувањето на мртвите било прикажано во јужниот дел на сидот, над Огнената река, а како кулиси на овие случувања е поставен апстрактен окерно црвен пејсаж. Во највисоката зона на сцената, помеѓу претставените карпести врвови е сместена претставата на ангелот кој му труби на Морето /AΓΓEΛ [TP]E8 ε[Ъ] [M]OP[ε]/. Ангелот труби кон насликаното водено пространство исполнето со морски свет, во чиј средишен дел е претставено персонифицираното Море во вид на женска фигура во црвен плашт која седи врз риба, а во десната рака држи едреник. Од двете страни на Морето, на работ на воденото пространство се насликани машки ликови во профил од чии усти излегува воздушен здив, а кои ги персонифицираат ветровите. Во карпестиот пејзаж кој го

опкружува Морето се сместени мноштво птици и сверови од кои највпечатлива е претставата на мечка во предниот план, од чија уста излегува човечка глава.

Праведничките хорови биле претставени во низа од медалјони сместени над претставата на Рајот во северната половина од сидот. Од медалјоните со бистите на праведниците се сочувани само последните два, на монасите (без натписна ознака) и на светите жени (ΛΙΚ ΞΕΗ(Η)). Во обата медалјона се претствени по три фигури од кои третата, поставена во заднината, е назначена само со нимб. Првиот од монасите има ќулавка, а пак првата од светителсите е облечена во пурпурен мафорион, а втората носи царска облека и отворена круна на главата.

Во крајниот лев дел од приказот на Рајот, единствено сочуван, обиколен со бедеми засилени со четириаголни кули, се насликани/зачувани фигурите на двајца старозаветни праведници - Јаков /ΙΑΚΩΒ/ и Исак /ΙΣΑΚ/; третата фигура е половично сочувана. На градниот дел од хитоните на патријарсите се насликани човечки силуети кои ги претставуваат душите на праведниците.

Во панданска позиција на спротивната страна на сидот, под претставата на Општиот воскрес бил поместен пеколниот дел на композицијата. Огнената река ја проголтува монструозно/фантастично животно - претстава на адското ждрело, со широко отворена челюст од која стрчат остри заби. Во самата челюст на сворот се препознаваат неколку човечки ликови кои носат карактеристични капи на главите, а според фацијалните карактеристики веројатно се работи за жени кои поради своите гревови се нашле во најдлабокиот дел од Адот.

Библиографија: Н. Митревски, *Страшниот суд во спомениците од доцновизантискиот период во Прилепско*, во: Истиот, Студии за живописот во Западна Македонија XV – XVIII век, Скопје 2009, 67-86.

5.14 *Св. Никола, с. Зрзе* (прва половина на XVII век) [Табла XVI]

Во првата половина на XVII век композицијата на Страшниот суд била насликана и на источниот сид на припратата на мирската црква Св. Никола во селото Зрзе, метох на блискиот манастир Св. Преображение. Во некоја од градителски фази, поради желбата да се поврзе наосот на црквата со припратата, бил срушен средишниот дел на сидот со што се формирал широк лачен отвор кој го обединил просторот на црквата и припратата. Со ваквата интервенција бил уништен голем дел од Страшниот суд, патронската ниша и дел од живописот во внатрешноста на црквата.

Од Страшниот суд неоштетени останале само сцените во горниот дел на сидот над влезот во наосот на црквата, каде што е претставено Второто Христово доаѓање. Во средишниот дел на развиорениот свиток, кој го собираат двајца ангели, е претставен Христос /Is hs/ со раширени раце кој, облечен во сив хитон и окерен химатион, седи во кружна мандорла. Христовата мандорла ја носат две ангелски фигури, а под неговите нозе е насликан херувим. Од двете страни на Христос во молитвен став се застанати Богородица и св. Јован Крстител. Нивната позадина е исполнета со свезди, а на двата краеви на свитокот се сместени персонификациите на Сонцето и Месечината, што го дефинира свитокот како претстава на небото.

Во пониската зона, над нишата во која бил претставен патронот, е насликана претставата на Приготвениот престол врамен во кружна рамка од боженствена светлина. Врз престолот се поставени неговите вообичаени атрибути – Христовиот хитон, затворената книга, гулабот и крстот крај кој стои натпис /nika/. Престолот е придружуван од поголема ангелска гарда, од која ги гледаме само првите двајца претставници, додека оние од заднината се назначени со копјата. Од двете страни на тронот се претставени Адам и Ева кои клечат со подадени раце во молитвен став.

Позади прародителскиот пар биле претставени двете групи апостоли кои го сочинувале Апостолскиот трибунал, кој е само делумно сочуван. Апостолите од трибуналот кои се сочувани седат на високи престоли со триаголно завршени наслони, а во рацете држат затворени книги. Позади нив се поредени ангелски сили на кои им се гледаат само главите и подигнатите скиптри.

На северната страна од сидот, под претставите на апостолите, се гледаат сликаните рамки на три праведнички хорови, од кои архијерејската група е комплетно сочувана. Хорот на архијереи е сочинет од торзата на светите отци облечени во полиставриони и омофори, а покрај нив се гледа дел од натпис. На спротивната страна на сидот, во истата зона е сочуван уште еден фрагмент од светителски хор чии претставници се облечени во раскошни благороднички obleки.

Според фрагментите од сликаниот бедем и нимбовите на две светителски фигури, зачувани на северниот долен дел, може да се претпостави дека тука била позиционирана илустрацијата на Рајот.

Библиографија: Н. Митревски, *Страшниот суд во спомениците од доцновизантискиот период во Прилепско*, во: Истиот, Студии за живописот во Западна Македонија XV – XVIII век, Скопје 2009, 67-86.

6. Тематско-иконографски особености на поствизантиските претстави на Страшниот суд од територијата на Р. Македонија

Во науката широко е прифатена фразата дека Страшниот суд е една од темите со најкомплексна иконографија во Христијанската уметност. Поствизантиските дополнувања на темата со низа од нови мотиви и епизоди дополнително ја збогатиле византиска иконографија, која и без тоа содржела богат инвентар од теолошки секвенци со есхатолошки предзнак. Според горе искажаните ставови се наметнува заклучок дека сцената со најкомплексната иконографија во византиската уметност во својата поствизантиска редакција станала уште покомплексна. Изборот на ликовни мотиви и епизоди кои можат да бидат вклучени во рамките на композицијата, а од кои секоја носи посебна порака, ја дава можноста за нејзиното идеолошко ангажирање.⁴⁰⁰ Читањето на „подтекстот“ кој го носат претставите на Страшниот суд изискува најпрво преку определувањето на текстуалниот извор да се дефинира конкретната порака на секој мотивите, со што ќе се отвори можноста за воспоставување на внатрешните врски помеѓу сегментите на композицијата. Изборот и кохезијата на конкретните мотиви го носат основното значење на секоја претстава на Страшниот суд, поединечно. Од друга страна, апстрактната природа на поголемиот дел од анализираните мотиви овозможува проследување на процесот на визуелизација на вербалните описи и создавањето на цел инвентар од ликовни симболи.⁴⁰¹

Заокружената, потполна иконографија, која ги карактеризира наративните поствизантиски претстави на Страшниот суд, покрај тоа што претставува најкомплетна илустрација на есхатолошкото учење на првославното христијанство, ги содржи и најзначајните сотериолошки, миленаристички и дидактички пораки содржани во Светото

⁴⁰⁰ L. Berezhnaya, го забележува општиот интерес за претставите на пеколните маки и се осврнува на можноста за декодирање на есхатолошките премиси вткаени во претставите на Страшниот суд преку компарирањето на сликите со текстовите, в. L. Berezhnaya, *Sub Specie Mortis: Ruthenian and Russian Last Judgement Icons Compared*, ERH vol. 11 no. 1 (2004), 5-32, 5.

⁴⁰¹ Процесот на преведување на апстрактните теолошки термини во конкретни слики со симболички карактер најверојатно најпрво се случувал во пишаниот медиум. Тезата за директно влијание на средновизантиските апокалиптички текстови врз композицискиот стандардизирање на Страшниот суд ја поставува J. Baun, *Tales from another Byzantium. Celestial Journey and Local Community in the Medieval Greek Apocrypha*, Cambridge 2007, 147-174.

Писмо и светоотечките текстови. Анализата на сегментите кои ја сочинуваат „комплетната“ иконографија подразбира нивно класифицирање според нивното значење во рамките на композицијата. Како тематски центар на композицијата се издвојува претставата на Второто Христово доаѓање, која иако во поствизантиската иконографија претставува посебен мотив, поради иницијалното значење кое го има во однос на другите мотиви често целата претстава се означува според него. Имено, Второто Христово доаѓање го означува крајот на историјата, трансформацијата на универзумот и почетокот на Царството Небесно. Останатите ликовни мотиви кои ја сочинуваат композицијата всушност ги претставуваат случувањата кои ќе ја проследат Парусијата и ќе го приготват светот за почетокот на новиот еон.⁴⁰² Според пораката која ја носат останатите епизоди грубо може да се поделат на теолошко-догматски и дидактички.⁴⁰³ Теолошко-догматскиот комплекс на мотиви ги пренесува покомплексните есхатолошко-сотериолошки пораки на композицијата, а како негови елементи се издвојуваат Апостолскиот трибунал, Приготвениот престол, Живототворниот крст (во кучевишката претстава), Сиromaвите, Праведничките хорови и Воскреснувањето на мртвите. Останатите епизоди ја претставуваат судбината на човештвото на Судниот ден, што врз нив ја рефлектира дидактичката порака на композицијата. Како елементи на дидактичкиот комплекс на мотиви може да се издвојат: Мерењето на душите, Мојсеј со иноврните, Четирите царства, Рајот, Огнената река и пеколните маки.

Поголемиот дел од ликовните мотиви кои ги содржат поствизантиските претстави на Страшниот суд од територијата на Р. Македонија се дел од византиското сликарско наследство чии иконографски решенија ја дале основата на подоцнежните претстави на темата. Воведувањето на новите елементи и измените во претставувањето на стандардните се производ на историско-социјалните измени, напредокот на теолошката мисла, но и надворешните влијанија. Утврдувањето на потеклото на ваквите измени во стандардната иконографија на композицијата единствено може да се утврди преку

⁴⁰² За новозаветните и патристичките текстови кои го обработваат на Второто Христово доаѓање и настапувањето на Небесното Царство. в. Погоре, 2.3. *Новозаветни текстови*, 27-36; 2.4. *Богословска книжнина*, 36-47 (со литература).

⁴⁰³ А. Серафимова во својата семиотичка анализа на Страшниот суд од кучевишките Св. Архангели ги групира мотивите кои ја сочинуваат поствизантиската иконографија на Страшниот суд во два основни тематски блока, а нивниот меѓусебен однос го определува како причинско-последичен, односно догматско-дидактички. сп. А. Серафимова, *Семиотичка анализа и поствизантиски паралели на Страшниот суд во кучевишките Свети Архангели*, Културно наследство 28-29 (2004), 164-192, 164.

компаративната анализа на македонските примери на страшниот суд до достапните претстави од пошироката балканска околина: Света Гора, Епир, Србија, Бугарија и Молдавија, но и во Критските и Руските споменици.

Второто Христово доаѓање

Како една од најзначајните промени во концепцијата на поствизантиските примери на Страшниот суд на Р. Македонија е нејзиното развивање во уште една зона, што е резултат на издвојувањето на Деизисот од Апостолскиот трибунал и неговото претставување како индивидуален мотив. Ваквата поделба на Чинот и промената во прикажувањето на Христос кој седи на виножито, за разлика од средновековните претстави во кои вообичаено седи врз престол, всушност претставува креирање на нов ликовен мотив кој го визуелизира самиот чин на Второто Христово доаѓање.⁴⁰⁴ Основна текстуална предлошка за претставата на Второто Христово доаѓање е „апокалиптичкиот дискурс“ во синоптичките евангелија (Марко 13 : 24, 25; Мат. 24 : 30 и Лука 21 : 27), додека иконографијата на Христос, седнат на виножито во круг од божествена светлина, е вообличена според текстот од Делата апостолски (1 : 11).

Иконографијата на претставата на Христос кој се симнува од небото најпрво се јавува како дел од ранохристијанските теофании, а била вклучена и во раните нестандардизирани претстави на Страшниот суд од X век.⁴⁰⁵ Со стандардизирањето на иконографијата на византиските претстави Христовото симнување од небото се изостави, додека како задолжително решение се појавува претставата на Деизисниот чин.⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ Појавата на новиот ликовен мотив кој го етставува Христос како се симнува од небото во спомениците од 16-XVII век, на местото на постарото решение кое го прикажува Христос како заседава со Апостолскиот трибунал го забележал Н. В. Покровский, Н. Б. Покровский, *Страшный судъ въ памятникахъ византийского и русскаго искусства*, во: Труды VI Археологического съѣзда въ Одесѣ, том III, Одесса 1887,

⁴⁰⁵ Претставите на ранохристијанските теофании кои иако претставуваат визуелизација на пророчките визији, носат есхатолошка порака која се однесува на Второто Христово доаѓање. в. погоре, 4.1. *Ранохристијански и рановизантиски претстави на Страшниот суд*, 64-66. Христос кој се симнува од небото е претставен на сводот на Ајвали Килисе во X век, придружен од ангелска свита, додека апостолите се претставени во подножјето на сводот, сп. N. et M. Thierry, *Ayvali Kilise ou pigeonier de Gülli Dere église inédite de Cappadoce*, CahArch XV (1965), 97-154, 101.

⁴⁰⁶ Византиските примери на Страшниот суд скоро задолжително ја содржат претставата на Апостолскиот трибунал, единствено отстапка во неговото прикажување може да биде направена претставите со специфична просторна поставеност какви што се во Љевишка и Панагија Асину на Крит, кои се позиционирани во купола. За Љевишка: Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Приштина – Београд

Претставата на Христос кој се симнува од небото од дечанскиот Страшен суд претставува осамен пример во доцновизантиската уметност.⁴⁰⁷ Додека во балканските претстави на Страшниот суд од XV век сè уште доминира старото решение,⁴⁰⁸ во претставите од критската Панагија Анисарики и кипарската Св. Јован во Сели, Деизисот е разделен од Апостолскиот трибунал и поставен е во највисокиот триаголен сегмент на сидот.⁴⁰⁹ Веќе од почетокот на XVI век во најголемиот дел од сочуваните претстави од територијата на Р. Македонија, Деизисот опкружен со ангелска свита и поставен врз небесниот свиток кој го собираат двајца ангели е претставен како посебен мотив. Идентично решение е применето и во современите костурски примери и поголемиот дел од претставите на Страшниот суд на територијата на Пеќката патријаршија,⁴¹⁰ додека во светогорските, и епирските споменици и понатаму во најзисокиот регистер на композицијата е претставен Деизисниот чин.⁴¹¹

2007, 18, (Распоред живописа: цртеж 30). За Панагија Асину: в. А. Stilianou and J. Stilianou, *Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Nicosia 1997, 134-137

⁴⁰⁷ Во дечанскиот Страшен суд Христос е претставен два пати, еднаш како Емануел кој се симнува од небото и еднаш како Пантократор кој заседава со Апостолскиот трибунал. Сп. А. Давидов-Темерински, *Циклус Страшног суда*, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 192- ..., 193-194; Детален опис на претставата кај: В. Петковић, Дечани II, Београд 1941, 53-54; G. Millet, ја поврзува дечанската претстава со стиховите на Св. Ефрем Сирин, в. G. Millet, *La Dalmatique du Vatican. Les èlūs images et croyances*, Paris 1945, 23-24.

⁴⁰⁸ Во балканските спомениците од XV век сè уште се претставува Деизисниот кое го среќаваме во претставите од Богородица Болничка, Драгалевци и Бобошево (в. Г. Суботић, *Охридската сликарска школа од XV век*, Охрид (Београд) 1980, Богородица Болничка: црт. 105 Драгалевци: црт. 95-96; Бобошево: црт. 104. Иако во болничката претстава Деизисот веќе е претставен врз персонификацијата на небото.

⁴⁰⁹ Панагија Асинарики: М. Bougrat, *Trois Jugements derniers de Crete Occidentale*, CahBalk 6 (1984), 13-66, 23-24, Sch. 2; L. Karapidakis, *Le Jugement Dernier de L'Eglise Saint –Jean de Seli (Crete XV^e siècle)*, CahBalk 6(1984), 67-106, 68-69, fig.2, fig 3.

⁴¹⁰ Ваквото решение е идентично решено во сите претстави на Страшниот суд, со исклучок на Сливничката каде отсутствува небесниот свиток кој е поставен како фон на деизисот. Идентично решение е применето кострелата Св. Никола на архонтисата Теологина (М. П. Πασιδου, *Οι τοιχογραφες του 17^{ου} Αιωνα στους Ναους της Καστοριας*, Αθена 2002, πιν 8), како и во поголемиот дел од примерите од територијата на Пеќката патријаршија кои ни беа достапни за анализа: Јашуња, (Г. Суботић, *Из епиграфске граѓе поствизантијског доба*, Саопштења XX-XXI (1989), сл. 6 на стр. 83); Морача, (В. Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичне цркви у Морачи*, во: Манастир Морача (прир. Б. Тодић, Д. Поповић), Београд 2006, 141-181, Сл. 4 на стр. 157); Липљан, (<http://www.srpskoblogo.org/Archives/Lipljan/exhibits/frescoes/html>, посетено на 26. 09. 2014); Св. Мина во Штава, (<http://spomenicikulture.mi.sanu.ac.rs/showimg.php?iddoc=762> посетено на 26. 09. 2014), Св. Никола во Велика Хоча (<http://spomenicikulture.mi.sanu.ac.rs/showimg.php?iddoc=1559>, посетено на 26. 09. 2014), Св. Богородица Липљан, (http://www.srpskoblogo.org/Archives/Lipljan/exhibits/frescoes/IMG_0073_1_1.html), Пустиња (С. Пеић, *Манастир Пустиња*, Београд 2002, 77-78) и Тутин (Д. Симић-Лазар, *Иконографија Страшног суда у цркви Св. Петра и Павла у Тутину*, Саопштења XVII (1985), 167-173, Сл. 1 на стр 168).

⁴¹¹ Придржувањето кон постарото решение за поставување на Деизисот во иста линија со Апостолскиот трибунал е применето во примерите на Метеори Св. Никола Анапавса (М. М. Garidis, *Etudes sur le Jugement Dernier Post-byzantin du XVe à la fin di XIXe siècle. Iconographie – Estetique*, Tessaloniki 1985, Pl. XII, 24), и

Особено значајна инвенција во конституирањето на ликовниот мотив на Христовото Второ доаѓање е поставувањето на Христовата претстава придружена од Богородица, Јован Крстител и ангелските сили, врз небесниот свиток кој го собираат двајца ангели. Собирањето на Небото, кое е еден од основните ликовни симболи на трансформацијата на космосот која ќе следи со настапувањето на новиот еон, најпрво се јавува во пророчката визија на Исаија (24 : 4), за подоцна да биде превземена како мотив во Откровението (6 : 14). Ликовното претставување на Собирањето на небесата е дел од најраните стандардизирани претстави на композицијата, а неговото претставување како посебен мотив задолжително се појавува во средновизантиските и доцновизантиските претстави на Страшниот суд.⁴¹² Обединувањето на претставата на Христос со небесниот свиток кој го собираат двајца ангели е загатнато во левешката композиција, но останува осамен пример во доцновизантското сликарство.⁴¹³ Обединувањето фигурата на Христос, кој седи врз виножито и впишан во круг од божествена светлина, со персонификацијата на небото претставува буквална визуелизација на вербалната фраза „Христово симнување од небото“.

Концепциската промена на поствизантиската иконографија на Страшниот суд е заокружена со поместувањето на Приготвениот престол во рамките на Апостолскиот трибунал. Претставувајќи го Приготвениот престол на местото на кое во византиските претстави е претставен Христос на престол, всушност поствизантиската претстава отишла „напред“, прикажувајќи го Второто Христово доаѓање од самиот почеток, означен со доаѓањето на Синот Човечки.

Христос во Слава е централната точка не само на мотивот на Второто Христово доаѓање, туку на целата претстава на Страшниот суд.⁴¹⁴ Христос впишан во мандорла и

Варлаам (Istiot, *Peinture Murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) Et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989, фото 40); Светогорските примери (G. Millet, *Monuments de l'Athos, I Les Peintures*, Paris 1927 Лавра: 149. 1; Донисиј 210. 2; Дохијар: 245. 1); како Филантропион и Дилиу (*Monuments of the Island of Ioannina, Painting*, (ed. M. Garidis, A. Paliouras), Ioannina 1993, Филантропион: фото 321 на стр. 190, фото 322 на стр. 190; Дилиу: фото 412 на стр. 426, фото 413 на стр. 427).

⁴¹² Искрпна анализа на еволуцијата на мотивот во средновековните претстав на Страшниот суд прави Сп. V. Keretzi, *Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'iconographie byzantine du Jugement Dernier*, *Δελτιον ΧΑΕ* 17 (1994), 99-112 (целосно).

⁴¹³ За карактеристиките на мотивот во Левешка в. Isto, 106-108, fig. 10.

⁴¹⁴ За текстовите кои влијаеле на вообличувањето на претставата на Христос во Слава, како и за значењето на елементите кои ги содржи оваа претстава в. И. А. Припачкин, *Иконография Господа Иисуса Христа*, Москва 2001, 55-63.

впишан во виножито најчесто е претставен како „Женик“, односно припаѓа на иконографскиот тип Пантократор. Од ваквиот стандард единствено отстапуваат претставите од Костинци, каде Христос е претставен како Емануел, и брајчинската композиција каде наместо вообичаената претстава на Второто Христово доаѓање е претставен Царски Деизис. Карактеристичниот избор за претставување на Христос Емануел во центарот на Второто Христово доаѓање претставува карактеристичен пример за користењето на „висока теологија“ во илустрирањето мотивот во малата селска црква.⁴¹⁵ Фигурата на голобрадиот Христос често е дел од претставите на теофаниите, но неговото вклучување во средновековните примери на композицијата е исклучително ретко.⁴¹⁶ Претставата од Костинци претставува уникатно решение во поствизантиската иконографија на Страшниот суд, не само на територијата на Р. Македонија, туку и во поширокиот балкански регион.⁴¹⁷ Брајчинката допојасна претстава на Христос Цар, исто така претставува отстапување од иконографските стандарди. Целиот горен регистер на Страшниот суд во брајчинската претстава е сведен само на Царскиот Деизис. Иако Царскиот Деизис содржи силни есхатолошки импликации, тој не бил претставуван во рамките на композицијата. Именувањето на Христос цар како Пантократор е компромис на брајчинската отстапка од стандардната иконографија на Христос во рамките на Страшниот суд.⁴¹⁸ Иако во брајчинската претстава на композицијата била применета општа

⁴¹⁵ Анализирајќи ја нестандартната иконографија на претставата од Ватиканската далматика, чиј тематски центар е Христос во Слава претставен како Емануел, Г. Мије ги проследува библиските и богословските текстови кои влијаеле врз изборот на ваквиот мотив во контекст на Страшниот суд, истакнувајќи го особеното значење на теологијата на Ефрем Сирин. Во средновековното монументално сликарство претставата на Христос Емануел кој се симнува од небото е вклучена единствено во дечанската претстава сп. Сп. G. Millet, *La Dalmatique*, 61-81; Продлабочена студија за влијанието на текстовите на св. Ефрем Сирин (псевдо Ефрем Сирин) врз изборот на мотивите во дечанскиот Страшен суд, помеѓу кои и за претставата на Христос Емануел в. кај: Z. Gavrilovic, *St. Ephraim the Syrian's Thought and Imagery as an Inspiration to Byzantine Artists*, Hugoye: Jurnal of Sirciac Studies, vol.1.2, 227-251, 234-240.

⁴¹⁶ Најкарактеристичните претстави на ранохристијанските Теофании ги обработува G. Millet, *La Dalmatique*, 46-61, анализирајќи ја Христовата претстава и текстуалните предлошки за нивното вообличување. За иконографските карактеристики подетално кај: Сп. B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der Christlichen Kunst des Erstein Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien 1966, 55-70. Христос Емануел кој се симнува од небото во рамките на средновековните илустрации на темата е вклучен единствено во погореспомнатиот примек од Дечани. в. А. Давидов-Темерински, *Циклус Страшног суда*, 193.

⁴¹⁷ Според анализата на достапниот компаративен материјал во претставите на Страшниот суд кои денес се наоѓаат на територијата на соседните балкански земји, како и во романските споменици, било употребено воедначеното решение на претставување на Христос Пантократор како Страшен судија.

⁴¹⁸ За Царскиот Деизис во рамките на Св. Петка во Брајчино, како и спецификата на означувањето на Христос цар како Пантократор која ја наметнал контекстот на претставата, в. В. Поповска-Коробар, *Зидно сликарство с краја XV века у манастирској цркви Свете Петке код Брајчина*, ЗРВИ XLIV (2007), 549-573, 553-554, заб. 24.

рестриктивност на мотивите од теолошко-догматскиот, сепак претставата на Деизисот како носител на суштинските пораки на Страшниот суд не можела да биде изоставена. Претставувањето ги фигурите на Богородица и св. Јован Крстител крај Христос, Страшниот судија, претставува визуелизација на надежта на човештвото во светителските молитви за простување на неговите гревови.⁴¹⁹ Ликовното вообличување на Деизисот бил долг процес кој започнал во VI век, а конечно бил завршен по иконоборчката криза. Неговото вклучување во рамките на Страшниот суд се бележи уште во раните претстави на композицијата, но дефинираното место и конкретното значење го добива со стандардизацијата на иконографијата во XI век.⁴²⁰

Последната компонента на претставата на Второто Христово доаѓање е ангелската свита која задолжително се појавува како дел од иконографијата на мотивот. Основа за илустрација на ангелските сили е евангелскиот текст по Матеј (25 : 31), кој ги пренесува Христовите зборови за доаѓањето на Синот Човечки. Претставата на ангелската свита во поствизантиските примери на Страшниот суд во основа има слични решенија. Покрај ангелските и архангелските фигури вклучени и други ангелски редови, како херувимите и серафимите, чија книжевна основа е визијата на Исаија (6 : 2-3), а херувимите и крилести тронове се опишани во визијата на Језекил (10 : 9-10).⁴²¹ Најпотполна илустрација на визијата на Језекил претставува сливничката илустрација на Второто Христово доаѓање, каде покрај вообичаените претстави на ангелските чинови, вклучени се и четирите крилести животни опишани во видението на пророкот. Претставите на апокалиптичките животни кои се преземени и во описите од Откровението, а кои се опишани како човек, лав, вол и орел, во христијанската симболика ги претставуваат четворицата евангелисти.

⁴¹⁹ Самиот термин „деизис“ (грч. δέσις), со кој се именува композицијата во која Христос е фланкиран од Богородица и Јован Крстител со подадени раце во моитвен став, во превод би гласел „молитва“. Ликовниот мотив всушност ја изобразува идејата за застапничката улога на светителите за грешниот човечки род. Сп. Н. П. Кондаков, *Иконогeафия Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, том I*, Санкт Петербург 2001, 61-63. Искрпен преглед на византиските и поствизантиските претстави на композицијата кај: С. Walter, *Two Notes on the Deësis*, REB 26 (1968), 311-336; Istiot, *Further Notes on the Deësis*, REB 28 (1970), 161-187.

⁴²⁰ За генезата на ликовната претстава на Деизисот и неговото вклучување во византиските претстави на Страшниот суд в. В. Brenk, *nav. delo*, 95-98.

⁴²¹ Обемна студија за текстуалните предлошки и ликовните претстави на ангелите во византиската уметност дава G. Peers, *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Berkley 2001, 89-156. Додека во примерите од 15 и XVI век најчесто се претставени само ангелските фигури, во примерите од XVII век зачестуваат претставите на херувимите. За старозаветните извори на илустрацијата на херувимите и серафимите како дел од визиите на Исаија и Језекил и нивното ликовно вообличување во ранохристијанската уметност в. G. Millet, *La Dalmatique*, 46-61.

Како последен сегмент на сливничката претстава на Второто доаѓање се рипиди во рацете на серафимите кои ја фланкираат Христовата фигура, а на кои е испишано АГΙΟΥΣ, а кои имаат за цел да ја истакнат мистичната врска на литургијата и есхатологијата.⁴²²

Апостолски трибунал

Иконографијата на групите апостоли кои го сочинуваат Апостолскиот трибунал е едно од најконзистентните иконографски решенија во рамките на Страшниот суд, кое претрпело мали измени во текот на повеќе вековното егзистирање на композицијата. Апостолскиот трибунал го сочинуваат дванаесетте апостоли, поделени во две групи од по шест, кои најчесто во рацете држат затворени кодекси или завиен свитоци, но понекогаш се претставуваат со отворени книги врз кои се испишани текстови кои се однесуваат на Второто Христово доаѓање и Страшниот суд.⁴²³ Сливничката претстава на Страшниот суд е единствениот пример од територијата на Р. Македонија во кој апостолите се претставени со текстови со апокалиптичка содржина испишани врз отворените книги кои ги држат во рацете.⁴²⁴ Распоредот на апостолите од трибуналот започнува со најпочитуваните Петар и Павле, кои се насликани најблизу до централната оска на композицијата, по кои следат евангелистите и останатите апостоли, а вообичаено последни се насликани голобрадите Филип и Тома.

Единствени формални промени кои се појавуваат во поствизантиските претстави на Трибуналот може да се смета сместувањето на седечките фигури на апостолите од двете групи врз долги клупи со висок наслон, за разлика од пораните решенија каде вообичаено секој седи на посебен престол. Како специфични решенија се издвојуваат изоставањето на трибуналот во брајчинската претстава, додека во манастирската црква во Зрзе апостолите се претставени како стојат.

⁴²² Анализа иконографските особености на сливничката претстава на Второто Христово доаѓање, како и за поврзувањето на херувимските претстави со литургиската химна Трисагион в. кај: В. Поповска-Коробар *Сликаството во Сливничкиот манастир Света Богородица*, Докторска дисертација, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Филозофски факултет, Скопје 2008, 229-230 (со литература).

⁴²³ За текстовите во рацете на апостолите кои ги препишува Ерминијата на поп Данило кај: М. Медић, *Стари сликарски приручници II*, Београд 2002, 46-49.

⁴²⁴ В. Поповска-Коробар, *Сликаството во Сливничкиот манастир*, 229-233, заб. 27.

Ликовната претстава на дванаесетте апостоли како судии кои заедно со Христос ќе му судат на човештвото, има текстуална предлошка во евангелскиот текст на Матеј (19 : 28), според Христовите зборови до апостолите дека на денот на доаѓањето на Синот Човечки тие ќе седнат крај него на престоли за да им судат на дванаесетте племиња на Израил. Христовата придружба на Судниот ден во повеќе наврати е спомената и Откровението (4 : 4, 10; 5 : 8, 13-14; 11 : 16-17; 19 : 4), но бројот на учесниците во трибуналот е удвостручен, а единствениот назив кој е искористен во нивното определување е „старци“, без да бидат попрецизно идентификувани.

Ликовното претставување на Апостолскиот трибунал од неговото ликовно осмислување во IX век, се до поствизантискиот период, ја задржало својата стандардна иконографија не претрпувајќи поголеми измени.⁴²⁵ Специфично решение на стоечките апостоли од трибуналот во Зрзе нема паралели во постарите примери, но ни во современите претстави на Страшниот суд.

Приготвениот престол

Приготвениот престол, кој често се нарекува Хетимасија (грч. έτοιμασία – приготвување), е престолот на кој ќе седне Христос на денот на Второто доаѓање да суди на човечкиот род. Со обединувањето на повеќе симболи во ликовното вообличување Приготвениот престол бил создаден еден од најсложените мотиви во византиската уметност преку кој се претставени есенцијалните христијански учења. Покрај есхатолошката порака за Божјиот суд, Хетимасијата ја комеморира Христовата жртва, и обединувајќи ги симболите на трите ипостаси го изразува единството на Светото тројство.⁴²⁶ Сложената знаковност на Приготвениот престол условила тој задолжително да

⁴²⁵ Апостолскиот трибунал се јавува како дел од најраните претстави на Страшниот суд во Св. Стефан во Костур и Ајвали Килисе во Кападокија. Уште во овие најрани претстави апостолите се претставени како седат на престоли со високи наслони како придружба на Христос. За претставата во Св. Стефан во Костур: B. S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *nav. delo*, 15; B. Brenk, *nav. delo*, 80-81; Ајвали Килисе: N. et M. Thierry, *nav. delo*, 101.

⁴²⁶ За есхатолошката и литургиската симболика на Хетимасијата сп. A. Weyl Carr, *Hetoimasia*, во: The Oxford dictionary of Byzantium, vol 1, (editor A. P. Kazhdan) New York - Oxford 1991, 926. За Хетимасијата како еден од најраните ликовни симболи на тринитарната теологија в. A. Grabar, *Christian Iconography. Studies of Its Origins*, Princeton 1982, 115-116.

биде претставен во поствизантиските претстави на Страшниот суд, со исклучок на брајчинската.

Во контекст на Страшниот суд, покрај литургиското и догматското значење на Приготвениот престол, како основна порака се наметнува есхатолошката. Во Стариот Завет неговото споменување најчесто е како дел од во Псалмите, каде се именува како Престол Божји (Пс. 9 : 8-9; 103 : 19) и Приготвен престол (Пс. 89 : 15). Во Псалтирот престолот е симбол на царското достоинство на Бог, како владетел на космосот и неговата правичност како судија над човештвото.⁴²⁷ Следејќи ја традицијата на пророчките текстови евангелистите го презеле Престолот како дефиниран симбол, но во рамките на христијанската симболика тој добив нови значења. Во новозаветните текстови Приготвениот престол станува симбол на воспоставувањето на Божјото царство и неговата симболика е претежно есхатолошка.⁴²⁸ Евангелието по Матеј го опишува како престолот на кој треба седне Христос како Страшен судија за да му суди на човечкиот род (Мат. 25 : 31; 19 : 28), а во истиот контекст е употребен и во Откровението (4 : 2). Покрај елементите кои го дефинираат престолот како Приготвен, а воедно му даваат и сугерираат на неговата повеќезначајност најзначајна е претставата на затворената книга која всушност ја претставува Книгата на животот. Книгата на животот според која ќе бидат разврстени праведните од грешните, односно само запишаните во неа ќе влезат во Царството Божјо, се споменува во книгата на Даниил (12 : 1) и во Откровението (20 : 12).

Вклучувањето на Приготвениот престол во рамките на византискиот иконографски модел на Страшниот суд претставува уште еден од значајните чекори во неговото иконографско дефинирање. Во најраните претстави на темата во кападокиските цркви и Св. Стефан во Костур, претставата на Приготвениот престол не била вклучена.⁴²⁹ Со стандардизирањето на иконографијата на композицијата во XI век приготвениот престол најпрво станал дел од претставите на минијатурите и ситната пластика, додека во најраната претстава од монументалното сликарство од Панагија тон Халкеон се уште

⁴²⁷ Сп. В. Brenk, *nav. delo*, 72.

⁴²⁸ Исто, 73.

⁴²⁹ Приготвениот престол не бил насликан во ниедна од сочуваните претстави на Страшниот суд од IX и X век. В. погоре, 4.2. *Постиконоборечки претстави на Страшниот суд*, 67-72 (со литература).

отсутствува.⁴³⁰ Во текот на наредните столетија Пригответениот престол во својата заокружена иконографска форма се јавува како елемент во поголемиот дел од претставите на Страшниот суд во монументалната уметност.⁴³¹ Иконографскиот стандард кој е осмислен уште од првите претстави на Пригответениот престол во рамките на Страшниот суд продолжува да се користи во доцновизантиските, но и во поствизантиските илустрации на композицијата. Претставата на Пригответениот престол задолжително го содржи крст придружен со атрибутите на Христовата смрт, лонгиновото копје и трската со губа, поретко е претставен и трновиот венец обесен на крстот. Врз седиштето на престолот стои Христовиот хитонот, а во често на супеданиумот пред престолот стојат клинците од распетието. Покрај симболите на Христовата жртва, како константен елемент се јавува и затворена книга, која ја претставува Книгата на животот според која ќе му се суди на човечкиот род.⁴³² Единствената варирачка варијанта во претставата на Пригответениот престол е гулабот, симбол на Светиот Дух. Гучабот отсутствува од поголемиот дел на средновековните претстави на мотивот, а како ретки примери на негово претставување се Панагија Мавриотиса во Костур и ерменските споменици од XIII век.⁴³³ Варијабилноста во претставувањето на Светиот Дух во рамките на Пригответениот престол продолжува и во поствизантискиот период, при што во светогорските и епирските споменици тој не е вклучен, додека во централно балканските и романските примери редовно е дел од претставата на Хетимасијата.⁴³⁴

⁴³⁰ Најраните примери на вклучување на Пригответениот престол во рамките на Страшниот суд е во претставите од илуминираните ракописи. Сп. В. Brenk, *nav. delo*, 98-99.

⁴³¹ Пригответениот престол се јавува како дел на повеќето од византиските претстави, но се чини дека не бил вклучен во примерите кои се наоѓаат на територијата на Р. Македонија. Покрај неговото изоставане во претставата од Св. Никола во Манастир, мотивот веројатно не бил насликан и во охридските примери од средината на XIV век во Св. Софија и Богородица Перивлепта. Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, Св. Софија: 82-83, црт. 21, 22; Перивлепта: 134-136, црт. 34.

⁴³² Елаборирајќи ги библиските текстови светите отци во своите дела посветиле значително внимание на книгата на животот како симбол на спасението. Книгата на животот се среќава во делата на Ефрем Сиријан и во службата за месопусната недела. в. Н. В. Покровский, *нав. дело*, 343.

⁴³³ Сп. S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, fig. 14, стр. 79; А. Давидов Темерински, *Слике Страшног суда*, 315.

⁴³⁴ Присуството на гулабот во претставата на Пригответениот престол во дел од македонските примери веќе е нотирано. в. А. Серафимова, Семиотичка анализа и поствизантики паралели, 170-171. Според анализата на сочуваните примери треба да се надополни дека симболот на св. Дух не бил вклучен единствено во болничката претстава, сите останати примери го бележме неговото присуство. Решението за вклучувањето на гулабот применето и во костурските цркви Св. Никола на архонтисата Теологина и Св. Бесребреници во еноријата Панагија. в. М. П. Паисџов, *нав. дело*, тв. 8, тв. 79. Како и во поголемиот дел од примерите од територијата на пеќката патријаршија кои беа достапни за анализа: Јашуња (<http://voiceofserbia.org/serbia/story/monastery-of-st-john-the-baptist>, посетено на 06.10.2014); Св. Мина во

Издвојувањето на крстот од претставата на Приготвениот престол и неговото претставување како посебен мотив претставува уникатна специфика на претставата од кучевишките Св. Архангели. Шестокракиот крст, заедно со орудијата на Христовото страдање – копјето и трската со губа се поставени во раскошен путир украсен со бисери и скапоцени камења. Покрај крстот бил испишан подолг тект, кој веројатно се однесувал на неговото значење, но поради оштетувањата е нечитлив, единствено останала ознаката крај самиот крст која гласи: ΙΣ ΧΣ ΝΙΚΑ.

Издвојувањето на живототворниот крст од претставата на Приготвениот престол во кучевишките архангели е осамен пример помеѓу претставите на Страшниот суд на територијата на Р. Македонија. Библиската основа на ваквото невообичаено решение се наоѓа во описот на доаѓањето на Синот Човечки кое ќе биде предвестено од неговиот знак кој ќе се појави на небото (Мат. 24. 30). Разработувајќи го библискиот извор во своите егзегези Св. Јован Богослов го идентификувал знакот на Синот Човечки како крстот на кој бил распнат Христос.⁴³⁵ Ваквата идентификација била прифатена во византиската апокалиптичка книжнина, за што сведочи житието на Св. Василиј Нови кое го опишува „светлиот крст“ кој ќе се појави на небото за да го предвести Второто Христово доаѓање.⁴³⁶ Поставувањето на Чесниот крст заедно со лонгиновото копје и трската со губа во евхаристиски путир во кучевишката претстава на Страшниот суд, ја истакнува сотериотлошката димензија на Христовата жртва, но и на евхаристијата како единствениот пат за спас на човештвото.⁴³⁷ Претставувањето на Крсниот знак во рамките

Штава (<http://spomenikikulture.mi.sanu.ac.rs/showimg.php?iddoc=762>, посетено на 06.10.2014); Св. Петар и Павле во Тутин (Д. Симић-Лазар, *Иконографија Страшног суда*, 169, црт.1); Св. Никола, Велика Хоча (<http://spomenikikulture.mi.sanu.ac.rs/showimg.php?iddoc=1559>, посетено на 07.10.2014); Пустиња (С. Пеић, *Манастир Пустиња*, 78).

⁴³⁵ Описот на крстот кој ќе се појави на небото како предвесник на доаѓањето на Синот Човечки е дел од омилијата на Св. Јован Златоуст за Дваесет и петтата глава од Евангелието по Матеј. Сп. Homily LXXIX, Matthew 25: 31-41, vo: The Nicene and Post-Nicene Fathers, First Series Vol.10 (editor P. Schaff), Albany 1996, 998-1008.

⁴³⁶ Визијата за Страшниот суд опишана во хагиографијата на Св. Василиј Нови е дел и од грчките и од руските редакции на текстот. Описот на крстот кој ќе го означи Второто Христово доаѓање е дел и од грчките и од руските текстови. Сп. С. Г. Вилинский, *Житие св. Василия Нового в русской литературѣ*, том 1, Одесса 1911, 41.

⁴³⁷ За поврзаноста на евхаристијата и есхатологијата, в. погоре, 2.4. *Богословска книжнина*, 40-42 (со литература).

на ликовните претстави на Страшниот суд има долга историја, но во поствизантиската уметност кучевишката претстава нема поблиски паралели.⁴³⁸

Придружбата на Пригответниот престол се состои од архангелскиот пар Михаил и Гаврил (во Перивлепта и Сливница), или ангелска свита облечена во царски далматики, кои стојат крај мандорлата која го врамува престолот.⁴³⁹ Како уникатно решение се претставата на Пригответниот престол во ореочкиот манастир Св. Никола, каде во самата мандорла е сместена група од неидентификувани фигури.

Покрај ангелската придружба, пред Пригответниот престол од обете страни вообичаено се претставени Адам и Ева кои во длабока метанија му се поклонуваат. Преку претставата на прародителскиот пар е нагласена сотериолошката дименија на Пригответниот престол. Во најраните примери на Страшниот суд од IX век, Адам и Ева се сликаат крај нозете на Христос кој заседава со трибуналот.⁴⁴⁰ Со вклучувањето на Пригответниот во Страшниот суд претставите на Адам и Ева се поместени крај него со што е конечно дефинирано нивното место во композицијата.⁴⁴¹

Во поствизантиските претстави на Страшниот суд како едно од бројните дополнувања на иконографијата на композицијата се јавуваат и претставите на Сиромавите кои просторни и идејно гравитираат кон претставата на Пригответниот престол.⁴⁴² Оскудно облечените фигури на Сиромавите вообичаено со прекрстени раце на градите стојат позади претставите на Адам и Ева. Во сочуваните претстави на Страшниот суд на територијата на Р. Македонија, мотивот на сиромавите е претставен во композициите од Ореоец, Сливница и католиконите на зрзевскиот и кучевишкиот

⁴³⁸ Продлабочени анализи на генезата и еволуцијата на ликовниот мотив, како и компаративните примери на кучевишката претстава на Живототворниот крст кај. А. Серафимова, *Семиотичка анализа*, 171-172.

⁴³⁹ Во примерите каде е нагласена литургиската порака на Хетимасијата ангелите се претставени во љаконски облеку. В. А. Серафимова, *Семиотичка анализа*, заб. 171, заб.43.

⁴⁴⁰ Фрагментите сочувани во костурскиот Св. Стефан говорат за примената на ваквото решение. Сп. S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, 15; B. Brenk, *nav. delo*, 80-81.

⁴⁴¹ Како еден од пораните примери кои го илустрираат прифаќањето на ваквото решение претставаата во базиликата во Торчело. сп. I. Andreescu, *Torcello III*, DOP 26 (1970), Pl. 1.

⁴⁴² Како најзначајни текстови кои се посветени на анализирање на текстуалните извори и ликовните претстави на мотивот кој ги Сиромавите во рамките на Страшниот суд се издвојуваат: D. Simić-Lazar, *La signification de la representation des pauvres dans les Jugements derniers post-byzantins*, ЗЛУМ 23 (1987), 175-182 и Б. Пенкова, „Најмалките од моите браќа“ в *поствизантиската иконографија на Страшния съд и в контекста на Балканската народна култура*, Проблеми на изкуството 4 (1993), 21-27.

манастир.⁴⁴³ Во македонските примери најбројна е кучевишката група од три фигури, додека зрзевската бори само една.⁴⁴⁴ Претставите на Сиромавите во најголемиот дел од примерите имаат воедначени во иконографски решенија. Нивните полуголи и боси претстави носат плетени торби и дисаѓи преку рамото, а како најкарактеристичен детаљ се појавува шапката со обод со која најчесто ја има барем една фигура од групата.⁴⁴⁵ Вклучувањето на Сиромавите во поствизантиската иконографија на Страшниот суд претставува дословно ликовно вообличување на евангелскиот текст на Матеј (25 : 34, 41) кој често е испишан крај нивните фигури.⁴⁴⁶ Најстарите ликовни претстави на мотивот потекнуваат од средината на XV век,⁴⁴⁷ но неговата фреквенција значително се зголемува по неговото вклучување во наративната претстава на Страшниот суд во трпезаријата на светогорската Лавра.⁴⁴⁸ Покрај наброените примери од територијата на Р. Македонија, воочливо е неговото задолжително претставување во костурските цркви од XVII век.⁴⁴⁹ Популарност на пошироката балканска територија сведочат сочуваните српски и бугарски примери. Ликовната претстава на Сиромавите не била прифатена во иконографските модели на северните православни земји - Романија и Русија⁴⁵⁰.

Мерење на душите

Ликовниот претстава на Мерењето на душите на сублимиран начин го претставува Божјиот суд над секоја човечка душа. Врз основа на животните дела душата се определува

⁴⁴³ Мотивот на Сиромавите во македонските примери на Страшниот суд прв ги набројува Ц. Грозданов, Ц. Грозданов, *Страшниот суд во црквата Свети Климент (Богородица Перивлепта) во Охрид во светлината на тематските иновации на XVI век*, Културно наследство 22-23 (1996), 47-68, 52-53, погрешно идентификувајќи ја групата од неидентификувани Праведници како Сиромавите.

⁴⁴⁴ Додека и светогорските примери бројат по една-две фигури (в. G. Millet *Monuments de l'Athos*, 149. 2; 210. 2; 245.1), како најбројна се појавува групата во Филантропинон во која се претставени дури девет претставници. *Monasteries of the Island of Ioannina*, 196, foto. 330. a-b.

⁴⁴⁵ Ваквото претставување на сиромавите говори за следењето на еден иконографски модел кој не претрпел особено модифицирање.

⁴⁴⁶ Опширно за идејната основа и текстуалните подлошки на ликовниот мотив на Сиромавите в. D. Simić-Lazar, *La signification*, 175-182; Истата, *Иконографија Страшног суда*, 171-172; А. Серафимова, *Семиотичка анализа*, 72-74.

⁴⁴⁷ В. А. Серафимова, *Семиотичка анализа*, 173 заб. 57 (со литература).

⁴⁴⁸ Во науката преовладува мислењето дека светогорските примери на композицијата одиграле најзначајна улога во ширењето на мотивот. в. Д. Симић-Лазар, *Иконографија Страшног суда*, 172; Istata, *Les signification*, 181; Ц. Грозданов, *Страшниот суд во црквата Свети Климент*, 52; С. Пеић, *Манастир Пустинија*, 78.

⁴⁴⁹ Претставите на Страшниот суд на територијата на Бугарија каде е вклучен мотивот ги набројува, Б. Пенкова, *нав. дело*, 21-27; а српските во Темска, Јашуња, Планиница, Пустинија, Благовештение кабларско и Тутин се наведени кај С. Пеић, *Манастир Пустинија*, 78.

⁴⁵⁰ Сп. А. Серафимова, *Семиотичка анализа*, 173.

како праведна или грешна, што е услов да влезе во Небесното царство или да биде осудена на вечни маки. Дидактичката порака која ја содржи овој мотив условила при конципирањето на Страшниот суд тој да биде поставен во видното поле на верниците кои влегуваат во храмот, во средишната оска на композицијата, непосредно до главниот влез во црквата.⁴⁵¹

Претставата на Мерењето на душите е сочувана во помалку од половината од анализираните претстави на Страшниот суд од територијата на Р. Македонија, но несомнено овој мотив бил дел од повеќето композиции. Девастираноста и пресликувањето на поголеми сегменти од фасадниот живопис резултирале со слабата сочуваност на илустрациите на мотивот. Мерењето на душите е комплетно во претставите од Богородица Болничка, Брајчино, Добри Дол, Перивлепта и Св. Архигели во Кучевишта, а одредени елементи кои се препознаваат во фрагментирани композиции во Трново и Врбјани упатуваат на неговото присуство. Во манастирската црква во Зрзе, а веројатно и во Бањани, Мерењето на душите било изоставено.

Ликовното вообличување на Мерењето на душите нема директни текстуални паралели во Библијата. Одредени библиски пасуси ја споменуваат терезијата како симбол на Божјиот суд при одредувањето на нечија вина. Праведниот Јов обидувајќи се да ја докаже својата невиност пред Бог и пред луѓето бара да биде ставен на „мерката (вагата) на правдата“ (Јов 31 : 6). Додека Даниил му соопштил на Валтазар дека е недостоен и грешен во очите на Бог, со зборовите: „измерен беше на кантар и се покажа лесен“ (Дан. 5 : 27). Терезијата како симбол на Божјиот суд е искористена и во псевдоепиграфската литература, односно во Четвртата книга на Езра и Посланието на Аврам, кои произлегле од истата апокалиптичка традиција како и библиската книга на Даниил. Сепак, идејата за ставањето на добрите дела и гревовите на вага која одлучува за посмртната судбина на

⁴⁵¹ Во сите сочувани поствизантиски примери на Мерењето на душите од територијата на Р. Македонија, освен брајчинскиот, како и во најголемиот дел од компарирани примери од византискиот и поствизантискиот период на пошироката балканска територија овој ликовен мотив е сместен во средишниот дел на композицијата.

покојникот се јавува мошне рано во египетските религија, уште во средината на третиот милениум пред Христос.⁴⁵²

Мерењето на душите како веќе заокружен ликовен мотив се јавува во најстарите познати примери на Страшниот суд во Св. Стефан во Костур и пештерната црква кај Ичиридере (İçeridere) во Кападокија.⁴⁵³ Појавувањето на оваа епизода како елемент на сеуште недефинираната иконографија на композицијата несомнено претставува прифаќање на античките идеи и ликовни решенија чија традиција траела повеќе од три милениуми.⁴⁵⁴ Во доцновизантискиот период епизодата ја добива својата најнаративна форма со вклучувањето на повеќе фигури на ангели, демони и души, кои го чекаат своето судење, и осудените кои врзани во поворка демоните ги водат во вечниот оган.⁴⁵⁵ Бидејќи во болничката претстава на композицијата Мерењето на душите е прикажано во сведена варијанта,⁴⁵⁶ најстар сочуван пример на наративната иконографска формула на на територијата на Р. Македонија е брајчинската претстава.⁴⁵⁷ Веќе од втората четвртина XVI век опширното прикажување на Мерењето на душите станува стандардно решение во прикажувањето на мотивот во претставите на пошироката балканска територија.⁴⁵⁸ Анализите на ликовниот мотив на Мерењето на душите од централно-балканските претстави на Страшниот суд покажуваат дека како доминантно решение се појавува претствувањето на една душа која го чека резултатот од судењето.

⁴⁵² Во Египетската есхатологија Мерењето на душите се појавува како една од најзначајните етапи која треба да ја помине душата на покојникот во неговиот пат кон задгробниот живот. Текстовите кои ја обработувале оваа тема често биле надополнувани со ликовната претстава на мотивот. Описот на Мерењето на душата во египетските текстови кај: A. Ruiz, *Spirit of Ancient Egypt*, New York 2001, 101.

⁴⁵³ За претставата во Ичиридере в. C. Jolivet-Levy, *Nouvelles Donnees sur le IXe Siecle ed Cappadocce: L'eglise D' İçeridere*, ЗРВИ XLIV (2007), 81-82; Мотивот на Мерењето на душите во Св. Стефан го обработува В. Brenk, *nav. delo*, 81-81, Fig. 4.

⁴⁵⁴ Опширен преглед на ликовните претстави на мотивот во египетската и античката уметност кај: Покровский, *нав. дело*, 343-347.

⁴⁵⁵ Претставата од Страшниот суд во араклисот на Хора претставува е репрезент на дефинираниот доцновизантиски модел за претставувањата на Мерењето на душите, сп. S. der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion in the Kariye Djami*, vol. 4, Princeton 1975, 389-402.

⁴⁵⁶ Болничката претстава на Мерењето на душите е единствениот сочуван пример на мотивот во претставите на Страшниот суд кои се поврзуваат со Охридската сликарска школа. Во Драгалевци и Бобошево веројатно мотивот не бил вклучен. Сп. Г. Суботиќ, *Охридската сликарска школа XV век*, Драгалевци: црт. 94-97; Бобошево: црт. 104.

⁴⁵⁷ За брајчинската претстава на Мерењето на душите сп. В. Поповска-Коробар, *Зидно сликарство с краја XV века*, 555.

⁴⁵⁸ Сликајќи го мотивот во католиконот на Св. Никола Анапавса во Метеори го применил екстензивното решение кое ќе биде карактеристично за светогорските и епирските споменици. Покрај групите на ангели и демони кои ставаат свитоци во тасовите и се борат околу терезијата, вклучена е и поголема група на праведни души кои им пристапуваат на ангелите. В. М. Garidis, *Etudes sur le Jugement Dernier*, Pl. XIII. 25.

Поставувањето на Праведната вага во раката на ангелот кој ја предводи поворката во Кучевишкиот пример претставува уникатно решение за македонските претстави, чии паралели ги наоѓаме во светогорските примери.⁴⁵⁹ Божјата рака која ја држи терезијата во Богородица Болничка, Брајчино и Перивлепта и во костурските цркви, каде покрај на терезијата во Божјата рака, идентична е и позиционираноста на сегментот небо од долната страна на Огнената река, но и поставеноста на целата сцена крај десниот доворотник на влезот.⁴⁶⁰ Според примерите кои ни беа достапни за анализа од територијата на Пејската патријаршија во сите претстави на Мерењето на душата е насликан сегмент во кој е прикачена терезијата, но отсуствува приказот на Божјата рака.⁴⁶¹

Гротескниот лик кој го добиваат демоните во претставите на Страшниот суд е резултат на западните влијанија на кои била изложена ортодоксната уметност. Трансформацијата на претставите на демоните се особено забележителни од втората четвртина на XVI век. Во претставите од светогорско – епирскиот круг иако е забележително внесувањето на зооморфни елементи кај демонските фигури, ваквата тенденција е најизразена во молдавските споменици.⁴⁶² Претставените демони во поствизантиските претстави на територијата на Р. Македонија ги следат традиционалните иконографски решенија востановени во средновековните претстави на темата, задржувајќи ги антропоморфните карактеристики на фигурите.⁴⁶³ Нивното претставување како силуети со наострени коси, кратки опашки ги поврзува со типот кој е употребен во Хора.⁴⁶⁴

⁴⁵⁹ Компарација на кучевишката со светогорските примери кај: А. Серафимова, Семиотичка анализа, 180.

⁴⁶⁰ М. П. Πασιδου, *нав. дело*, πιν 77, πιν 80. Во пораните примери од XVI век Божјата рака се појавува како дел претставата во манастирот на Филантропините, (В. *Monasteries of the Island of Ioannina. Painting*, Ph. 324;) Истото решение е применето и во претставата од Тутин, Д. Симић-Лазар, *Иконографија Страшног суда у цркви Св. Петра и Павла у Тутину*, 177-178, сл.7. Во дел од романските споменици е применето идентично решение на она од Филантропинон, Арборе, ph. 133 на стр. 175, Молдовица, Т. 83

⁴⁶¹ Праведната вага од сегмент небо е претставена во Јашуња, (Г. Суботић, *нав. дело*, сл. 3 стр. 80); Морача (В. Милановић, *нав. дело*, 158 Сл.5) и Липљан, (<http://www.srpskoblag.org/Archives/Lipljan/exhibits/frescoes/html>, посетено на 26. 09. 2014).

⁴⁶² Истцна студија на византиската и поствизантиската иконографија на демоните во рамките на Сташниот суд и останатите сцени прави М. М. Garidis, правејќи преглед на претставите на демоните од териториите на целата првославна екумена в. М. М. Garidis, *Etudes sur le Jugement dernier*, 31-62.

⁴⁶³ Сп. Ц. Грозданов, *Страшниот суд во црквата Свети Климент*, 55 сл. 5.

⁴⁶⁴ Графички приказ на стандардниот изглед на демоните претставени во Страшниот суд во Хора кај: М. М. Garidis, *Etudes sur le Jugement dernier*, црт. 4. Слични иконографски решенија се применети во претставите на демоните во спомениците на територијата на Пејската патријаршија.

Општ воскрес

Ликовните мотивите кои го сочинуваат Општиот воскрес вообичаено се сместени на десната страна на композицијата, во просторот помеѓу Огнената река и Апостолскиот трибунал. Воскреснувањето на мртвите, веројатно било компонента во поголемиот дел од претставите на Страшниот суд од територијата на Р. Македонија, но девастираноста на композициите од Трново, Врбјани и селските цркви во Кучевишта и Зрзе ја оневозможуваат анализата на овој сегмент на композицијата. Во целосно сочуваните претстави на Страшниот суд претставата на Општиот воскрес била изоставена во Св. Петка во Брајчино и Св. Преображение во Зрзе.

Како стандардно решение на Општиот воскрес во поствизантискиот период сејавува апстрактниот пејсаж, расчленет со стилизирани возвишенија, во чии рамки е сместено поле со неправилна форма обоено во сина боја кое ја претставува водената површина на морињата. Иницијалниот момент на воскреснувањето е претставен преку две ангелски фигури кои дувајќи во труби го разгласуваат Второто Христовото доаѓање, едниот повикувајќи ги мртвите од земјата, а другиот од морето.

Претставата на персонификацијата на Земјата е комплетно сочувана во охридските цркви Богородица Болничка и Перивлепта, Св. Архангели во Кучевишта и Св. Богородица на сливничкиот манастир, додека претставата од Добри дол е половична. Персонифицираното море го гледаме во Костинци и Кучевишта, како и од оштетените претстави во Богородица Болничка, Добри дол, Сливница и Бањани кои сведочат за користење на слични решенија во вообличувањето на ликовната претстава која го персонифицира Морето.

Ликовното вообличување на сцените од Општиот воскрес го илустрираат црковното учење за телесно воскреснување на Судниот ден. Според христијанската антропологија човечкото битие е сочинето од тело, душа и дух и единствено така може да излезе пред Божјиот суд.⁴⁶⁵ Верувањето во телесното воскресение во рамките на јудаизмот се јавува во

⁴⁶⁵ Верувањето во телесното воскреснување била централната точка на расправата помеѓу првите христијански теолози и паганските философи. Бранејќи го христијанското учење за телесно воскреснување, апологетските теолози ја елаборирале христијанската антропологија, според која човекот може да влезе во

пророчките текстови од Вавилонското прогонство, веројатно како влијание од зороастриската есхатологија. Визијата на Језекил за сувите коски (Језек. 37 : 1-14), иако пророкот преку својата визија го опишува процесот на отелотворување на распаднатите тела на мртвите и повторното вдахнување на дух во нив.⁴⁶⁶ Сепак, идејата за воскреснувањето на мртвите во есхатолошки, а не во политичко-историски контекст во рамките на Стариот завет за прв пат ја среќаваме во книгата на Даниил. Во пророчката визија на Даниил верувањето за воскреснувањето на мртвите кои треба да застанат пред Божјиот суд се јавува како веќе заокружен концепт (Дан. 12 : 1).

Верувањето во телесното воскреснување кое веќе било еден од најзначајните сегменти на есхатолологијата на јудаизмот, во христијанството е прифатено и надградено, со што станало една од неговите централни оски. Бројни се пасусите од евангелијата и останатите новозаветни книги кои го споменуваат воскреснувањето на мртвите, во синоптичките евангелија тие се дел од објаснувањето на Христос на Садукееите за состојбата на луѓето по воскреснувањето (Мат. 22 : 30-32; Марко 12 : 24-27, Лука 20 : 34-38), додека во Евангелието по Јован воскреснувањето на мртвите е ставено контекст на Страшниот суд и улогата која ќе ја има Христос како Син Човечки и Страшен судија на крајот на светот и воспоставувањето на Небесното Царство (Јован 5 : 25-29).

Ангелските труби како почеток на Општиот воскрес исто така својата текстуална предлошка ја зеле од библиските текстови. Ангелските труби кои ќе го соберат човештвото пред лицето Божјо на Судниот ден ги споменува Матеј (24 : 31), додека во своите посланија до Коринтјаните и Солунјаните Павле децидно го поврзува воскреснувањето на мртвите со повикот на ангелските труби (1 Кор. 15 : 52; 1 Сол. 4 : 16).

Живите описи на воскреснувањето на мртвите се постигнати со метафорите за земјата која ги блуе – ги повраќа телата на мртвите. Ако Шеол го проголтувал луѓето во смрт, земјата ги повраќа за конечниот суд и вечен живот. На судниот ден и животните, птиците и рибите ќе ги повратат деловите од луѓето кои ги проголтале на овој свет,

Небесното царство единствено како целосно битие составен од духот, душата и телото. в. погоре, 2.5. *Богословска книжевнина*, 36-38 (со литература).

⁴⁶⁶ Пророчкиот текст на Језекил не се однесува на воскреснување на мртвите како човечки единки, туку симболично го прикажува воскреснувањето на нацијата Израил, ослободена од вавилонското робство, Сп. W. Harrington, *Uvod u Stari zavjet – spomen obećanja*, Zagreb 1977, 227-233.

сликовито прикажувајќи дека дури и она што не е сфатливо за човекот е можно за Бог.⁴⁶⁷ Морето кое ги повраќа мртвите се споменува во Откровението (20 : 13), заедно со победата над Адот и смртта кои ќе бидат фрлени во езеро од оган и сулфур.

Мистичката природа на учењето за телесното воскреснување и симболичко-алегорискиот карактер на библиските и светоотечките текстови кои се однесуваат на темата, условиле на персонификациите и симболите да се појават како основни сретства на ликовниот јазик преку кој е изобразена ликовната претстава на Општиот воскрес. Како најкарактеристични елементи на претставата на Општиот воскрес се појавуваат персонификациите на Земјата и Морето. Персонификациите на апстрактните поими, природните сили и топографските поими во византиската уметност претставуваат дел од античкото наследство, кое во средновековната византиска уметност било акумулирано преку ранохристијанската уметност.⁴⁶⁸ Бидејќи не постојат директни начела за начинот на вообличување на претставите на Земјата и Морето, нивното ликовно претставување зависело од личната наобразба и визуелно искуство на сликарот.

Според анализата на сочуваните примери на територијата на Р. Македонија можат да се вклучат во три општи типа на претставување на персонификацијата на Земјата. Крилестата фигура која седи крснозе на двоглаво фантастично животно држејќи вел, која ја претставува Земјата во болничката претстава на Општиот воскрес, била преземена од постарата претстава на Страшниот суд од Богородица Перивлепта која била насликана околу средината на XIV век.⁴⁶⁹ Идентично решение е употребено и во претставата на Страшниот суд во Богородица Витошка во Драгалевци (1475/6), Св. Димитрија, Бобошево (1487/8) и во поствизантиската претстава композицијата во Перивлепта.⁴⁷⁰ Половично

⁴⁶⁷ Н. Тумара, *Слика Раја, васкрес мртвих и метафоре рајских уживања у Химнама о Рају св. Јефрема Сирина*, Српска теологија данас (2012), Београд, 232-244, 238.

⁴⁶⁸ Античките извори на персонификациите и останатите алегориски претстави во византиската уметност Грабар ги наоѓа во римската империјална уметност преку ликовното вообличување на женски фигури кои ги симболизираше провинциите. A. Grabar, *L'empereur dans l'art Byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'orient*, Paris 1936, 228-229, Pl. III; Istiot, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1980, 53-54.

⁴⁶⁹ Сп. В. Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 134, црт. 34;

⁴⁷⁰ Идентичното решение на иконографското решение на Земјата бугарските и охридските претстави може се обраќајува со тоа што сликарството на католиконот на манастирот Драгаевци кај Софија и Св. Димитрија Бобошево се вбројува во делата на т.н. Охридска сликарска школа од XV век, сп. Г. Суботиќ, *Охридската сликарска школа од XV век*, Драгалевци: 116-134, црт. 96; Бобошево: 134-141, црт. 104. Иако во Бобошево претставата на Земјата е идентично решена, отсутствуваат крилата кои се претставени во останатите претстави.

сочуваната претстава од Добри дол според своите иконографски карактеристики се доближува до охридските примери, но бидејќи долниот дел на претставата не е видлив не може со сигурност да се сврсти во овој тип. Сливничката претстава на Земјата облечена во благородничка облека и седната на лав е единствениот сочуван пример од овој тип на територијата на Р. Македонија. Персонифицираната земја која седи на лав во рамките на Страшниот суд се јавува уште од XII век, но најчесто се претставува како машка фигура.⁴⁷¹ Ваквото решение продолжува да се користи и во поствизантиските претстави на Страшниот суд во крит од XV век, но е претставена како женска фигура во благородничка облека, со круна на главата.⁴⁷² Критските мајстори продолжуваат да го користат овој иконографски тип и во наредното столетие во спомениците на Метеори и Света Гора, со тоа што е модифицирано заменувајќи ја змијата со раздиплена ткаенина која земјата ја држи пред себе.⁴⁷³ Персонификацијата на Земјата во кучевишките Св. Архангели се појавува како осамен пример на трет иконографски модел применет во поствизантиските примери од територијата на Р. Македонија.⁴⁷⁴

⁴⁷¹ Како најкарактеристични примери на персонификацијата која јава Земјата на лав се во Нередица и Панагија Асину на Кипар во едната рака држи змија која се напива од чашата во другата рака, додека во Манастирец држи скитптар со разлистен врв. Примерот во Нередица Пивоварова го смета за западно влијание во византиската иконографија на Страшниот суд сп. Н. В. Пивоварова, *Фрески цркви Спаса на Нередице в Новгород: Иконографическая программа росписи*, Санкт Петербург 2002, 82, ил.63 со анализа на генезата и аналогиите во западната уметност (со литература); истото решение е повторено во кипарската црква Панагија Асину од 1334 ... (сп. А. Stilianou and J. Stilianou, *Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Nicosia 1997, 136; фото на: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Asinou-Kirche_Narthex_1_Paradies.jpg посетено на: 30. 09. 2014). За претставата на општиот воскрес во Св. Богородица Манастирец в. Погоре, 4.3. *Доцновизантиски претстави на Страшниот суд*, 88-89; М. М. Машник, *Поречки манастир Рођења Богородица у селу Манастирцу у Македонији (о архитектури, програму и стилским одликама новооткривених фресака)*, Ниш и Византија II (2004) , 279-295, 285.

⁴⁷² Во критските примери на Страшниот суд од XV век го следат карактеристичното решение на Земјата на лав со змија во рацете која лачно и се протега над главата во Св. Прокопиј во Леибада и Панагија Анисарики (в. М. Bougrat, *Trois Jugements derniers de Crete Occidentale*, CahBalk 6 (1984), 13-66, 21-22, 28, Fig.9, Fig. 14); додека во Св. Јован во Сели змијата пие од чаша повторувајќи го решението од Нередица и Асину (сп. L. Karapidkis, *Le Jugement dernier de l'eglise Saint-Jean de Seli (Crete XV siecle*, CahBalk 6 (1984), 67-106, 79, Fig. 10).

⁴⁷³ Надоврзувајќи се на постарите критски примери Теофан Ватац решението најпрво го употребува во Св. Никола Анапавса на Метеори во 1527 г. , а потоа и во наративната композиција од трпезаријата на светогорската Лавра во 1535 г. Од каде што ќе биде преземено и во другите светогорски претстави на Страшниот суд. в. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, 149. 2, 210.2, 244.2.

⁴⁷⁴ А. Серафимова како единствен пример хронолошки близок пример на Земјата со карпа во раката ја наведува претставата од католиконот на манастирот Св. Недела на островот Егина од 1680 година. Сп. А. Серафимова, Семиотичка анализа, 171, заб. 87. М. М. Garidis, *Etudes sur le Jugement Dernier*, pl. 106. Во средновековната уметност ваквото решение се јавува во сопоканската претстава на Страшниот суд, каде што е претставена во царска облека, со круна на главата како седи врз лав. в. <http://www.srpokoblag.org/Archives/Sopocani/exhibits/digital/narthex,last-j/large/sop-cx4j0827.jpg>, посетено на 30. 09. 2014.

За разлика од невоедначените иконографски решенија на претставата на Земјата, ликовната претстава на персонифицираното Море има постандардизирани решенија. Според примерите од територијата на Р. Македонија во кои е возможно да се анализираат делови од композицијата, може да се заклучи дека е претставено како женска фигура со едреник во раката, поставена врз риба во средината на сликаното водено пространство со неправилни рабови. Единствен исклучок претставува примерот од манастирската црква во Кучевишта, каде е претставена женска биста без облека која стои во школка поставена врз фантастично животно.

Претставата на Морето кое јава на риба и држи едреник се дефинира како иконографски модел во рамките на Страшниот суд во доцновизантискиот период, а неговта употреба продолжува и во поствизантиските споменици.⁴⁷⁵ Кучевишката претстава на Морето, претставува уникатно иконографско решение за персонификацијата на Морето на територијата на Р. Македонија, чии извори се наоѓаат во средновековните примери на територијата на Србија, поконкретно во примерот од Грачаница.⁴⁷⁶ Одредени елементи кои се содржани во кучевишката претстава на мотивот се задолжителен дел од неговото вообличување во претставите на Страшниот суд од метеорите, светогорските и јанинските манастири.⁴⁷⁷

Претставата на епизодите кои го претставуваат воскреснувањето на мртвите користат стандардни решенија во текот на долговековната традиција на претставувањето на Страшниот суд. Во согласност со текстовите кои го опишуваат Општиот воскрес и неговото ликовно вообличување во потполната варијанта го илустрира станувањето на мртвите од гробовите, животните на земјата и животните во водата кои ги враќаат човечките тела кои ги изеле. Илустрацијата на воскреснувањето на мртвите од гробовите се состои од допојасните претстави на покојниците завиткани во покрови кои се исправаат

⁴⁷⁵ Од средновековни примери ја бележиме претставата во Асину на Кипар (в. Stilianou and J. Stilianou, *nav. delo*, 136; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Asinou-Kirche_Narthex_1_Paradies.jpg посетено на: 30. 09. 2014), како и во Перивлепта (Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, црт. 34). Овој иконографски модел бил преземен и во поствизантиските претстави на Страшниот суд во централнобалканскиот регион.

⁴⁷⁶ Продлабочена иконографска анализа на персонификацијата на Морето во грачаничката претстава на Страшниот суд кај: Р. Mijović, *La personification de la Mer dans le Jugement dernier a Gračanica*, *Χαριστήριον εις Α. Κ. Ορλανδос I* (1967), 208-219.

⁴⁷⁷ А. Серафимова, *Семиотичка анализа*, 177, заб. 84 (со паралели).

од камени саркофази.⁴⁷⁸ Отстапка од стандардите на претставување на оваа епизода е направена во композицијата во Сливница се претставени голите тела на воскреснатите како се исправаат од јами вкопани во земјата. Животните кои вообичаено се сместени во пејсажот кој ги обиколува персонификациите на Земјата и Морето, всушност го претставуваат воскреснувањето на мртвите чии тела биле изедени од дивите ѕверови. Деловите од човечки тела кои излегуваат од нивните челюсти го прикажува мигот кога тие го враќаат човечкиот плен кој го проголтале. Единствените варијации во претставувањето на оваа епизода е изборот составот на бестијарот кој го илустрира „враќањето на мртвите“. Покрај оние познатите, волци, мечки, лавови, змии и грабливи птици, биле претставувани и егзотични, слонове, гуштери, но животните кои биле дел од книжевните описи и фантазијата на средновековниот човек.⁴⁷⁹

Праведничките хорови

Хорови кои ги претставуваат најистакнатите светителски редови повикани да го дочекаат Христос на денот на Парусијата, ја зафаќаат зоната под Апостолскиот трибунал во ликовните претстави на Страшниот суд. Праведничките хорови се јавуваат како задолжителен дел од претставите на Страшниот суд, со исклучок на брајчинската. Во примерите од Врбјани и Петралица поради прекривањето и оштетувањата на делот од композицијата каде би требало да се очекува претставата на Праведниците, не би можело да се потврди, но ни да се отфрли нивното присуство.

Текстуалните извори за илустрирањето на Праведничките хорови во рамките на Страшниот суд се наоѓаат во Евангелието по Матеј и Првото послание до Солунјаните на апостолот Павле. Праведничките хорови всушност се избраните кои Христос ќе ги повика да му пристапат на Судниот ден (Мат. 25 : 34). Апостолот Павле во Првото послание до Солунјаните (4 : 16-17) опишува воскреснувањето на мртвите праведници и нивното вознесување на облаци заедно со живите, да се сретнат со Христос на Судниот ден.

⁴⁷⁸ Воскреснатите кои се исправаат од камени саркофази се дел од најраните претстави на Страшниот суд. в. Brenk, *nav. delo*, Abb. 23, Abb. 24.

⁴⁷⁹ Вклучувањето на егзотични и фантастични животни во рамките на Општиот воскрес го гледаме и во претставата од базиликата во Торчело. В. I. Andrescu, *Torcello. III. La chronologie relative des mosaïques parietales*, DOP 30 (1976), 245-244, Pl. 8.

Ваквиот опис извршил силно влијание во вообличувањето на доцновизантиската и поствизантиската иконографија на Страшниот суд.

Претставата на Праведниците, иако се појавува како една од основните сегмени на иконографијата на Страшниот суд, во текот на долговековното претставување претрпела извесна еволуција не само во формалните иконографски решенија, туку и во самата фабула која ја илустрира. Во византиските претстави Праведените се прикажани како приоѓаат од десната страна на Христос, со подадени раце во молитвен став, претставувајќи антитежа на десниот дел од композицијата, каде е прикажани протераните грешници.⁴⁸⁰ Доцновизантискиот период ги носи најзначајните иновации на мотивот. Во претставата на Страшниот суд во параклисот на Хора праведните се претставени на колена во облаци кои долетуваат кон Христос. Ваквото иконографско решение претставува директна илустрација на текстот на апостолот Павле и ќе биде прифатено во иконографијата на Страшниот суд во значителен дел од поствизантиските претстави на композицијата.⁴⁸¹ Уште едно специфично доцновизантиско решение е претставата од XIV век на јужната фасада на Богородица Перивлепта во Охрид, каде праведниците не го дочекуваат Христос, туку предводени од апостолите се упатени кон рајските порти.⁴⁸² Ваквото решение еден век подоцна е применето во претставите во Богородица Болничка, Драгалевци и Бобошево кои се атрибутираат како припадници на Охридската сликарска школа од XV век.⁴⁸³

Поствизантиските претстави на Праведничките хорови во македонските претстави на Страшниот суд, во основ следат модел кој сепак е подложен на извесни варијации. Групите вообичаено се претставени со две-три фигури од првиот план кои претставуваат

⁴⁸⁰ Ваквото решение кое е карактеристично за најраните стандардизирани претстави на Страшниот суд во ситната пластика и минијатурата (Панелот со слонова коска од Викторија и Алберт музејот, Парискиот псалтир, ватиканскиот псалтир. Сп. В. Brenk, *nav. delo*, Abb. 24, 25) подоцна станува вообичаено за монументалното сликарство и е основната формула за прикажувањето на Праведните се до доцновизантиските претстави на мотивот.

⁴⁸¹ Како еден од првите примери за употребата на ваквото решение е примерот од западната фасада на католикотот на манастирот Кремиковци кај Софија, в. А. Василев, *Социални и патриотични теми в старото българско изкуство*, София 1973, обр. 13, обр. 14.

⁴⁸² Во претставата од Перивлепта скоро целата зона под Трибуналот е отстапена за претставата на Светителските хорови кои предводени од апостолите пристапуваат кон рајските порти в. Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, црт. 34.

⁴⁸³ За претставата во Болничка в. Погоре, *Каталог на поствизантиските претстави на Страшниот суд*, цртежи на охридскиот и двата бугарски примери кај. Г. Суботик *Охридската сликарска школа*, Болничка: црт. 105; Драгалевци: црт. 94-97; Бобошево: црт. 104.

избор од најистакнатите претставници од светителскиот ред. Карактеристично решение во претставувањето на Праведниците е поставувањето на светителските групи во засведена сликана рамка. Според анализата на достапниот материјал ваквото решение доминира во претставите на мотивот на централнобалканската територија.⁴⁸⁴ Како варијабла во поставувањето на хоровите е нивното поставувањето од левата страна или од двете страни на композицијата. Поставувањето на праведниците во медалјони кое го е применето во трновската и костинската претстава на Страшниот суд претставува невообичаено решение чии единствени паралели се костурските цркви од XVII век, во кои светителите се врамени во кружна рамка обработена како облак.⁴⁸⁵ Сливничката претстава на светителските групи според целиот свој концепт се одвојува од останатите примери од територијата на Р. Македонија. Во Сливница праведните се претставени на левата страна на композицијата, распоредени во два реда од по три овални сликани рамки чија форма сугерира на облаци. Врз изборот на ваквото решени во сливничката претстава несомнено најголема улога одиграле светогорските и епирските претстави.⁴⁸⁶

Во комплетно сочуваните примери од територијата на Р. Македонија најчесто се претставени шест или седум праведнички групи. Придржувајќи се до упатствата на сликарските прирачници, апостолите редовно се претставуваат како предводници на светителската поворка, која е подредена според хиерархијата на претставените групи.⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ Сместувањето на праведничките хорови во засведена сликана рамка е најчестото решение во примерите од територијата на Пекката патријаршија, кое го среќаваме во Јашуња (Г. Суботић, *Из епиграфске грађе*, сл. 3 ст. 80, сл. 4 стр.); Св. Никола, Велика Хоча (<http://spomenicikulture.mi.sanu.ac.rs/showimg.php?iddoc=1584>, посетено на 05. 10. 2014); Св. Мина во Штава (<http://spomenicikulture.mi.sanu.ac.rs/showimg.php?iddoc=762>, посетено на 05. 10. 2014); Липљан (<http://www.srpskoblog.org/Archives/Lipljan/exhibits/frescoes/282N2943.html> посетено на 05. 10. 2014) и Св. Благовештение Кабларско.

⁴⁸⁵ Такви се примерите во претставите од св. Никола на архонтиската Теологина, св. Никола на Кирици и Св. Бесребреници во еноријата Панагија. В. М. П, Πασιδου, *нав. дело*, πιν. 8, πιν 78.α, πιν 79. Претставите на праведниците врамени во кружни рамки се насликани во значително помладите претстави од XVIII век во Св. Ѓорѓи во Атика и во манастирот фанеромени на Саламина. В. М. М. Garidis, *Etudes sur le Jugement Dernier*, Pl. XXV. 49; Pl. XXVI. 52.

⁴⁸⁶ Иако решението се појавило значително порано сепак најзначајна улога во неговото ширење, како и за многу други мотиви, ја одиграла Света Гора каде е применето во трпезариите на Лавра, Дионисиј и Дохирај (G. Millet, *Monuments de l'Athos*, 149. 1; 210.2; 248.1), тебанските мајстори го преземаат решението и го применуваат во Филантропион и Дилиу (321 на стр 188-189; 412 на стр. 246). Во светогорскиот модел праведните се претставени на левата страна на композицијата. Сп. А. Серафимов, *Семiotичка анализа*, 175.

⁴⁸⁷ Во болничката и зрзевската претстава на Праведните апостоли се издвоени од останатите светители и се поставени пред портите на Рајот. Сп. Исто, *нав. место*. Додека во останатите примери претставата на апостолската група е удвоена.

По апостолите следат старозаветните пророци, архијереите, мачениците, преподобните монаси, а последни се светите жени – маченичките и монахињите.

Карактеристични е поставеноста на старозаветните пророци и архијереите во болничката претстава на Страшниот суд кои се свртени едни кон други во меѓусебен поклон што би требало да се толкува како визуелизирање на единството и континуитетот помеѓу старозаветното и новозаветното учење во христијанството. Слична поставеност на светителските групи гледаме и во претставата во Бањани, но тука покрај првите две светителски групи кои се свртени една кон друга и останатите две кои ги следат се поставени во истата положба.

Во претставата на Страшниот суд од западната фасада на Богородица Перивлепта покрај иконата на Богородица Елеуса биле претставена поголема група од неидентификувани фигури. Од групата целосно е сочувана само првата фигура облечена во хитон и химатион со карактеристична полутопчеста капа на главата, која со подадени раце и се моли на Богородица од фреско-иконата.⁴⁸⁸ Како уште една новина која ја вовел Теофан Ватац во претставата на Страшниот суд во Лавра е претставата на група од стоечки фигури кои пристапуваат кон Христос, мотив кој бил прифатен во иконографијата на светогорските и епирските претстави на Страшниот суд.⁴⁸⁹ Групата од стоечки фигури кои му приоѓаат на Христос била прифатена и во дел од централнобалканските примери кои го следат светогорскиот иконографски модел на композицијата како што се примерите во Св. Никола на Архонтисата Теологина во Костур и тутинската Св. Петар и Павле и манастирот Пустиња.⁴⁹⁰ Според сличностите во позиционирањето и изгледот на споменатите примери и групата од Перивлепта треба да се полкува како претстава на

⁴⁸⁸ Идентификацијата на оваа група фигури како Сиромавите која ја нуди Ц. Грозданов, *Страшниот суд во црквата Свети Климент*, 52-53 не одговара на иконографските карактеристики на претставените фигури кои се облечени во хирони и химатиони, за разлика од полуголите претстави на Сиромавите.

⁴⁸⁹ Претставата на неидентификуваниот хор праведници кој за првпат бил насликан во Лавра, вклучен е и во претставите од трпезариите на Дионисиј и Дохијар, (G. Millet, *Monuments de l'Athos*, 149.1: 210.2; 245.1) и во Дилиу од островот на Јанина (*Monuments of the Island of Ioannina*, 247 fig 413).

⁴⁹⁰ Д. Симић-Лазар во својата анализа на тутинскиот Страшен суд го отвара прашањето околу идентификацијата на групата од фигури со карактеристични капи на главите, искажувајќи го со резерва ставот дека можеби се работи за Пророците. В. Д. Симић-Лазар, *Иконографија Страшног суда*, 173; анализирајќи ја слично претставената група од манастирот Пустиња С. Пеић, го изнесува ставот за толкување на неозначените праведници како илустрација дека место во Рајот има и за оние праведници кои не се здобиле со светителската слава. С. Пеић, *Манастир Пустиња*, 79, (со литература). За претставата од Св. Никола на архонтисата Теологина в. П. Паштџов, *нав. дело*, пп.8.

праведниците кои не припаѓаат во светителските групи и кои со молитвата на Богородица ќе бидат примени во Царството Божјо.

Мојсеј и иноверните

Претставата на Мојсеј со неверниците вообичаено е сместена од десната страна на композицијата, непосредно до Огнената река на идејно ниво претставува антипод на праведничките хорови кои ја заземаат левата страна на композицијата. Оваа епизода го прикажува Мојсеј кој водејќи ги Евреите и останатите невернички народи кон огнената река им го покажува воскреснатиот Христос кој се симнува од небото.

Веројатно за прв пат оваа епизода во рамките на поствизантиските претстави на Страшниот суд на територијата на Р. Македонија била насликана во Добри дол, но големите оштетувања на сцената ваквата идентификација е на ниво на претпоставка. Иако секундарните интервенции на фасадата на Перивлепта уништиле значаен дел од фигурите кои Мојсеј ги водел кон Огнената река, двете фигури кои се сочувале, несомнено го потврдуваат присуството на овој мотив. Доламите со откромени ракави, ѓомлеците и црвени калпаци кои ги носат биле облека карактеристична за високите слоеви на османлиското општество, што ги дефинира последните членови на неверничката група како Турци.⁴⁹¹ Во поствизантиските претстави на Страшниот суд на територијата на Р. Македонија илустрацијата на Мојсеј со иноверните е сочувана во уште два примери: зрзевската Св. Преображение и кучевишките Св. Архангели. Како и во Перивлепта и во овие два примери во рамките на неверничката група се претставени фигури облечени во турска облека.

Османската империја како мултикултурно општество, за разлика од западните земји, имала толерантен став кон Евреите. Сепак, црквата и христијаните без разлика на политичките околности во која се наоѓале, чувствувале аверзија кон Евреите сметајќи ги богоубијци.⁴⁹² Започнувајќи ја својата егзистенција како една од бројните јудаистички секти, односот на црквата кон еврејскиот народ биле комплицирани уште од самите

⁴⁹¹ За елементите на турската облека в. А. Серафимова, Ј. Спахиу, *Нова власт – друга вера – прилог проучавању исламских утицаја на поствизантијску уметност*, Саопштења XLV (2013), 165-177, 167-168.

⁴⁹² С. И. Лучицкая, *Евреи, во:* Словарь средневековой культуры, (ред. Е. Я. Груевич), Москва 2003, 166-167; за односот на византиската држава кон еврејското малцинство в. А. Sharf, *Jews in Byzantium*, во: Istiot, Jews and Other Minorities in Byzantium, Jerusalem 1995, 52-79.

почетоци на христијанството. Борбата за легитимитет и реперкусиите кои поради тоа биле насочени кон првите христијани извршиле влијание на новозаветните текстови, што подоцна му дало идеолошки легитимитет на црковниот антисемитизам.⁴⁹³ Најжестоки обвинувања за свештенството (фарисеите и садукееите) и еврејскиот народ Христос искажува во дваесет и третото поглавје на Евангелието по Матеј, прорекувајќи го и најстрашниот – богоубиството, кој падне врз еврејскиот род (Мат. 23 : 36). Илустрацијата на Мојсеј со иноверните е ликовно вообличување на Христовите зборови кои ги пренесува Јован во својот евангелски текст: „Немојте да мислите дека Јас ќе ве обвинувам пред Отецот; има кој да говори против вас – Мојсеј, на кого вие се надевате. Оти, ако бевте му верувале на Мојсеја, и Мене ќе Ми поверувавте, зашто тој пишуваше за Мене.“ (Јован 5 : 45-46). Ваквиот став не е искажан единствено во Евангелието по Јован, зборовите на Аврам со кои завршува Параболата за Богатиот и сиромавиот Лазар уште еднаш го потврдуваат равенството – неприфаќањето на Христос, е неприфаќање на Мојсеевите закони : „Штом Мојсеја и пророците не го слушаат, тогаш и да воскресне некој од мртвите, тие нема да му поверуваат“ (Лука 16 : 31). Егзегезата наведените текстови од св. Григорие Ниски и св. Јован Златоуст ја проширила темата, но осудите над Евреите станале особен тренд во средновизантиската литература, што го илустрира и хагиографскиот текст на св. Василиј Нови.⁴⁹⁴ Проширувањето на групата на неверници со турци која е карактеристика на претставите од територијата на Р. Македонија се должи на сложените политички и социјални односи на христијаните и исламските поробувачи.⁴⁹⁵ Влијанието на историските околности и ставот на црквата и народот кон „туѓите народи“ во кои не биле вклучени само припадниците на јудаизмот и исламот, туку и католиците и

⁴⁹³ Социјалните услови кои влијаеле врз првите христијански заедници влијаеле врз формирањето на ставовите на евангелистите кон еврејскиот народ, што се рефлектирало и врз нивната есхатологија. в. погоре, 2. 3. *Новозаветни текстови*, 32 (со литература).

⁴⁹⁴ Во подтекстот на Житието на Св. Василиј Нови како една од најзначајните теми е „разоткривањето“ на погрешноста и еретичноста на еврејската вера, која се наметнува во самиот почеток на делот кој се однеува на визијата на Григориј за Страшниот суд. Всушност симпатиите на ученикот на Св. Василиј кон старозаветното учење и еврејскиот народ е причината за неговото визија во која ги гледа пострамените и протераните евреи пред Христос. в. С. Г. Вилинскиј, *нав. дело*, 48-51.

⁴⁹⁵ Анализа за вклучувањето на Турците во претставата на Страшниот суд, низ призмата на социо-историските околности в. А. Срафимова, *Османлиски соцо-историски рефлексии: претстави на турци во поствизантиското сликарство во Македонија*, Патримониум 9, (2011), 207-211, 203-212; Истата, Ј. Спахиу, *Нова власт - друга вера – прилог проучавању исламских утицаја на поствизантијску уметност*, Саопштења XLV (2013), 165-177, 169-170.

протестантите извршиле влијание на иконографијата на мотивот вклучувајќи ги и овие народи помеѓу иноверните.⁴⁹⁶

Трансформацијата на византиската иконографија која започнала да се појавува во руските икони на Страшниот суд, покрај промената на структурата на композицијата и модификацијата на мотивите, довела до воведување на низа од нови епизоди помеѓу кои најголемо влијание на иконографијата на темата на поширокото подрачје на православниот свет ќе изврши токму мотивот на Мојсеј со иноверниците.⁴⁹⁷ Осмислен во руската средина до средината на XIV век,⁴⁹⁸ во наредните столетија мотивот е прифатен во претставите на Страшниот суд во Романија и на Балканот. Во поствизантиските претстави на Страшниот суд на Балканот мотивот најрано се појавува во трпезаријаријата на Лавра, но без Мојсеј како предводник на поворката. Група од неколку неидентификувани фигур стои во огнената река над инферналниот дел на композицијата, а кои ги претставуваат грешите отфрлени од Христос.⁴⁹⁹ Истото решение е применето и во Дионисиј, но отсуствува од големите ансамбли во кои работеле тебанските работилници.⁵⁰⁰ Решението кое било применето во претставата од Перивлепта, сведочи за прифаќањето на овој мотив на територијата на Охридската архиепископија, но не како превземање на готов модел, туку само како основа врз која ќе биде надополнета со претставата на Турците како резултат на современите историски збивања на овие простори.⁵⁰¹ Примерите од Зрзе и Кучевишта ја потврдуваат егзистенцијата на ваквите

⁴⁹⁶ За етноцентризмот како карактеристика на националната свест на Русите и неговото влијание врз иконографијата на руските претстави на Страшниот суд од XV и XVI век. сп. О. Белова, В. Петрухин, *О „нечестивых“ народах: эсхатологический и иконографический мотив*, Проблеми на изкуството 1 (2010), 31-34.

⁴⁹⁷ Трансформацијата на руската иконографија на Страшниот суд подетално ја разработува со постара литература М. Г. Давидова, *Иконы Страшного суда XVI-XVII вв.*, на http://www.portal-slovo.ru/art/35909.php?ELEMENT_ID=35909&PAGEN_2=4, посетено на 28.09.2014.

⁴⁹⁸ Најстарата сочувана претстава на мотивот е во претставата на Страшниот суд во Снетогорскиот манастир во Русија од 1313 година. в. В. Д. Сарабьянов, Э. С. Смирнова, *История древнерусской живописи*, Москва 2007, 297-299, сл. 312; Како еден од постарите примери на иконите со претстава на Страшниот суд во кој е вклучена претставата на Мојсеј со иноверните науката ја нотира иконата од галеријата Третјаков од средината на XV век, која била насликана за Успенската црква на Кремел в. М.М. Garidis *Etudes sur le Jugement*, 99-100.

⁴⁹⁹ В. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, 149. 2.; М. М. Garidis, *Etudes sur le Jugement*, 96-97.

⁵⁰⁰ В. Isto, 97. Од епирските споменици исклучок претставува Дилиу каде групата од неверници ја има истата позиција како и во светогорските примери, в. *Monasteries of the Island of Ioannina*, 247. Сл. 413.

⁵⁰¹ За претставата на иноверните во Перивлепта в. Ц. Грозданов, *Страшниот суд во црквата Свети Климент (Богородица Перивлепта) во Охрид во светлината на тематските иновации на XVI век*, Културно наследство 22-23 (1996), 47-68, 51-52. Детална анализа на претставата од кучевишта, компарирана со останатите балкански примери кај. А. Серафимова, *Семiotичка анализа*, 175-176.

решенија на територијата на Охридската архиепископија и нејзините погранични области и во наредното столетие.⁵⁰² Остантите примери кои се насликани на епизодата кои се дел од сликарството на спомениците од територијата на Грција, Србија и Бугарија, се претставени само Евреите како го следат Мојсеј.⁵⁰³ Географски најблиската паралела на вклучувањето на Турците во поворката на иноверните претставуваат молдавските споменици од XVI век, во кои покрај Евреите и Турците, се претставени повеќе групи како претстави на неверничките народи.⁵⁰⁴ Претставувањето на Турците во повеќето од претставите на Страшниот суд, како и во македонските примери, се поврзува со актуелните воено-политички случувања и судирите со Османлиската империја.⁵⁰⁵

Вклучувањето на турската група во рамките на Страшниот суд на територијата на Македонија, во периодот кога османлиската држава започнала да ги доживува првите кризи, не само што имало за цел да ги осуди угнетувачите, туку воедно имала за цел и да ги утеши христијаните. Бидејќи, на денот на Второто Пришествие тие ќе бидат избраните кои ќе го наследат царството божјо, додека оние кои владееле со нив се осудени заедно со сите неверници на вечност во Пеколот.

⁵⁰² Појавата на Турците како специфично решение на оваа епизода за територијата на Р. Македонија и историскиот контекст кој довел до ваквите решенија исцрпно се елаборирано кај Истата, *Османски социо рефлексии*, 207-212., и А. Серафимова, Ј. Спахиу, *Нова власт – друга вера*, 169-170.

⁵⁰³ Исклучок претставува единствено претставата од костурската црква Св. Никола на архонтисата Теологина, в. М. П, Πασιδοῦ, *нав. дело*, тив. 8, тив. 82. Објаснувањето на ваквата отстапка е тоа што Костур во XVII век бил дел од Охридската архиепископија, в. А. Серафимова, *Семиотичка анализа*, 176, заб. 76; Истата, *Османски социо рефлексии*, 208, заб. 43. Анализирани примери од територијата на Пеќката патријаршија во Јашуња (в. Г. Суботић, *Из епиграфске граѓе поствизантијског доба*, сл.3 стр. 80); Липљан (http://www.srpskoblog.org/Archives/Lipljan/exhibits/frescoes/IMG_0070_1.html, посетено на 28. 09. 2014), Благовештение Кабларско и Тутин (Д. Симић-Лазар, *Иконографија Страшног суда у цркви Св. Петра и Павла*, сл. 3) во кои е вклучен мотивот во рамките на Страшниот суд, претставени се само Евреите.

⁵⁰⁴ Групите од неверници во романските споменици се составени од вистинските непријатели на државата Турците и Татарите, но и од еретичките Ерменци, Латини и Маронити. сп. А. Vasiliu, *Monasteres de Moldavie XIV –XVI siecles. Les Architectes de l’image*, Paris 1998, 197. Неверничката група од Воронеж е составена од претставниците на Евреите, Турците, Татарите, Ерменците и Арабјатните, секоја означена со натпис. В. А. Dumitrescu, *La fasade ouest de Saint-Georges de Voronet en Rumanie*, CahBalk 6 (1984), 117-152, 123-124.

⁵⁰⁵ Најголемиот дел од претставите потекнуваат од времето кога на чело на независната молдавска држава стоел Петар Рареш чија политика имала единствена цел да ја сочува независноста на својата држава пред налетите на Турците. Ц. Грозданов ја поврзува појавата на турската група во рамките на Страшниот суд во Македонија со засилените црковните врски кои ги имала охридската архиепископија со молдавската држава, в. Ц. Грозданов, *Страшниот суд во црквата Свети Климент*, 52 (со литература).

Четириите царства

Пророчката книга на Даниил влијаела врз иконографијата првите стандардизирани претстави на Страшниот суд преку ликовното вообличување на Огнената река како еден од централните мотиви на Страшниот суд. Но апокалиптичката содржина на старозаветната книга, со својот живописен јазик и сликовитите метафори продолжила да биде една од најинтересните теми и во наредните векови. Во периодот кога историските прилики се свртеле против христијанските народи на Балканот кои се нашле на маргините на политичкиот и социјалниот живот пораките од пророчкиот текст станале еднакво интересни како во периодот кога тој настанал.⁵⁰⁶ Токму ваквата димензија на пророчката визија, која се однеува на историјата и есхатонот како нејзина единствена цел е вообличена во ликовниот мотив на Четириите царства.

Епизодата која ги претставува Четириите царства е илустрација на пророчката визија опишана во седмата глава од книгата на Даниил. Библискиот текст ја предава визијата на пророкот во која видел четири страотни животни како излегуваат од разбрануваните морски води: „Видов во своето ноќно видение, а таму, четири небесни ветра се бореа над големото море, и четири големи свера излегоа од морето, секој поинаков од другиот. Првиот беше како лав, но со крилја орлови ... И ете уште еден свер, втор, сличен на мечка ... Потоа видов, пак, уште еден свер, како леопард : на грбот имаше четири крилја од птица, и четири глави имаше тој свер ... Потоа видов од ноќните виденија и ете, четврти свер, страшен и ужасен и многу силен; имаше големи железни заби; тој јадеше и здробуваше, а остатоците ги газеше со нозете; тој се разликуваше од сите порнешни сверови и имаше десет рогови“ (Дан. 7 : 1-7). Симболичното значење на визијата му е разјаснета во вториот дел од текстот од страна на неговиот небесен сопатник, кој му ги толкува четириите животни симболи на четири големи имерии кои ќе се издигнат пред доаѓањето на Синот Човечки (Дан. 7 : 17-28). Црковната традиција најчесто ги

⁵⁰⁶ Современата егзегеза докажува дека книгата на Даниил била создадена во II век п.н.е. во времето на силните верски прогони против еврејскиот народ кои ги спроведувал Антиохиј IV Епифаниј. Промислената структура на книгата и апокалиптичката содржина имале за цел да го охрабрат и поткрепат потиснатиот народ да остане цврст во својата вера. За историските околности и содржината на книгата на Даниил подетално в. Погоре, 2.2. *Старозаветни извори*, 24-27 (со литература).

идентификува царствата како Вавилонското, Персиското, Македонското и Римското.⁵⁰⁷ Теолошкото значење на претставата на четирите царства се состои во тоа што основната поака на текстот на Даниил е дека световната моќа и историјата се минливи. Световната власт и моќта која се издигнува од разбрануваната историја е со краток век. Големите светски царства се менувале едно по друго, и нивната слава ќе заврши со Второто Христово доаѓање и крајот на светот.⁵⁰⁸

Процесот на ликовното вообличување на Четирите царства кои во својата визија ги видел пророкот Даниил започнал во XIV век на рускиот север. Во Страшниот суд од католиконот на Снегогорскиот манастир кој бил насликан во 1313 година се вклучени и претставите на четири животни, кои одговараат на описот кој го дава Даниил за своето видение, и четворица ангели кои со своите труби ги персонифицираат четирите ветришта.⁵⁰⁹ Мотвиот уште еднаш ќе биде насликан во Успенскиот собор во Москва, но во различен аранжман, поставувајќи ги животните во кружна рамка, решение кое ќе се задржи и во подоцнежните руски примери.⁵¹⁰ Во рамките на поствизантиската иконографија на Страшниот суд во балканските споменици најстара сочувана претстава на мотивот е композицијата во трпезаријата на Лавра, дело на критјанинот Теофан Ватац. Иконографската формула која ја употребил Теофан во вообличувањето на Даниловата визија се разликува од руските примери поради претставувањето на четирите цареви како антропоморфни пандани на териоморфните симболи на империите. Ликовните претстави на животните го следат описот даден во пророчкиот текст, па се претставени мечка, крилест лав, леопард со четири глави и пар крила и корпулентно црно животно со десет рогови на главата. Заокружениот модел кој без особени измени ќе биде превземен во помладите претстави се состои од претставата на пророкот кој спие со развеан свиток во раката, а крај него стои ангел, четирите цареви кои седат на престоли во пејсажот во кој се одвива воскресот на мртвите, четирите животни кои излегуваат од воденото пространство

⁵⁰⁷ За егзегетските текстови на црковните отци кои ја толкуваат визијата на Даниил и идентификацијата на четирите царства со историските држави в. Л. В. Нерсисян, *Видение пророка Даниила в русском искусстве XV-XVI веков*, на: <http://www.nesusvet.narod.ru/ico/books/ners.htm>, посетено на 08.10.2014.

⁵⁰⁸ За значењето на визијата на Даниил во контекст на времето кога била создадена в. погоре, Старозаветни извори, 24-27.

⁵⁰⁹ Сп. В. Д. Сарабьянов, Э. С. Смирнова, *История древнерусской живописи*, Москва 2007, 297-299, сл. 313.

⁵¹⁰ Объемна студија за тексталните извори кои послужиле за вообличување на руските примери на епизодата и анализа на ликовните претстави дава Л. В. Нерсисян, *нав. дело.*, на: <http://www.nesusvet.narod.ru/ico/books/ners.htm>, посетено на 08.10.2014.

во кое е претставена и персонификацијата на Морето, и четирите ветра персонифицирани како ангелски поуфигури кои дуваат во труби.⁵¹¹

Ликовниот мотив на Четирите царства е претставен само во наративните и комплексни поствизантиски претстави на Страшниот суд од територијата на Р. Македонија, кои биле насликани по нарачка на црковни достојници и игумени, а биле насликани од богословски и ликовно потковани сликари. Единствените сочувани претстави на Четирите царства се дел од композицијата на катедралната црква на Охридската архиепископија – Богородица Перивлепта и манастирските цркви во Сливница и Кучевишта.⁵¹² Претставите на оваа епизода во македонските примери на Страшниот суд поради фрагментарната сочуваност на дел од композициите не можат да бидат комплетно анализирани, со што конечно ќе биде дефиниран иконографскиот стандард по кој тие биле сликани. Од трите примери каде бил претставен мотивот, единствено кучевишката претстава е комплетно сочувана, но таа ја содржи само претставата на фигурите на четирите цареви. Во сликаното водено пространство се насликани персонификациите на четирите ветрови, но животните кои симболички ги претставуваат империите не биле прикажани.⁵¹³ Четирите цареви биле насликани и во Сливница и во Перивлепта (сочувани се само натписите и помали фрагменти од

⁵¹¹ Иконографскиот стандард воспоставен во претставата во Лавра е применет во поголемиот дел од претставите во кои е вклучена претставата на четирите царства, со исклучок на епизодата со борбата на овенот и јарецот која како дел од пророчката книга на Даниил (8 : 4-8) е дел од претставата од Лавра, но не била прифатена во подоцнежните споменици. В. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, 149.2. Иако подоцнежните светогорски примери не ја прифатиле оваа иконографска новина, сепак таа била превземена од тебанските сликари кои ја насликале темата во Филантропинон и Дилиу. Во науката се провлекува мислењето дека веќе во епирските споменици е направена рестрикција на териоморфните симболи на царствата, но во воденото пространство од Филантропинон не се претставени персонификациите на ветровите, а Дилиу се претставени фантастичните животни и четирите ветрови, кои тука се решени како машки глави во профил од чии усти излегува воздушен млаз. *Monasteries of the Island of Ioannina*, 193, f. 329 и 198 f. 334; за Дилиу: 251, фото: 418; Четирите животни кои излегуваат од морските бранови се претставени и во поголемиот дел од балканските примери на Страшниот суд во кој биле вклучени фигурите на четирите цареви: во текот на XVII век биле насликани во костурската црква Св. Никола на Архонтисата Теологина (в. М. П, Πασιδου, нав. дело, лив. 8), во Роженскиот манастир (в. Б. Пенкова, Геров, *Стенописите на Роженският манастир*), како и во Св. Петар и Павле во Тутин (в. Д. Симић-Лазар, *Иконографија Страшног суда*, сл. 1, сл. 8 на стр. 177.

⁵¹² Претставите на Четирите царства во рамките на поствизантиските претстави на Страшниот суд поединечно и компаративно се обработени во рамките на студиите за секоја од претставите на Страшниот суд. За претставата на мотивот од Перивлепта в. Ц. Грозданов, *Претставата на Страшниот суд во црквата Св. Климент*, 51; за кучевишката: А. Серафимова, *Семiotичка анализа*, 178-179; за сливничката: В. Поповска-Коробар, *Сликаството во сливничкиот манастир*, 233-235.

⁵¹³ Претставата на Четирите царства во рамките на кучевишкиот Страшен суд ја разгледува А. Серафимова, *Семiotичка анализа*, 178-179, констатирајќи го отсуството на животинските претстави во мотивот.

претставите), но и во двете претстави поголемиот дел од воденото пространство е уништено, така што не може да се утврди дали биле вклучени и териоморфните претстави на царствата.⁵¹⁴ Персонификациите на ветровите не биле претставени во сливничката претстава, а сочуван е само еден машки лик во профил во Перивлепта кој го претставувал ветерот Ливас (Λιβας). Четирите ветрови на биле дел од претставата на морското пространство во Костинци во кое отсуствуваат животинските симболи на царствата, бидејќи поголемиот дел од композицијата е уништен прашањето дали биле вклучени и фигурите на четирите цареви ќе остане без одговор.⁵¹⁵

Рај

Претставата на Рајот е ликовно изобразување на верувањето за вечноста која праведните христијани ќе ја поминат во блаженство и заедништво со Бог. Етимологијата на терминот Рај (кој претставува словенска варијанта на грчкиот *παραδεισος*) ги влече своите корени од староперсиското *raīgi-daeza*, со кој биле именувани заградените градини на палатите на персиските кралеви.⁵¹⁶ Терминот Рај има повеќе различни значења во христијанското учење, тој ја означува Едемската градина која Бог ја создал за нашите прародители, престојувалиштето на душите на покојните праведници до воскреснувањето на мртвите, но е синоним и за Небесното царство кое ќе биде воспоставено по Второто Христово доаѓање.⁵¹⁷ Во обидот да се изрази преку конкретни визуелни симболи апстрактноста на богословските текстови, во ликовното вообличување на мотивот основна улога одиграл описот на Едемската градина во Мојсеевата книга Битие (1 Мој. 2 : 8-9).

⁵¹⁴ Во просторот под претставите на Четирите цара во Сливница се претставени четири животни: вепар, еднорог кој прегазува лав или пантер и елен, иако животните според бројот и поставеноста сугерираат на поврзаност со четирите цареви, веројатно се само дел од бестиариумот кој е вообичаено содржан во Општиот воскрес. Сп. В. Поповска-Коробар, *Сликаството во сливничкиот манастир*, 233-235. Ваквата теза го поткрепува и примерот од Св. Никола на архонтисата Теологина во кој е направен сличен избор на животински фигури (еднорог, елен, мечка и леопад), но воедно во морското пространство се претставени животните кои ги симболизираат четирите царства. П, Πασιδου, *наж, дело*, плв. 8, плв. 82.

⁵¹⁵ Претставите на ветровите без да бидат вклучени симболите на четирите царства во Кучевишта и Костинци, говори за осамостојувањето на мотивот на четирите ветрови.

⁵¹⁶ Подетално за етимологијата и значењето на терминот во првите споменувања и нивното влијание врз подоцнежниот превод во Светото Писмо в. М. Н. Соколов, *Принцип Рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида*, Москва 2011, 27-28.

⁵¹⁷ Исто 47-48.

Ликовната претстава на Рајот се појавува како една од основните компоненти на нестандардизираниите претстави на Страшниот суд од IX век.⁵¹⁸ Со стандардизирањето на клучните иконографски елементи на композицијата, било создадено ликовното јадро на претставата на Рајот, кое ќе биде надоградувано со низа мотиви во повеќе вековната историја на неговото претставување.⁵¹⁹ Поствизантиските илустрации на Рајот од територијата на Р. Македонија, задолжително го прикажуваат обиколен со бедеми, со што се идентификува како Небесниот Ерусалим, чии импозантни бедеми од скапоцени камења се опишани во Откровението (21 : 12-21). Како посебен дел од утврдувањето на Рајот се истакнува неговата порта (често надвишена со купола решена како балдахин на четири столба), пред која стои огнен херувим со меч во раката. Огнениот херувим кој го потавил Бог за да го чува влезот во Рајот еден мотив преземен од Првата книга Мојсеева (3 : 24), кој задолжително е дел од претставите на Страшниот суд.

Поствизантиската иконографија на сцената била збогатена со уште една мотив чија предлошка е Првата книга Мојсеева - Четирите рајски реки (1. Мој 2 : 10-14). Четирите рајски реки кои се чест мотив во ранохристијанската уметност отсутствуваат во византиските претстави на Страшниот суд.⁵²⁰ Науката како одлучувачки фактор за повторното појавување на мотивот во поствизантиските споменици од почетокот на XV век, ги истакнала влијанијата на западната уметност.⁵²¹ Стилизираните претстави на Геон, Фисон, Тигар и Еуфрат за прв пат во македонските претстави на Страшниот суд се вклучени во брајчинската претстава на Рајот, за потоа да бидат дел претставите во Трново, Перивлепта, манастирската и селската црква во Кучевишта и манастирската црква во Зрзе.⁵²²

⁵¹⁸ Иако се сочувани само скромни остатоци, евидентно е дека претставата на Рајот била вклучена во една од најраните претстави на Страшниот суд во црквата Св. Теодора кај Панчарлик IX век. В. С. Jolivet-Levy, *Nouvelles Donnees sur le IXe Siecle ed Cappadocce: L'eglise D' İçeridere*, ЗРВИ XLIV (2007), 82.

⁵¹⁹ Во претставите од XI век во рајската градина се претставени Богородица, Аврам со душите на праведниците и Благоразумниот разбојник. В. Brenk, *nav. delo*, Abb. 23, Abb. 24; карактеристично е што во овој период Рајот не е претставен со карактеристичното утврдување кое се појавува во претставите од доцновизантиските претстави, туку е ограничен со сликана рамка. Сп. А. Серафимова, *Поствизантиски паралели и семиотичка анализа*, 183, заб. 122.

⁵²⁰ Сп. Ц. Грозданов, *Страшниот суд во црквата Свети Климент*, 55-56.

⁵²¹ Како најстар пример на вклучувањето на претставата на Четирите рајски реки во рамките на Страшниот суд е примерот од Св. Јован во Сели на крит од 1411 година. В. L. Karpidakis, *nav. delo*, fig. 8; А. Серафимова, *нав. дело*, 184, заб. 134.

⁵²² Примерите во Брајчино, Перивлепта, Зрзе и Св. Архангели во Кучевишта се веќе нотирани во науката (в. В. Попова-Коробар, *Зидно сликарство с краја XV века*, 555; Ц. Грозданов, *Страшниот суд во црквата*

Уште во раните примери на Рајот во рамките на Страшниот суд, во неговата внатрешност се претставуваат Богородица придружена од Аврам и Благоразумниот разбојник, на кои во доцновизантисите претстави им се придружуваат и Исак и Јаков. Основата за претставувањето на наведените личности во внатрешноста на рајските бедеми се наоѓа во евангелските текстови, единствено сместувањето на Богородица во Рајот се темели врз светоотечките и апокрифните текстови. Почесното место на Богородица во Рајот е нагласено преку раскошниот престол врз кој седи и ангелската придружба која и се поклонува.⁵²³ Вообичаените карактеристики на ставот на Богородица како дел од Рајот се нејзината фронтална диспозиција, со подигната рака во благослов, додека во претставите од сливничкиот и кучевишкиот манастир држи цвет во десната рака. Претставувањето на Богородица со цвет во раката има корени во византиската уметност, но поголема фреквентност добива во поствизантискиот период.⁵²⁴ Сливничката претстава на Рајот се издвојува од останатите примери од Р. Македонија со издвојувањето на Богородица од останатите фигури и нејзиното поставување во повисокиот план, решение кое е карактеристично за светогорските и епирските примери.⁵²⁵ Претставата на тројцата патријарси во Рајот се темели на евангелскиот текст на Матеј (8 :11-12), идеја која е преземена од псевдоепиграфската книжнина.⁵²⁶ Претставата на Аврам со душите на праведните има подлабока теолошка заднина која се однесува на индивидуалната есхатологија. Поврзувањето на Аврам со непосредната судбина на душата по смртта се темели на текстот од Параболата за Богатиот и сиромашниот Лазар (Лука 16 : 19-31), единствениот новозаветен текст кој ја тангира оваа проблематиката.⁵²⁷ Ликовното формула за ликовното претставувањето на црковното учење за интермедијарната состојба на душите на праведниците се состои од Аврам, кој во неговиот скут или пазуви држи

Свети Климент, 56, А. Серафимова, *Семиотичка анализа*, 184) треба да се додадат претставите од Св. Никола во Трново и фрагментираната претстава од Св. Спас во Кучевишта.

⁵²³ Ваквото претставување на Богородица е преземено од палеологовските претстави, а во поствизантиската уметност најрано е преземено од критските мајстори. Сп. А. Серафимова, *Семиотичка анализа*, 184.

⁵²⁴ Западното потекло на претставата на Богородица со цвет во раката го забележува Д. Симић-Лазар, *Страшни суд у цркви Светог Петра и Павла*, 174; За македонските примери во Сливница и Кучевишта, како и балканските примери в. А. Серафимова, *Семиотичка анализа*, 184, заб. 131.

⁵²⁵ Одделувањето на Богородица од групата фигури претставени во Рајот за прв пат е применето во претставата од Св. Никола Анапавса. В. М. М. Garidis, *Etudes sur le Jugement Dernier*, foto. : Идентично решение е применето и во претставите во Лавра и Дионисиу. Сп. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, 149.1, 210. 2. Дилиу, *Monasteries of the Island of Ioannina*, fig. 416, str.249.

⁵²⁶ Споменувањето на тројцата патријарси во есхатолошки концепт има долга традиција во библиските и псевдоепиграфските текстови. В. О. Leptiruu, *The Afterlife Imagery in Luke's Gospel*, 206-208.

⁵²⁷ Опширно за значењето на параболата и есхатологијата кај Лука сп. Исто 206-303 (со литература).

младенци. Децата ги претставуваат душите на праведниците како го чекаат Второто Христово доаѓање и воскреснувањето на мртвите.⁵²⁸ Евангелието на Лука (23 : 43) е текстуалната основа и за претставата на Благоразумниот разбојник кој пострадал на крстот до Христос и со својата вера и покајание го заслужил местото во Небесното царство. Претставата на Благоразумниот разбојник е редовна компонента на поствизантиските претстави на Страшниот суд. Карактеристична е неговата претстава од зрзевското Св. Преображение каде неговата маченичка смрт на е акцентирна преку телото облиено со крв.

Зрзевската претстава на Рајот е специфична и по отсуството на Богородица, што е резултат на уникатната концепција на најниската зона на композицијата.⁵²⁹ Имено, на десната страна, просторот кој вообичаено е резервиран за претставата на Општиот воскрес и Пеколот, е опфатена со монументален Царски Деизис со Христос Цар и Архијереј. Царскиот деизис, кој во поствизантиската уметност претставува претставува самостојна и заокружена целина во зрзевскиот пример е вклучен во рамките на Страшниот суд.⁵³⁰ Идејното единство на Царскиот деизис со Страшниот суд ја потврдува и натписот кој е испишан врз книгата во рацете на Христос: (П(Р)ИИД(Е)ТЕ (СИЦ) БЛАГОСЛОВЕНИ ѿЦА МОЕГО И НАСЛЕДѢТЕ УГОТОВАНОЕ), а кој е повик до избраните да влезат во Царството Небесно. Царскиот деизис во рамките на зрзевската композиција е во идејна врска со претставата на Рајот и всушност го претставува веќе реализираното Царство Божјо, чија царица е Богородица која воедно со своите молитвиза за човештвото е и застапничка, а Христос како владетел ги повикува праведните да влезат во него.⁵³¹

⁵²⁸ За богословските аспекти на ликовното вообличување на „Леното Аврамово“ кое добива особено значење во руските претстави на Страшниот суд кои подетално ја обработуваат тематиката на индивидуалната есхатологија в. Покровский, *nav. delo*, 349-350; М. Г. Давидова, *nav. delo*, <http://www.portal-slovo.ru/art/35909.php>, посетено на 09.10.2014.

⁵²⁹ Отсуството на Богородица во претставата на Рајот во зрзевскиот манастир ја нотира А. Серафимова, *Семиотичка анализа*, 184, заб 131.

⁵³⁰ Проблематиката околу генезата и еволуцијата на Царскиот деизис е разгледувана во повеќе наврати, од кои како најпродлабочени анализи се издвојуваат П. Мијовић, *Царска иконографија у српској средњовековној уметности*, Старијар XVIII (1967), 103-127, 107-113; поствизантиските претстави на темата ги разгледува Ц. Грозданов, *Христос цар, Богородица царица, небесните сили и светите војни во живописот од XIV и XV век во Трескавец*, Културно наследство XII-XIII (1989), 5-27.

⁵³¹ Улогата на Христос како Цар и Архијереј во Ахтала и останатите средновековните претстави на композицијата ја истакнува А. Lidov, *The Mural Paintings of Akhtala*, Moscow 1991, 64-65.

Повиканите праведници кои влегуваат во Царството Небесно во поствизантиската иконографија на Страшниот суд се претставени преку поголема група светители кои се упатени кон рајските порти. Апостолската поворка предводена од Петар, кој треба да ги отклучи рајските порти, е дел од еден од најраните примери на Страшниот суд во минијатурата од Парискиот кодекс (gr. 74, fol. 51v) од последната четвртина на XI век.⁵³² Групата апостоли, која претставува јадро за подоцнежното дополнување на поворката со најистакнатите припадници на светителските редови, се појавува како единствена група пред портите на Рајот во голем дел од претставите од доцновизантискиот период.⁵³³ Страшниот суд од манастирот Ахтала во Ерменија насликан во почетокот на XIII век претставува најстарите сочувани примери на дополнувањето на апостолската поворка пред Рајот со светители кои припаѓаат на различни светителски редови.⁵³⁴ Сочуваните претстави на светителската група од поствизантискиот период говорат за користење на двата модели на територијата на Р. Македонија. Во претставите од Богородичка Болничка и Св. Преображение Зрзе пред рајските порти се претставени само апостолите, додека во Перивлепта, Сливница и кучевишките Св. Архангели е претставена бројна група од светителски фигури која ги претставува Сите Свети.⁵³⁵ Светителските поворки во Перивлепта, Сливница и Кучевиште иако го илустрираат истиот мотив користат различни решенија. Во основа кај трите претстави се применети слични иконографски решенија во вообличувањето на мотивот. Во сите три примери поворката ја предводи Петар, кој го следи Павл. Во сливница и кучевиште непосредно до Петар стои фигура на ѓакон кој го

⁵³² Сп. B. Brenk, *nav. delo*, Abb. 24.

⁵³³ Апостолската група е често претставена пред рајските порти во доцновизантиските примери на Страшниот суд, за што говорат примерите во Хора (в. S. der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion in the Kariye Djami*, vol. 4, Princeton 1975, 389-402), Грачаница, (<http://www.srpskoblog.org/Archives/Gracanica/exhibits/digital/w1-n1s1/index.html>, посетено на 11.10.2014) и Дечани (А. Давидов-Темерински, *Циклус Страшног суда*, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 191-202). Како специфично решение треба да се истакне претставата на во Страшниот суд во Перивлепта, кои воедно се и предводници на Праведничките хорови кои го дочекуваат Христос, така што во ваквото решение се обединети повеќе концепти, правејќи компромис помеѓу претставата на праведничките хорови и поворката на Сите Свети кои влегуваат во рајските порти.

⁵³⁴ сп. A. Lidov, *nav. delo*, foto 33; A. Давидов Темерински, *Слике Страшног суда са позитивним исходом*, 315, сл. 5.

⁵³⁵ Остатоките од претставите на светителски групи пред рајските порти се препознаваат и во примерите од Добри Дол и Врбјани, но поради оштетувањата не можат да се препознаат индивидуалните карактеристики на нејзините припадници. Во Св. Спас во Кучевишта, Бањани, Костинци и селската црква во Зрзе овој дел од композицијата е комплетно уништен.

претставува првوماченикот св. Стефан.⁵³⁶ Останатите учесници во групата припаѓаат на различни категории светители, а изборот на претставените фигури се сведува на најпознатите претставници од светителскиот ред. Сливничката претстава се издвојува како уникатно решение со вклучувањето на претставите на Св. Јован Крстител и пророкот Даниил со развиен свиток, што претставува уникатно решение на сливничкиот зограф.⁵³⁷

Тематиката околу влегувањето во Царството Небесно која е начната со претставта на светителите пред портите на Рајот, дополнително е обработена со вклучувањето на мотивот кој ја илустрира Параболата за петте мудри и петте безумни девојки. Визуелизацијата на Параболата за петте мудри и петте безумни девојки во рамките на Рајот претставува идејно заокружување на неговата иконографија со следењето на евангелскиот текст на Матеј (25 : 1-13) како основен новозаветен извор за илустрацијата на Страшниот суд. Воедно е пренесена и милинаристичката порака за постојаната спремност за Второто Христово доаѓање.

Ликовната претстава на Параболата за девојките ја среќаваме во една од најстарите претстави на Страшниот суд, во кападокиската Ичериidere (İçeridere), од IX век, по што мотивот ретко бил вклучен во средновековните претстави на композицијата.⁵³⁸ За сметка на тоа претставата на параболата се појавува како независна сцена во илуминираните ракописи и монументалниот живопис.⁵³⁹ Како еден од најилустративните примери на поставувањето на оваа сцена во контекст на Страшниот суд е во критската црква посветена на Св. Јован во Сели, каде непосредно до претставата на Рајот е претставена и Параболата за петте мудри и петте неразумни девојки.⁵⁴⁰ Иако упатствата за илустрирањето на Параболата за петте мудри и петте неразумни девојки во рамките на Рајот е опишано во „Книгата за сликарската уметност“ на поп Данило, мотивот ретко е претставен во

⁵³⁶ За претставата Петар како ги отклучува рајските порти и поместувањето на Св. Стефан на почетокот на поворката во македонските пример, со проследување на пораните примери на неговата претстав во рамките на постивизантиските претстави на Страшниот суд кои се сметаат за западно влијание кај: А. Серафимова, *Семiotичка анализа*, 183 (со литература).

⁵³⁷ За специфичностите на сливничката претстава на Сите Свети кај: В. Поповска-Коробар, *Сликаството во сливничкиот манастир*, 235-236.

⁵³⁸ За генезата на ликовниот мотив кој ги претставува Петте мудри и петте неразумни девојки кај: Ц. Грозданов, *Страшниот суд во црквата Свети Климент*, 55 (со литература).

⁵³⁹ За претставата на параболата од Ичериidere в. С. Jolivet-Levy, *nav. delo*, 82.

⁵⁴⁰ Иако е во контекст на Страшниот суд, сепак илустрацијата на параболата во Сели не е вклучена во Рајот кој ја задржал постарата иконографска формула. За претставата во Сели в. L. Karapidakis, *Le Jugement Dernier de L'Eglise Saint –Jean de Seli (Crete XV^e siècle)*, CahBalk 6(1984), 67-106, 77-78, Fig 9, Fig 9a.

поствизантиските претстави на Рајот.⁵⁴¹ Претставата на параболата во рамките на Рајот е сочувана во три примери на Страшниот суд на територијата на Р. Македонија: Перивлепта, Св. Спас - Кучевишта и Св. Преображение кај Зрзе. Илустрациите од Перивлепта и Кучевишта претставуваат комплетна илустрација на текстуалниот извор во кое се прикажани петте мудри девојки во Рајот и петте неразумни кои останале надвор од рајските бедеми.⁵⁴² Покрај појавата на идентичното решение на мотивот (за кое во достапниот компаративен материјал отсутствуют паралели) претставата на Рајот во Перивлепта и селската црква во кучевишта има низа од ликовно-стилски сличности кои ја отвараат можноста за атрибуирање на двете претстави на ист мајстор.⁵⁴³ Претставата од Зрзе претставува рестриктивна варијата на ликовниот мотив во која се претставени само праведните девојки кои влегуваат во Рајот додека неразумните отсутствуют.

Пекол

Пеколниот дел од Страшниот суд, е последното поглавје од случувањата на Судниот ден, односно ја претставува судбината на грешниците кои поради својот грешен живот се осудени на вечните маки во Пеколот. Ликовното претставување на страшната судбина пропишана за сите кои отстапуваат од моралните начела пропишани од Црквата, имала силен впечаток врз размислувањата на клирот, но особено на паствата.⁵⁴⁴

Потполната иконографија на пеколниот дел на Страшниот суд е составена од три компоненти: Огнената река, колективните и индивидуалните маки. Додека колективните или индивидуалните маки често се изоставени дури и во наративните претстави на композицијата, Огнетата река е константен елемент на поствизантиските претстави на

⁵⁴¹ Текстот на ерминијата поп Данаил кај М. Медић, *нав. дело*, 349.

⁵⁴² За претставата од Богородица Перивлепта в. Ц. Грозданов, *Страшниот суд во црквата Свети Климент*, 55.

⁵⁴³ Иако кучевишката претстава е оштетена, воочливи се сличностите во позата, поставеноста и изгледот на Богородица и двајцата ангели кои ја фланкираат.

⁵⁴⁴ Визуелниот впечаток на пеколниот дел на Страшниот суд се чини дека не избледнал до ден денес. На гледачот кој нема подлабоки теолошки знаења кои би го упатиле во значењето на ликовните мотиви инспирирани од библиските и теолошките текстови најсилен (често и единствен) впечаток му остава токму пеколниот дел од сцената, предизвикувајќи му страв како единствена асоцијација на Судниот ден. Анкетата која ја спровела Д. Матевска помеѓу населението од околината на спомениците во кои е претставен Страшниот суд јасно го покажуваат ваквиот впечаток и кај современите верници. сп. Д. Матевска, *Социолошките аспекти на есхолошките теми на македонското фресколикарство од XV до XIX век*, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Филозофски факултет, Скопје 2005, 212-217.

Страшниот суд на територијата на Р. Македонија. Потекувајќи под Христовите нозе (со исклучок на двете зрзевски цркви каде потекува под Пригответниот престол), нејзиниот тек продолжува кон долниот десен агол на композицијата. Најнискиот дел на Огнената река го претставува најдлабокиот дел на Пеколот во кој се сместени најголемите грешници заедно со персонифицираниот Ад. Стандардната позиција за претставите на колективните и индивидуалните маки е сместени во најниската зона на сидот, во висина на сликаното цокле.⁵⁴⁵

Огнената река како симбол на Божјиот суд и прочистувањето на креацијата на крајот на светот се јавува во светите книги на Зороастризмот.⁵⁴⁶ Влијанијата на древно-персискиот есхатолошкиот концепт врз јудаизмот оставил длабоки траги, особено во апокалиптичката традиција која продолжила да се развива во наредните столетија. Визијата на пророкот Даниил, во која тој го видел Бог Саваот седнат на престол, а под неговите нозе како потекува Огнената река (Дан. 7 : 10) е единственото апокалиптичко дело кое влегло во рамките на Еврејската библија. Живописните описи на последните случувања и Геената кои се дел од псевдоепиграфската книжнина извршиле силно влијание и врз евангелистите, па и во нивните дела огнот и сулфурот стануваат остануваат симбол на казната која е пропишана за ѓаволот и паднатите ангели, но луѓе кои поради своите гревови ќе бидат отфрлени од Бог (Мат. 25 : 41).⁵⁴⁷ Новозаветните апокрифи, кои надоврзувајќи се на одредени пасуси од евангелските текстови ги дале живописните слики на задгробниот живот и судбината на грешните во Пеколот, ја дале основната инспирација за бројните грешници кои ги носи Огнената река.⁵⁴⁸ Помеѓу пламените јазици најчесто се претставува и Богатиот од параболата за сиромашниот Лазар, кој според евангелскиот на Лука (16 : 23-24) текст по смртта се мачел во пеколниот оган.

⁵⁴⁵ Изложеноста влагата од атмосферските води која често се јавува во долните сегменти на сидовите, како и намерните оштетувањананесени од ревносните грешници врз претставите на демоните и Адот/Сатаната придонеле за малата сочуваност овие мотиви во рамките на поствизантиските претстави на Страшниот суд на територијата на Р. Македонија.

⁵⁴⁶ За симболикта на огнената река во есхатолошките верувања на Маздаизмот в. Погоре, 2.1. *Предхристијански извори*, 15-17 (со литература).

⁵⁴⁷ Описите на судбината на грешните во Евангелскиот текст на матеј и нивните извори во псевдоепиграфската книжнина ги обработува D. C. Sim, *Apocalyptic Eschatology in the Gospel of Matthew*, Cambridge 1996, 129-145.

⁵⁴⁸ За описите на грешните во Огнената река кои често се дел од Новозаветните апокрифи в. погоре, 2.5. *Апокрифи*, 52-56.

Ликовната претстава на Огнената река се јавува во својата заокружена иконографија како задолжителна компонента уште во најраните византиски претстави со стандардизирана иконографија од XI век.⁵⁴⁹ Помеѓу бројните претстави на пртераните грешници се истакнува претставата на Богатиот од параболата за Сиромашниот Лазар кој се препознава по карактеристичниот гест со кој укажува на својата жед.⁵⁵⁰ Претставата на Богатиот е сочувана претставите од Брајчино, Перивлепта, Сливница и манастирските цркви во Зрзе и Кучевишта, но веројатно била претставена во поголемиот дел од останатите примери, со оглед на фреквентноста на мотивот поствизантиските примери на Страшниот суд. Во сите сочувани претстави од територијата на Р. Македонија, Богатиот е именуван како како Лазар што не соодветствува со библискиот извор.⁵⁵¹ Во поствизантиските претстави на Страшниот суд на територијата на Р. Македонија, Богатиот вообичаено е претставен до половината потопен во средишниот дел на Огнената река, покажувајќи со едната рака кон устата, што ја илустрира неговата жед опишана во евангелскиот текст. Идентични иконографски решенија се применети во дел од претставите на мотивот од спомениците на територијата на Пеќската патријаршија.⁵⁵² Единствено во брајчинската композиција е претставен во цртеж изведен со црна линија, а само натписот го одделува од останатите неидентификувани грешници.

Прогонетите грешници во Огнената река се вклучени како задолжителен дел од стандардизираната иконографија на Страшниот суд уште од најраните претстави на композицијата во средновизантиската уметност. Мотивот добил особена наративност во

⁵⁴⁹ Огнената река која потекува под Христовите нозе со претставите на грешниците протерани во вечниот оган ја гледаме во најстарата сочувана претстава на Страшниот суд во монументалното сликарство во Панагија тон Халкеон во Солун. В. А. Tsitouridou, *The Church of Panagia ton Chalkeon, Thessaloniki* 1985, 51, Fig. 7. Истото решение е применето и во претставите од минијатурите од истиот период. В. В. Brenk, *nav. delo*, Abb. 24.

⁵⁵⁰ Богатиот Лазар во пеколниот оган помеѓу помеѓу претставите на колективните маки се појавува во Плочата со слонова коска во Викторија и Алберт музејот во Лондон која се датира во крајот на 10 и почетокот на XI век, додека во Парискиот псалтир ја има позицијата стандардната позиција во Огнената река, В. В. Brenk, *nav. delo*, Abb. 23.

⁵⁵¹ Ваквото именување на Богатиот се среќава и во останатите примери од поширокиот балкански регион. Сп. Симиќ Лазар, во Дохијар и Филантропинон е означен единствено како Богат (Ο ΠΛΟΥΣΙΟΣ). Дохијар в. Millet, *Mounth Athos*, 244.2; Филантропинон: *Monasteries of the Isle of Ioannina*, стр. 201. Фото. 341

⁵⁵² Од сочуваните претстави во спомениците кои ни беа достапни за анализа од територијата на Пеќката патријаршија, Богатиот е претставен идентично како во македонските примери (Јашуња: Г. Суботић, Из епиграфске грађе, сл. 3 стр 80; Липљан: http://www.srpskoblag.org/Archives/Lipljan/exhibits/frescoes/IMG_0065_1_1.html). Ваквото претставување се разликува од решението применето во Св. Никола Анапавса на Метеори (М. М. Garidis, *Etudes sur le Jugement Dernier*, fig. 24) и светогорските во трпезариите на Лавра и Дохијар (G. Millet, *Monuments de l'Athos*, 149. 2; 244. 2.) Фигурата на Богатиот е сместена во најнискиот дел на Огнената река, а тој е претставен како старец со долга коса и брада.

XIII век кога се вклучуваат бројни групи од грешници во претставата на Огнената река, за што најдобри претставници се примерите во Кувара на Атика и српското Милешева.⁵⁵³ Поствизантиска модификација на мотивот применета во претставата на грешниците во огнената матица претставува графичкото прикажување на нивните ликови и фигури врз црвениот фон на Огнената река, за разлика од сликарскиот третман во византиските примери. Графичкиот третман применет во од Брајчино, Перивлепта, Костинци и Кучевишта, е карактеристика на костурските примери, но и на дел од претставите на територијата на Пекката патријаршија.⁵⁵⁴ Покрај галеријата на карикатурално изведените, нагрдени лица на грешниците од Перивлепта, во најнискиот дел на Огнената река помеѓу пламените вртлози графички се изведени лицата на епископи, свештеници и монаси кои се означени како аријанци. Покрај аријанците биле насликани блудните архијереи и монаси од кои е сочуван само натписот кој ги идентификувал нивните претстави. Вклучувањето на бројните групи грешници, како и нивното означување со натписи кои ги означуваат нивните гревови, како и начинот на изведбата ја доблжува охридската претстава со претставата на Огнената река од манастирот на Филантропините во Јанина и со молдавските примери Хумор и Воронеж.⁵⁵⁵ Сместувањето на аријанците во најдлабокиот дел од пеколот, на ликовната претстава во Перивлепта која настанала по

⁵⁵³ Од обемената литература во која се обработува историските и социјалните прилики кои влијаеле на претставите на грешниците во рамките на Страшниот суд треба да се издвојат анализите на средновизантиските претстави на темата правејќи компаративна анализа на примерот во Кувара, в. D. Mouriki, *An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras*, Δελτιον ΧΑΕ 8 (1975-1976), 145-172, и С. Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда*, Студије о уметности XIII века, Глас САН ССXXXIV, књ. 7 (1959), 22-32 (= Одбрани чланци и студије 1933-1978, Београд 1982, 182-189) за примерот во Милешева. и студијата на М. М. Garidis, *Etudes sur le Jugement Dernier*, 82-91. Каде исцрпно ја проследува еволуцијата на грешниците во средновековните и поствизантиските претстави на Страшниот суд.

⁵⁵⁴ Во костурските илустрации на Страшниот суд го гледаме ваквиот начин на прикажување на темата во Св. Никола на архонтисата Теологина и Воведение на Цјацапа и Св. Бесребреници во еноријата Панагија (в. М. П, Παισίδου, *нав. дело*, тив 8, тив. 77, тив. 80 Ваквото прикажување го гледаме во претставите од Јашуња, (Г. Суботић, *Из епиграфске грађе*, сл. 3. стр. 80) и Липљан: (http://www.srpskoblag.org/Archives/Lipljan/exhibits/frescoes/IMG_0065_1_1.html, посетено на 04.10.2014).

⁵⁵⁵ Мноштвото на групи од грешници изведени со бледа линија врз провршината на Огнената река, што придонесува за нивната незабележливост во општиот план на фреската и нивното означување со натпи е карактеристика на претставта од Филантропинон. в. The Monasteries of the Island of Ioannina, foto 338- foto 344. Идентична формула е употребена и во молдавските претстави во Хумор (http://www.users.cloud9.net/~romania/Churches/humor/Call_to_Judgment.html), и Воронеж (http://www.users.cloud9.net/~romania/Churches/vor/River_of_fire.html).

повеќе од еден милениум по исчезнувањето на аријанската ерес несомнено се должи на илустрирањето на апокрифна текстуална предлошка.⁵⁵⁶

Сливничката претстава на Огнената река се разликува од останатите сочувани претстави на територијата на Р. Македонија поради реалистичното прикажување на грешниците. Поголемиот дел се претставени потонати до вратот во пламените јазици, додека во цел раст се претставени само Богатиот од параболата за Лазар и фигура во царска облека која го претставува царот Ирод. Описите на потопените грешници во огнената река кои се дел од апокрифните текстови и поради популарноста на литертурната предлошка и ликовната претстава на грешниците била решена на овој начин во најраните примери на темата.⁵⁵⁷ Ваквиот модел продолжил да егзистира и во поствизантиските претстави на темата, а покрај во Сливница тоа е задолжително решение на мотивот во светогорските примери, и во бугарските примери на темата од Арбанаси и трпезаријата на Бачково.⁵⁵⁸

Византиската теологија на терминот *Ад* (*αἸδης*), со кој паганите го означувале богот на подземјето и неговото царство, покрај неговото поимање од античките извори му дала и ново значење создавајќи од него симбол на Смртта и човековата смртност.⁵⁵⁹ Персонификацијата на Адот во рамките на Страшнит суд носи повеќезначајна порака поради која се јавуваат дилеми околу нејзиното именување. Ваквата повеќезначајност на ликовната претстава е наметната и од основниот библиски извор за илустрирацијата – Откровението, каде во контекстот на Второто Христово доаѓање, Адот е именуван заедно со смртта и ѓаволот, кога ќе им биде нанесен конечниот пораз и ќе бидат фрлени во огненото езеро (Откр. 20 : 10-14). Поради тоа фигурата на брадест старец со наостршена коса и темно лице не се идентификува со само со Хадес, од чија иконографија била

⁵⁵⁶ В. погоре, 2.5. *Апокрифи*, 55-59. (со литература)

⁵⁵⁷ Искрпна студија на предлошките и иконографијата на грешниците во Огнената река од средновековните претстави на Страшниот суд кај: D. Mouriki, *nav. delo*, 156-165.

⁵⁵⁸ Грешниците се претставени на овој начин во Лавра и Дохијар, Millet, *Monuments de l' Athos*, 149. 2 I 244. 2; и во Арбанашкиот Манастир трпезаријата во Бачково во Бугарија, за Бачково в. А. Василев, *нав. дело*, обр. 13, обр 14.

⁵⁵⁹ M. B. Alexiou, N. Paterson Ševčenko, *Hades*, The Oxford dictionary of Byzantium, vol 1, (editor A. P. Kazhdan) New York - Oxford 1991, 891.

инспирирана, туку ја симболизира и победената смрт фрлена во огненото езеро, но често се поистоветува со Сатаната, со кого во вечниот пламен ќе бидат фрлени грешните.⁵⁶⁰

Антропоморфната претстава на Адот има долг континуитет на ликовно претставување, следејќи воедначени иконографски решенија во поголемиот дел од претставите кои биле создадени во средновизантиските и доцновизантиските претстави на Страшниот суд.⁵⁶¹ Фигурата на старец наострешена коса и брада, седната врз двоглаво химерично суштество кое ги проголтува телата на грешните е сместена во најнискиот дел на Огнената река кој го означува местото за најтешките грешници. Спротивставеното значење на претавата на Адот, каде ќе бидат сместени грешните, со претставата на Аврам во чиј skut се наоѓаат праведните, е истакната со поставувањето на фигура на момче во skutот на Адот.⁵⁶² На територијата на Р. Македонија се сочувани само две претстави на антропоморфната персонификација на Адот, во Перивлепта и кучевишките Св. Архангели. На охридската претстава на Адот и се нанесени намерни оштетувања поради што индивидуалните карактеристики се невидливи. Подобро е сочувано животното на кое јава Адот. Фантастично животно со тромаво тело, голема глава и широко отворена челюст, што го одвојува од поголемиот дел од постарите и современите претстави.⁵⁶³ Во кучевишкиот манастир владетелот на Пеколот е претставен како седи врз змијолико химерично животно со три глави, а во skutот држи гола фигура на мало момче. Неговата фигура е претставена со светлосива боја, а грубиот третман на фацијалните карактеристики со наострешена коса, разбушавена брада и голем нос внесуваат доза на гротскност во неговиот лик. Ужасниот изглед на Антихристот кој е дел од византиските апокалиптички текстови несомнено извршил влијание и врз иконографијата на Адот.⁵⁶⁴

⁵⁶⁰ Постарите истражувачи ја идентификуват оваа фигура како Сатаната кој во својот skut ја држи душата на Јуда в. Н. Б. Покровский, *нав. дело*, 317.

⁵⁶¹ За генезата и еволуцијата на византиските претстави на Адот В. М. М. Garidis, *Etudes sur le Jugement dernier*, 53-54.

⁵⁶² Во науката широко е прифатено мислењето дека фигурата која е претставена во skutот на Адот/Сатаната е Јуда. Карактеристично е означувањето на оваа фигура како Богатиот во претставата на Огнената река во Филантропинон. сп. *Monasteries of the Island of Ionnina*, fig. 341 на стр. 201.

⁵⁶³ Животното врз кое седи Адот скоро секогаш е претставено со две или повеќе глави со долги змијолики вратови, единствени паралели хронолошки блиски паралели примерите од Св. Никола во Ватеја, на островот Евбеја и од иконата на Георгис Маргазиус во Далмација, (М. М. Garidis, *Etudes sur le Jugement Dernier*, crt. 29 и crt. 33).

⁵⁶⁴ За описот на Антихристот кој е дел од грчката редакција на Апокалипсата на Езра во: *The Apocryphal New Testament. A Collection of Apocryphal Christian Literature in English Translation*, (edited by J. K. Elliott), New York 1993, 567-568.

Позади Адот кој јава на фантастичното суштество во кучевишкиот манастир претставено е чудовиште со широко отворена челуст која се нарекува *Адско ждрело*, а всушност претставува поствизантиска новина во прикажувањето на пеколниот дел од Страшниот суд. Со вклучувањето на мотивот на Адското ждрело кое ја проголкува Огнената река всушност е удвоена претставата на Адот, со што веројатно постарата персонификација добила нов идентитет како владетелот на пеколот – Сатаната. Ликовниот мотив на Адското ждрело го претставува „Адот со незаситен стомак кој широко ја раширил челуста“ за што говори Исаија (5 : 14) прорекувајќи му ја пропаста на народот гладен за земна моќ и слава. Симболиката искористена во книгата на Исаија подоцна ја презема и св. Андреја Критски со цел да ја опише страотната немилосрдност на Смртта која го полни незаситниот Ад со души.⁵⁶⁵

Најраното вклучување на претставата на Адското ждрело во рамките на потвизантиската редакција на Страшниот суд е во претставата од Св. Никола Анапавса на Метеорите.⁵⁶⁶ Прифаќањето на овој мотив во иконографијата на Страшниот суд на територијата на Р. Македонија го потврдуваат примерите во кучевишките Св. Архангели и во Св. Богородица во Костинци, кои настанале во тесни хронолошки рамки. Во двата примери Адското ждрело е претставено како глава на монструозно фантастично животно со широко отворена челус со остри заби, кое ја проголкува Огнената река.

Поради честите оштетувања на ниските зони на фасадниот живопис сочувани се само мал број од претставите на *пеколните маки* во поствизантиските претстави на Страшниот суд на територијата на Р. Македонија. Како најопширна се издвојува брајчинската претстава во која се вклучени и колективните и индивидуалните маки. Во Богородица Перивлепта се прикажани само колективните, додека во Богородица Болничка и Св. Никола во Трново само индивидуалните маки.

⁵⁶⁵ Описите на пеколот од ранохристијанските химни и канони извршиле најзначајно влијание врз олицотворувањето на мотивот на Адското ждрело. Сп. М. В. Alexiou, N. Paterson Ševčenko, *nav. delo*, 891.

⁵⁶⁶ Обработувајќи ги поствизантиските претстави на Адот М. М. Garidis како најстара претстава на Адското ждрело во ортодоксната уметност ја нотира претставата од Анапавса. Адското ждрело подоцна е претставено во светогорските манастири, по што како заокружен мотив се појавува во поголемиот дел од централнобалканските споменици од XVII до XIX век. Сп. М. М. Garidis, *Etudes sur le Jugement Dernier*, 63-81. Ds. 24-38.

Дидактичката димензија на Страшниот суд дополнително е засилена со вклучувањето на илустрациите на колективните и индивидуалните маки во идеен контекст на пеколниот дел на сцената. Евангелските текстови во повеќе наврати ги споменуваат вечните маки на грешниците во Пеколот. Покрај казната во вечниот оган која најчесто е споменувана во евангелските текстови (Мат. 25 : 41; Марко 9 : 43, 45, 49; Лука 12 : 5), црвите кои не мируваат (Марко 9 : 44, 46, 48) и крцкањето за забите (Мат. 25 : 30; 22 : 13; 13 : 42). Во периодот на дефинирањето на христијанската теолошка мисла црковните отци имале невоедначени ставови за природата и траењето на маките на грешниците во пеколот. Догматски и философски трактати на црковните отци кои се занимавале со дефинирање на поимот и природата на божјата правда, црковните отци создавале и дела со дидактичко-морализаторски карактер, наменети да влијаат на клирот и паствата. Помеѓу ваквите дела се издвојуваат беседите на св. Ефрем Сирињ⁵⁶⁷ и беседата за Страшниот суд и Разлучувањето на душата од телото на св. Кирил Александриски кои преку интензивирањето на описите на страдањето на грешниците оставале силен впечаток кај слушателите.⁵⁶⁸

Пеколните маки се појавуваат како контратежа на рајските благодети во визуелизацијата на христијанската доктрина за наградата и казната по Второто Христово доаѓање. Илустрациите на вечните маки се дел од претставите на Страшниот суд од IX век,⁵⁶⁹ но изборот на прикажаните казни и ликовните решенија на нивните претстави, конечно се дефинирани во XI век.⁵⁷⁰ Четото претставување во средновековните примери на композицијата, се чини дека започнува да опаѓа во поствизантиските претстави за

⁵⁶⁷ В. Св. Ефремъ Сирињъ, *Творения*, том 2, Москва 1992, 235-273.

⁵⁶⁸ Покровски го обработува текстот на Св. Кирил Александриски како основна предлошка за илустрацијата на колективните маки. В. нав. дело,

⁵⁶⁹ Како најчеста варијанта во прикажувањето на вечните маки во претставите со нестандардизирана иконографија се појавуваат огнот и змијата, односно во примерите од *Sacra Parallela* и Св. Стефан во Костур казнетите грешници се прикажани во пеколниот оган обвиткани од змии. За змијата и огнот како симболи на ѓаволот во пеколните маки со преглед на постиконоборечките претстави на мотивот в. Б. Тодић, *Новооткривене представе грешника на Страшном суду у Грачаници*, ЗЛУМС 14 (1978), 193-203, 194-195. Претставата на Страшниот суд во *Sacra Parallela*, со студија на неговите иконографски особености сп. D. V. Ainalov, *Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Jersey 1961, 39-40; Св. Стефан во Костур: Peleanidis, Chatzidakis, *Kastoria*,

⁵⁷⁰ Колективните маки како и сите основни елементи во претставата на Страшниот суд се појавуваат уште најраните стандардизирани претстави на темата од XI век. Преглед и анализа на средновековните на колективните и индивидуалните маки во уметноста на православните земји прави М. М. Garidis, *Les punitions collectives et individuelles dans damnés das le Jugement dernier (du XIIIe au XIVe siecle)*,), ЗЛУМС 18 (1982), 1-22; Istiot, *Etudes sur le Jugement Dernier*, 82-91.

сметка на вклучувањето на Индивидуалните маки. За ваквиот тренд говори нивното изоставање во некои од најопширните претстави на Страшниот суд во поствизантискиот период.⁵⁷¹

Брајчинскиот претстава е единствениот комплетно сочуван пример на илустрацијата на пеколните маки во поствизантиските претстави на Страшниот суд од територијата на Р. Македонија.⁵⁷² Полиња со неправилна форма се исполнети со графички изведените ликови на проколнатите и означени со натпис кој се однесува на казната која ја издржуваат. Без правилен редослед, една под друга, веднаш до претставата на Огнената река се подредени сликаните рамки во кои се претставени Безутешните грешници, Црвите кои не мируваат, Вечниот студ, Тартар и Крајниот мрак на кој се осудени Евреите.⁵⁷³ За разлика од брајчинската претстава каде на колективните маки им бил отстапен значителен простор од композицијата, во Перивлепта тие се сместени во правоаголни сликани рамки поставени надвор од рамките на Страшниот суд, во висина на сликаното цокле, од левата страна на композицијата под најнискиот дел на Огнената река. Во петте полиња слично како во Брајчино, се прикажани пеколните маки на грешните, но поради оштетувањата на живописот и натписите со сигурност може да се идентификуваат само три: Црвите кои не мируваат, Неутешните грешници и Вечниот оган.

Додека колективните маки својата основа ја имаат во евангелските текстови, користењето на експлицитните описи на казната на грешните по Страшниот суд е една од основните карактеристики на текстовите кои се класифицирани во литературните жанрови на апокрифни апокалипси и фиктивни хагиографии. Како најзначајни претставници на жантор на апокрифни апокалипси се истакнуваат откровенијта на апостолите Петар и Павле, Одењето на Богородица по Маките и Откровението на Анастасија Црноризица,

⁵⁷¹ Колективните маки не се вклучени во претставите на композицијата од Јанинскиот остров – Филантропинон и Дилиу (sf. *Monasteries of the Island of Ioannina*, Филантропинон 198, фото 334-335; Дилиу 247, фото 414), како и во дел од костурските примери од XVII век (в. М. П. Паїсίδου, *nav. delo*, Св. Никола на Архонтисата Теологина: πλ. 8, Воведение на Цјацапа: πλ. 77. Наративните прикази на индивидуалните маки се вклучени во сите наведени претстави.

⁵⁷² Комплетна иконографска анализа на пеколните маки од брајчинската претстава на Страшниот суд кај: В. Поповска-Коробар, *Зидно сликарство с краја XV века*, 554-555.

⁵⁷³ Сместувањето на Евреите во вечниот мрак во брајчинската претстава на колективните маки веројатно е поврзано со именувањето на Христос како Светлина на светот, кое често се среќава во богословската литература. Осудувањето на Евреите кои не успеале да го препознаат Христос како спасител и светлина на вечен мрак е чин на задоволување на „поетската правда“. За именувањето на Христос како Светлина сп. Св. Дионисиј Ареопagit, *За божествените имиња*, Скопје 2003, 52-56.

додека помеѓу фиктивните хагиографии се истакнуваат житијата на св. Андреј Јуродив и св. Василиј Нови.⁵⁷⁴ Токму во овие текстови кои детално ги опишуваат не само генералните казни над поголемите групи неверници, туку се задржуваат и на низа поспецифични гревови, треба да се бараат примерите за ликовното вообличување на индивидуалните казни.

Најраните примери на вклучувањето на индивидуалните маки во рамките на византиските претстави на Страшниот суд се од втората половина на XIII век.⁵⁷⁵ Поствизантиските претстави на индивидуалните маки ја следат иконографијата која била воспоставена уште од најраните примери на нивното ликовно вообличување, како и изборот на претставените грешници. Во најголемиот дел од примерите се повторува истиот инвентар на грешници (преорник, лихвар, крадец, воденичар, крчмар,) казнети со „бесење“.⁵⁷⁶ Во сочуваните поствизантиски претстави на индивидуалните маки на територијата на Р. Македонија галеријата од грешници се протега во најниската зона на композицијата. Изборот на казнетите престапници во сите три претстави е коро идентичен. Во сите три е претставен Воденичарот кој крадел брашно, во болничката и брајчинската се претставени Преорникот и Лихварот, додека заедничка за болничката и трновската е претставата на грешникот кој ја пропуштал неделната литургија предавајќи му се на сонот. Брајчинската претстава на грешниците се издвојува и со тоа што тука грешниците се претставени како висат обесени за рацете и за нозете, додека во Богородица Болничка и Св. Никола тие се претставени како поворки од стоечки фигури. Начинот на кој се подредени претставите кои ги илустрираат индивидуалните маки во трновската претстава сугерираат на тенденција на нивно поврзување во единствена фабула. Најпрво е претставен грешникот кој ја преспива литургијата на кој му се прикрадува демон, а потоа е претставен неговиот смртен час на кој демонот му ја одзема

⁵⁷⁴ Откровенијата на Петар и Павле биле создадени во II и III век, додека Одењето на Богородица по Маките и Откровението на Анастасија потекнуваат од средновизантискиот период и веројатно биле напишани во X и XI век. В. Погоре 2.5. *Апокрифи*, 56-59 (со литература).

⁵⁷⁵ Како најстар сочуван пример на вклучување на индивидуалните маки во византиската иконографија на Страшниот суд се смета претставата во костурската Панагија Мавриотиса (1259-1264), по што мотивот бил раширен на пошироката територија под византиско културно влијание за што говорат примерите од XIII и XIV век на Крит и Балканот. В. М. М. Garidis, *Les punitions*, 6-13.

⁵⁷⁶ Казнетите грешници во доцновизантиските претстави на Страшниот суд се претставени обесени за делови од телото, а маките им се отежнати преку вклучувањето на некој од атрибутите на нивната професија во казната. За Грачаница со преглед на постарите и современите примери на индивидуалните маки в. Б. Тодић, *нав. дело*, 196-201.

душата, по што следат фигурите на казнетите грешници во пеколот. Кога епизодите би се синхронизирале во една наратија пораката би гласела: оној кој не учествува во црковниот живот и се препушта на сонот и на безделништвото му се предава на ѓаволот, кој ќе му ја земе душата со што ќе биде осуден на вечните маки во Пеколот.

Завршни разгледувања

Политичките и социјалните услови наметнати со воспоставувањето на османлиската власт на Балканот, резултирале со комплексни процеси и појави во општествениот живот на новоосвоените територии, кои се рефлектирале и врз тековите во уметноста. Трансформацијата на контекстуалноста, идејноста и иконографијата на поствизантиските претстави на Страшниот суд се еден од најиндикативните примери за влијанијата на историските и општествените околности врз црковната уметност. Ваквите процеси се илустрирани преку променетиот просторен и композициски распоред на темата, елаборирањето и модифицирањето на веќе постоечките и вклучувањето на нови мотиви и епизоди во рамките на композицијата. Најзначаен фактор за ваквите промени претставува превземањето на политичката и финансиската моќ во рацете на исламските освојувачи, што резултирало со изменета општествената структура на покровителите на црковната уметност. Новата категорија на ктитори имала различни желби и интереси за вклучувањето на Страшниот суд во сликаната програмата на црквите.

Додека во византиската монументална уметност композицијата била користена како најзначаен сегмент од декорацијата на сакралниот простор со фунерарен карактер, со промената на религијата на владеечката класа на овие простори, бројот на црковни градби изградени во функција на мавзолеи станал незначителен. Губејќи ја фунерарната функција била акцентирана поинаква димензија на Страшниот суд – задоволувањето на Божјата правда, со што ангажманот на композицијата станал дидактички. Промената во идејната порака довела до нов избор на позиција на распоредување на композицијата, на фасадата на храмот или на западниот ѕид на припратите. Поставувањето во близина на главниот влез во црквата овозможувало директна визуелна комуникација на гледачот со илустрацијата. Уште една варијанта во распоредувањето на Страшниот суд се појавува во монашката средина каде Страшниот суд најчесто е сликан во ентериерот на манастирските трпезарии. Изборот ваквиот на програмскиот распоред е во функција на контемплирањето на верниците и монасите врз идеите за минливоста на овој свет и доаѓањето на Небесното царство. Покрај промените во местоположбата, акцент врз

дидактичката димензија е ставен и преку додавањето на нови мотиви. Поголемиот дел од мотивите се однесуваат на колективната есхатологија и ги презентираат идеите за судбината на целиот човечки род, но вклучени се и епизоди кои ја обработуваат индивидуалната есхатологија, а кои се однесуваат на секој човек индивидуално, предочувајќи важноста на животните дела за вечната судбина.

Создавањето на воедначено решение во позиционирањето и организирањето на композицијата бил подолг процес кој се одвивал во текот на XV сè до почетокот на XVI век. Примената на постарите решенија во илустрациите од XV век е евидентно преку примерите кои биле насликани на повеќе сидни платна во ентериерот на припратата. Во истиот период започнува широко да се применува позиционирањето на западната фасада на црквите, што ќе прерасне во доминантна пракса при сликањето на Страшниот суд во поствизантискиот период. Покрај бројните споменици кои сведочат за ваквите процеси,⁵⁷⁷ единствените сочувани примери на композицијата од XV век на територијата на Р. Македонија, во Богородица Болничка и Св. Петка во Брајчино, ги илустрираат двете различни решенија. Болничката претстава која била насликана во јужниот анекс на црквата, не само што е конзервативна во својот просторен распоред, туку во основа ги следи решенијата на постарата иконографска традиција применета во композицијата од јужната фасада на Богородица Перивлепта.

Страшниот суд од Св. Петка во Брајчино оригинално била замислена како дел од фасадната декорација на малата селска црква, но со секундарно доградената припратата станала дел од ентериерот. Според изборот на мотивите таа всушност претставува илустрација на популарните сфаќања на индивидуалната есхатологија. Исклучувањето на најзначајните ликовни елементи кои го претставуваат Второто Христово доаѓање и случувањата од Судниот ден, односно сведувањето на композицијата само на наративните претстави на Рајот и Пеколот, надополнети со вклучувањето на Мерењето на душите, ја

⁵⁷⁷ Примената на постарите решенија која е поврзана со ктиторскиот залог за обезбедување на позитивна посмртна судбина на донаторот и неговото семејство е илустрацијата на Страшниот суд од нартексот на Драгалевскиот манастир, сп. Г. Суботић, *Охридската сликарска школа од XV век*, Охрид (Београд) 1980, 116-134, црт. 89-97. Помеѓу многубројните примери од 15 век за поставувањето на композицијата на фасадните површини како најстари и најилустративни се издвојуваат критските примери, претставата од Св. Јован во Сели на Кипар и од католиконот на Кремиковскиот манастир, в. М. Bougrat, *Trois Jugements derniers de Crete Occidentale*, CahBalk 6 (1984), 13-66, 21-22, 28; L. Karapidkis, *Le Jugement dernier de l'église Saint-Jean de Seli (Crete XV siècle)*, CahBalk 6 (1984), 67-106; A. Василев, *Социални и патриотични теми в старото българско изкуство*, София 1973, обр. 13.

дефинираат оваа претстава како ликовно вообличување на верувањата за задгробниот живот на душата непосредно по смртта. Преку рестриктивноста на конкретните мотиви и претставувањето на монахот Пахомиј крај рајските порти, запишувањето на молитва за помен на душата Богородица и Христос од Деизисот, покрај очигледната дидактички, композицијата ја рефлектира во фунерарен контекст. Ктиторскиот залог на Пахомиј, или некој од неговите блиски, имал за цел да и помогне на неговата душа да најде место во Рајот до доаѓањето на Судниот ден и воскреснувањето на мртвите. Уникатноста на брајчинската композиција се состои токму во спојот на просторното решение кое е производ на новата идејност на композицијата со фунерарната димензија која отсуствува од поствизантиските примери на Страшниот суд од територијата на Р. Македонија.

Од почетокот на XVI век идејноста и композициската структура во претставите на Страшниот суд од територијата на Р. Македонија станува значително посинхронизирана. Стандардното решение се состои во позиционирањето и нејзиното поставување на западната фасада четири (односно пет хоризонтални зони со повременото вклучувањето на колективните или индивидуалните маки). За расчленувањето на композицијата дополнително придонело поместувањето на Дејзисот во највисокиот дел на фасадата и неговото одделување од Апостолскиот трибунал. Ваквиот просторен и композициски распоред претставува рамка која без исклучок ја следат сите претстави поствизантиски претстави на Страшниот суд од територијата на Р. Македонија. Покрај македонските примери, за користењето на ваквата схема на композициски распоред на територијата на Охридската архиепископија говорат и сочувваните претстави од костурските цркви. Истото решение е применето и во поголемиот дел од примерите од територијата на Пеќката патријаршија кои ни беа достапни за анализа.

Идентичните решенија во композициската схема на претставите на Страшниот суд од централно-балканскиот регион, како и низа од карактеристични решенија во вообличувањето на одредени мотиви, говорат за постоењето на посебен иконографски модел. Формалните иконографски карактеристики, како и изборот на мотивите и епизодите кои се вклучени во претставите од територијата на Р. Македонија, Р. Србија и дел од бугарските примери ги одвојуваат од светогорските, романските и руските илустрации на Страшниот суд. Покрај издвојувањето на Второто Христово доаѓање како

посебен ликовен мотив, кое влијаело на целокупната композициска схема, специфично е и задолжителното претставување на гулабот во рамките на приготвениот престол во сите македонски и српски примери.⁵⁷⁸ Како уште една заедничка карактеристика на централно балканските споменици се појавува и немањето на строго пропишано правило во распоредувањето на светителските хорови, како и нивното вградување во засведени сликани рамки, или поретко во медалјони. Сочуваните претстави на Мерењето на душите говорат за следење на различна ликовна традиција. Позиционирањето на епизодата во пониските зони на композицијата непосредно до Огнената река, поставувањето на терезијата во Божјата рака подадена од сегмент небо, вклучувањето на само една душа која го чека исходот на Божјиот суд, ги разликуваат македонските примери од светогорските и епирските. Најречит пример за ваквите разлики е иконографијата на демоните кои се вклучени во оваа епизода. Додека нивните претстави во светогорските и романските претстави под влијание на западната уметност добиле гротескни карактеристики, во централно-балканските примери нивната иконографија е значително поумерена и подоследна на византиските решенија. Уште една специфика е претставата на Богатиот во средишниот дел на Огнената река, чија голобрада биста секогаш е погрешно именувана како Лазар. Сепак, покрај постоењето на заедничките решенија кои преовладуваат во претставите централно-балканскиот регион, тие претставуваат само почетна точка во анализата на композицијата. Слободата при изборот на мотивите кои ќе бидат вклучени во рамките на композицијата, нивниот распоред и внатрешениот сооднос дава можност за истакнување на одредени теолошки и етички ставови на нарачателот или изведувачот на конкретната претстава на Страшниот суд. Поради тоа доста често, за изборот и вообличувањето на одредени мотиви одлучувачка улога имало личното теолошко и визуелно искуство на сликарите.

Основните карактеристики на постивзантиската иконографија претставите на Страшниот суд од територијата на Р. Македонија веројатно биле дефинирани во текот на 16 век, за што говори претставата од Трново во која сеуште се забележува несигурност во композициските решенија. Но во претставата од Добри дол ја гледаме веќе заокружената

⁵⁷⁸ Покрај во централно-балканските, гулабот редовно се појавува и во претставите на Страшниот суд во романските споменици, но отсуствува од светогорските и епирските примери. В. погоре, 6. *Тематско-иколографски карактеристики на постивзантиските претстави на Страшниот суд од територијата на Р. Македонија*, Хетимасија, 151.

иконографска формула која ќе послужи како основна база за понатамошните проширувања на композицијата со нови мотиви, од кои најголемиот дел се преземени од светгорско-епирскиот иконографски модел на Страшниот суд.

Како најзначајен фактор во еволуцијата на поствизантиската иконографија на македонските претстави на Страшниот суд несомнено одиграло прифаќањето на новите мотиви кои најпрво се појавуваат во светогорските манастири. Примената на специфичните решенија применети во наративните претстави од светогорските споменици, одиграле најзначајна улога во еволуцијата на поствизантиската иконографија на композицијата. За прифаќањето и ширењето на најголемиот дел од мотивите кои се сметаат за поствизантиска иновации на темата најзаслужен е Теофан Ватац кој применувајќи ги во Страшниот суд во еден од најсилните христијански културни центри, светогорската Голема Лавра, придонел за нивната широка популаризација. Преку засилените врски на Охридската архиепископија со Света Гора, но и посредно преку епирските споменици дел од новите мотиви биле прифатени и во спомениците на територијата на Р. Македонија.

Влијанијата на светогорско-епирските поствизантиски решенија врз иконографијата на Страшниот суд од Богородица Перивлепта во Охрид претставува најстар сочуван пример кој сведочи за прифаќањето на поствизантиските иновации на темата во претставите од територијата на Р. Македонија. Во примерот од Перивлепта, кој настанал во последната четвртина на XVI век, се вклучени два од мотивите кои се карактеристични за светогорските претстави на темата: групата од неидентификувани праведници и претставата на Четирите царства. Преземените мотиви се инкорпорираани во иконографската схема карактеристична за претставите на Страшниот суд во охридските споменици. Како директен паралел во вообличувањето на мотивите и испишувањето на натписите во претставата од Перивлепта гледаме во повеќе постарата композиција од Богородица Болничка, која била насликана пред повеќе од еден век.

Мотивите кои се појавуваат како поствизантиски новини на Страшниот суд, при вклучувањето во примерите од територијата на Р. Македонија, биле подложени на слободен третман. Хорот од лаички праведници се појавува само во Перивлепта, но претставата на Сиромавите е вклучен во ореочката, сливничката и претставите на

Страшниот суд од зрзевскиот и кучевишкиот манастир. Сиромавите, чие потекло се поврзува со светогорскиот културен центар, ги следат иконографските начела на своите ликовни извори. Епизодата со Четирите царства, која исто така влегува во поствизантиската уметност на Балканот преку Света Гора, во сочуваните претстави од територијата на Р. Македонија била подложена на извесна рестрикција. Иконографскиот модел на мотивот е воспоставен во претставата од Лавра, а ги содржи фигурите на четирите цара и четирите животни кои ги симболизираат империите. Ваквото решение било прифатено во подоцнежните претстави на темата. Според остатоците на натписите во Перивлепта со сигурност може да се каже дека биле претставени четирите цара, како и во сливничката претстава, но девастацијата на делот каде треба да ги очекуваме териоморфните претстави на империите, не може да се потврди нивното присуство. Единствено може со сигурност да се каже дека во кучевишката претстава на мотивот биле претставени само четирите цареви, додека симболите на империите отсутствувале. Уште една специфика на претставата во Перивлепта е вклучувањето на илустрацијата на Параболата за петте мудри и петте неразумни девојки, како една од компонентите на Рајот. Идентично решение во претставата на Параболата е применето единствено во Св. Спас во Кучевишта, што веројатно се должи на можноста двете претстави да се поврзат со истата работилница или со иста творечка личност. На ваквата помисла наведуваат идентичните стилски и иконографски карактеристики на претстава на Рајот, како и на дел од останатите мотиви во двата споменици. Параболата за петте мудри и петте неразумни девојки е вклучен уште само уште еднаш во манастирската црква во Зрзе, каде се претставени само мудрите девојки кои влегуваат во Рајот. Ваквиот избор во зрзевската композиција се должи во желбата да се илустрира сотериолошката димензија на Второто Христово доаѓање. Во ваквата идејна основа треба да се побараат причините за изоставањето на претставата на Пеколот и сликањето на монументалниот Царски деизис на неговото место.

Како единствен пример на доследна примена на светогорско-епирскиот иконографски модел во претставите на Страшниот суд од територијата на Р. Македонија се истакнува сливничката композиција. Иако општиот распоред на композицијата е прилагоден на ограничувањата кои ги наметнала конструкцијата на тремот, сепак поголемиот дел од мотивите се вообличени според светогорските предлошки. Извесните

отстапувања кои се појавуваат во следењето на ваквата схема, како и дополнувањето на претставата со уникатни решенија веројатно се производ на теолошката ерудиција на сливничкиот мајстор.

Кучевишкиот Страшен суд кој бил создаден во 1629/30 година, е најнаративната и најдобро сочуваната композиција помеѓу последните поствизантиски претстави на темата. Кучевишкиот пример покрај примената на поствизантиските иновации на темата, се истакнува со вклучувањето на претставата на Живототворниот крст, што е уникатно решение помеѓу претставите од територијата на Р. Македонија.

Претставите од Костинци и селската црква во Зрзе кои настанале во текот на следните децении во најголема мера се уништени, порди што имаме делумен увид во нивната иконографска структура. Од средината на XVII век, па се до XIX век не е сочувана ниту една претстава на Страшниот суд. Во времето на преродбата темата повторно е популаризирана и станува една од најфреквентните теми, но се појавува со доста изменета иконографија како резултат на засилените западни влијанија и новите решенија кои произлегле од рускиот „православен“ барок.

ΚΡΑΤΕΝΚΙ

Δελτιον ΧΑΕ – Δελτιον της Χριστινικης Αρηαιολογικης Εταιρειας

DOP – Dumbarton Oaks Papers

ЗЛУМС – Зборник за ликовне уметности, Матица Српска

ЗРВИ - Зборник радова Византолошког института, Српска академија наука и уметности

ЗСУММ - Зборник за Средновековна уметност на Музеј на Македонија

Патримониум - Патримониум: списание за културно наследство – споменици, реставрација, музеи

REB - Revue des études byzantines

Саопштења – Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе Србије

CahArch – Cahiers archéologiques

CahBalk- Cahiers balkaniques

БИБЛИОГРАФИЈА

Г. Ангеличин – Жура, *Црквата Св. Ѓорѓи во село Врбјани – Охридско*, Лихнид 6 (1988), 241-260.

Апокрифи новозаветни (приредил и превел Т. Јовановиќ), Београд 2005, 416-422

О. Белова, В.Петрухин, *О „нечестивых” народах: эсхатологический и иконографический мотив*, Проблеми на изкуството 1 (2010), 31-34.

К. Вајцман (K. Weitzmann), *Порекло и значај икона*, во: Гр. автори, Икона, Београд 1983

Б. Видоеска, *Црква Св. Спас с. Добри Дол – Скопско*, ЗСУММ 2 (1996), 167-172.

С. Г. Вилинский, *Житие св. Василия Нового в русской литературѣ, том 1 и 2*, Одеса 1911

Ц. Грозданов, *Охридското ѕидно сликарство во XIV век*, Охрид 1980

Ц. Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство XIV века*, Београд 1980.

Ц. Грозданов, *Христос цар, Богородица царица, небесните сили и светите војни во живописот од XIV и XV век во Трескавец*, Културно наследство XII-XIII (1989), 5-27.

Ц. Грозданов, *Охридскиот архиепископ Прохор и неговата дејност*, во: Истиот, Студии за Охридскиот живопис, Скопје 1990, 154-156

Ц. Грозданов, *Страшниот суд во црквата Свети Климент (Богородица Перивлептос) во Охрид во светлината на тематските иновации на XVI век*, Културно наследство 22-23 (1997), 47-68.

А. Давидов-Темерински, *Циклус Страшног суда*, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995.

А. Давидов Темерински, *Слике Страшног суда са позитивним исходом: Тимотесубани, Ахтала и Дечани*, Ниш и Византија VIII (2010), 309-324.

М. Г. Давидова, *Иконография Страшного суда XVI-XVII вв*, cf. <http://www.portal-slovo.ru/art/35909.php>.

М. Елијаде, *Историја на верувањата и на религиските идеи, том 1 и 2*, Скопје 2005.

М. Елијаде, *Митот за вечното враќање*, Скопје 2009.

Митрополит Пергамски Ј. Зизиулас, *Есхатологија и друштво*, Видослов X (2003), 77-94.

Ѓ. Ивановъ, *Съверна Македония*, София 1906.

А. В. Карташов, *Васеленски сабори, том 1-2*, Београд 1995, cf. www.veruju.org, http://www.verujem.org/pdf/kartasov_vaseljenski_sabori1.pdf, (посетен на 2.24.2014).

Св. Кирило Александриски, *Беседа о исходу душе и о страшном суду*, во: Господ није створио смрт (приредувач Ј. Србуљ), Београд 1998, 50-59.

К. Колозова, *Хелените и смртта*, Скопје 2000, 38-39

Н. Кондаков, *Исторія византийскаго искусства и иконографии по мингатиорамъ греческихъ рукописей*, Одесса 1876, 99.

П. Костовска, *Црквата Св. Никола во с. Манастир*, Универзитет „Св.Кирил и Методиј“ – Филозофски факултет., Скопје 2008.

П. Костовска, *The Concept of Hope for Salvation and Akakios Monastic Programme in St. Nicholas at Manastir*, ЗЛУМС 39 (2011), 52-56.

Д. Коцо, П. Миљковиќ–Пепек, *Манастир*, Скопје 1958.

В. Н. Лазарев, *Система живописной декораций византийскаго храма IX –XI веков, во: Истиот, Византийская живопись*, Москва 1971, 96-110.

В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1986, cf.: http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=29.

В. Н. Лазарев, *Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески*, Москва 2000.

Св. Јован Лествичник, *Лествица*, Београд 1963.

Св. Иринеј Лионски, во: Господ ние створио смрт, (прир. Ј. Србуљ), Београд 1998.

Ј. Мајендорф, *Византијско богословје*, Београд 2001.

Ч. Маријановић, *Историја српске цркве*, књ. 2, Београд 1930.

М. М. Машниќ, *Поречки манастир Рођења Богородица у селу Манастирцу у Македонији (о архитектури, програму и стилским одликама новооткривених фресака)*, Ниш и Византија II (2004) , 279-295.

М. М. Машнић, *Проблем заштите фасадног живописа на примеру цркава из поствизантијског периода у Македонији*, Саопштења XXXVII/XXXVIII (2006), 255-261.

М. М. Машниќ, *Манастирот Св. Никола Ореочки*, Културно наследство 14-15 (1990), 5-20. М. М. Машниќ, *Манастирот Ореоец*, Скопје 2007.

М. М. Машниќ, *Црквата Свети Никола во село Трново кај Крива Паланка*, Патримониум 3-4, 5-6 (2009), 127-138.

М. Медић, *Стари сликарски приручници II*, Београд 2002.

П. Мијовић, *Царска иконографија у српској средњовековној уметности*, Старинар XVIII (1967), 103-127.

В. Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичне цркви у Морачи*, во: Манастир Морача (прир. Б. Тодић, Д. Поповић), Београд 2006, 141-181.

Н. Митревски, *Страшниот суд во спомениците од доцновизантискиот период во Прилепско*, во: Истиот, Студии за живописот во Западна Македонија XV – XVIII век, Скопје 2009, 67-86

Л. В. Нерсесјан, *Видение пророка Даниила в русском искусстве XV-XVI веков*, cf. <http://www.nesusvet.narod.ru/ico/books/ners.htm>.

С. Николовска, *Кодикот на манастирот Матка*, Споменици на средновековната и поновата историја на Македонија, том 1, Скопје 1975, 423-466.

Г. Острогорски, *Историја на Византија*, Скопје: 1992.

М. П. Πασιδου, *Οι τοιχογραφες του 17ου Αιωνα στους Ναους της Καστοριας*, Αθена 2002.

Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Приштина – Београд 2007.

С. Пеић, *Манастир Пустиња*, Београд 2002.

С. Пеић, *Страшни суд у Никољуцу. Иконографско-програмски аспект композиције*, Саопштења LVIII (2011), 65-83.

Б. Пенкова, „Најмалките от моите братя” в поствизантийската иконография на Страшния съд и в контекста на Балканската народна култура, Проблеми на изкуството 4 (1993), 21-27

В. Петковић, *Дечани II*, Београд 1941.

Н. В. Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: Иконографическая программа росписи*, Санкт Петербург 2002.

Амвросије Погодин (архимандрит), *Св. Марко и Флорентинска унија*, cf. http://www.svetosavlje.org/biblioteka/Izazovi/SvMarkoEfeskiIFlorentinskaUnija/Lat_SvMarkoEfeskiIFlorentinskaUnija.htm.

Сп. Н. В. Покровский, *Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства*, Труды VI археологического съезда в Одессе (1884), т. III, Одесса 1887.

Ј. Поповић, *Догматка првославне цркве*, том 3, Београд 1978.

Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992.

В. Поповска-Коробар, *Кон атрибуцијата на живописот во црквата на Слимничкиот манастир*, ЗСУММ 2 (1996), 213-252.

В. Поповска-Коробар, *Зидно сликарство с краја XV века у манастирској цркви Свете Петке код Брајчина*, ЗРВИ XLIV (2007), 549-573.

В. Поповска- Коробар, *Сликарството во Сливничкиот манастир Света Богородица*, Докторска дисертација, Универзитет „Св.Кирил и Методиј“ – Филозофски факултет, Скопје 2008.

С. Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда, Студије о уметности XIII века*, Глас САН ССXXXIV, књ. 7 (1959), 22-32 (= Одбрани чланци и студије 1933-1978, Београд 1982, 182-189).

С. Радојчић, „Чин бивајем на разлученије души од тела“ у монументалном сликарству XIV века, ЗРВИ 7 (1961), 39-51, cf. <http://www.monumentaserbica.com/mushushu/story.php?id=52>.

М. Радужко, *Ауторски рукопис и историја уметности: живопис спратних одаја нартекса и трема Свете Софије охридске и зидно сликарство Охрида и суседних области*, Зограф XXXV (2011), 155-184.

С. Рансиман, *Падот на Константинопол 1453*, Скопје 2004.

З. Расолкоска-Николоска, *Манастирот Зрзе со црквите Св. Преображение и Св. Никола*, Споменици од средновековната и поновата историја на Македонија, том IV, Скопје 1981, 407-500.

З. Расолкоска-Николоска, *По трагите на зографите од втората деценија на XVI век*, Културно наследство 16 (1993), 61-67.

В. Д. Сарабьянов, Э. С. Смирнова, *История древнерусской живописи*, Москва 2007.

Свето писмо на Стариот и на Новиот завет (приредил и преведувел: Г. Г. Гаврил, Архиепископ охридски и македонски), Скопје 1990.

А. Серафимова, *Семиотичка анализа и поствизантиски паралели на Страшниот суд во кучевишките Свети Архангели*, Културно наследство 28-29 (2004), 163-192.

А. Серафимова, *Кучевишки манастир Свети Архангели*, Скопје 2005.

А. Серафимова, *Фрескоживописот во црквата Свети Димитриј во Охрид во контекст на градското сликарство во втората половина на XIV век*, ЗСУМС 6 (2007), 101-102.

А. Серафимова, *Осмалиски соцо-историски рефлексии: претстави на турци во поствизантиското сликарство во Македонија*, Патримониум 9 (2011), 207-211.

А. Серафимова, Ј. Спахиу, *Нова власт - друга вера – прилог проучавању исламских утицаја на поствизантиску уметност*, Саопштења XLV (2013), 165-177.

Ι. Σίσκου, *Σίντηρησὴ ναοῦ Ἀγίου Στεφάνου*, Βεροία 2008.

И. Снегаров, *История на Охридската архиепископия-патриаршия*, том 2. София 1995.

М. Соколовски, *Стабилизација на турската управа во XV и XVI век*, во: Гр. ав., Прилеп и прилепско низ историјата, Прилеп 1971, 113-114.

А. Стојановски, *Слабеење и криза на Турското Царство*, во: *Историја на македонскиот народ*, том 2, Скопје 1998, 132-137.

А. Стојановски, *Потекло и воспоставување на војничката служба*, во: *Истиот, Македонија во турското средновековие*, Скопје 1989, 91-108.

- В. Стојчевска-Антиќ, *Македонската средновековна книжевност*, Скопје 1997.
- Г. Суботиќ, *Охридската сликарска школа од XV век*, Охрид 1980.
- Г. Суботиќ, *Из епиграфске граѓе поствизантијског доба*, Саопштења XX-XXI (1989).
- Б. Тодић, *Новооткривене представе грешника на Страшном суду у Грачаници*, ЗЛУМС 14 (1979), 193-206.
- Н. Тодоров, *Положението на Българскиот народ под турско робство*, София 1953.
- Н. Тумара, *Слика Раја, васкрес мртвих и метафоре рајских уживања у Химнама о Рају дв. Јефрема Сирина*, Српска теологија данас (2012), Београд, 232-244.
- Р. Угринова-Скаловска, *За Трескавичкиот кодик*, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, том 4, Скопје 1981, 187-214.
- М. Фуад Кеприли, *Корените на Османлиската империја*, Скопје 2009.
- В. Хан, *Интарзија на подручју Пећке патријаришије XVI-XVIII век*, Нови Сад 1996.
- В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963.
- В. Ј. Ђурић, *Српско зидно сликарство XIII века*, Загреб 1971.
- В. Ј. Ђурић, *Византиске фреске у Југославији*, Београд 1983.
- М. Шуица, *Приповести о српско-турских окршајима и „страх од турака“ 1389 године*, во: Историјски часопис LIII (2006), 93-122.

* * *

- Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century* (Editor K. Weitzmann), New York 1979.
- D. V. Ainalov, *Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Jersey 1961.
- I. Andreescu, *Torcello. III. La chronologie relative des mosaïques parietales*, DOP 30 (1976) 245-344.
- I. Andreescu, *Torcello II*, DOP 26 (1972), 192-203.
- B. T. Arnold, *Old Testament Eschatology and the Rise of Apocalypticism*, во: *Oxford Handbook for Eschatology* (edited by J. L. Walls), New York 2008, 23-29.
- M. Baghos, *St Gregory the Theologian's Existential Metanarrative of History*, во: *Cappadocian Legacy. A Critical Appraisal* (Editors D. Costache and P. Kariatlis), Sydney 2013, 275-298.

M. Baghos, *The Recapitulation of History and the "Eight Day"*: Aspects of St Basil the Great's Eschatological Vision, vo: *Cappadocian Legacy. A Critical Appiasal* (Editors D. Costache and P. Kariatlis), Sydney 2013, 151-168.

V. Balabanski, *Eschatology in the Making. Mark, Matthew and the Didache*, New York 1997.

B. Baldwin, *Cappadocian fathers*, vo: *The Oxford dictionary of Byzantium*, vol 1, (editor A. P. Kazhdan) New York - Oxford 1991, 379-380.

A. Barnabe, A.J. San Cristobal, *Are the "Orphic" gold leaves Orphic?*, vo *The "Orphic" Gold Tablets and Greek Religion* (edited by R. G. Edmonds III), New York 2011, 77-79.

J. Baun, *Thales from Another Byzantium. Celestial Journey and Local Community in the Medieval Apocrypha*, New York 2007.

H.D.Betz, *The anthropology of the Orphic gold tablets*, vo: *The "Orphic" Gold Tablets and Greek Religion* (edited by R. G. Edmonds III), New York 2011, 116-119

M. Bougrat, *Trois Jugements derniers de Crete Occidentale*, CahBalk 6 (1984), 13-66.

M. Boyce, *Textual Sources for the Study of Zoroastrianism*, Chicago 1990.

B. Bošnjak, *Ideja Kumranskih tekstova*, vo: E. Verber, *Kumranski rukopisi*, Beograd 1982, 5-28

B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der Christlichen Kunst des Erstein Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien 1966.

S. Brock, *The Luminous Eye. The Spiritual World Vision of Saint Ephrem*, Kalamazoo 1992.

R. Cormack, *Painting After Iconoclasm*, vo: *Iconoclasm. Papers given at the Ninth Symposium of Byzantine Studies. University of Birmingham*, (ed. A. Bryer and J. Herring), Birmingham 1977, 147-164.

F. Chamoux, *Hellenistic Civilization*, Oxford 2002.

R. H. Charles, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament*, vol 1, Oxford 1913.

The Old Testament Pseudepigrapha, vol. 1, *Apocalyptic Literature and Testaments* (edited by J. H. Charlesworth), New York 1983.

M. Chatzidakis, *Art in the Late Byzantine Period*, vo: *Macedonia* (ed. M. B. Sakellariou), 338-351, 344

M. Chatzidakis, *Rechearches sur le Peinture Thèophane le Cretois*, DOP 23-24 (1969-70), 311-343.

J. K. Choksy, *Hagiography and Monotheism in History*, *Doctrinal Encounters between Zoroastrianism, Judaism and Christianity, Islam and Christian-Muslim Relations* 4 (2003), 407-421.

D. de Cholet, *Fresque du Jugement dernier dans l'église de Saint-Heraclide au monastere de Saint-Jean Lampadistis a Chypre*, Cahier balkaniques 6 (1984), 107–109

B. E. Daley, *The hope in the early Church: a handbook of Patristic Eschatology*, Cambridge, New York, Melburne, 1991, 20

C. H. Dodd, *Interpretation of the Fourth Gospel*, New York 1953.

M. Dunn, *The Emergence of Monasticism. From the Desert Fathers to the Middle Ages*, Malden 2003, 1-81

B. A. Dumitrescu, *La fasade ouest de Saint-Georges de Voronet en Rumanie*, CahBalk 6 (1984), 117-152.

P. Evdokimov, *Prvoslavje*, Beograd 2009.

R. G. Edmonds III, *Who are you? A brief history of scholarship*, vo: The “Orphic” Gold Tablets and Greek Religion (edited by R. G. Edmonds III), New York 2011, 4-14.

B.D. Ehrman, *The New Testament. Historical introduction to the Early Christian Writings*, Oxford-New Yourk 2000, 76-83.

Filozofijski rječnik, Zagreb 1984.

C. H. T. Fletcher-Louis, *Jewish Apocalyptic and Apocalypticism*, vo: *Handbook for the Study of the Historical Jesus* (eds. S. E. Porter and T. Holmén), 4 vols, Leiden 2011, 1559-1567.

G. Florovsky, *The Patristic Age and Eschatology: An Introduction*, 60 Istiot, *Aspects of Church History*, Vol 4, Belmont 1975, 63-78.

Z. Gavrilovic, *St. Ephraim the Syrian's Thought and Imagery as an Inspiration to Byzantine Artists*, *Hugoye: Jurnal of Siriac Studies*, vol.1.2, 227-251.

M. M. Garidis, *Les punitions collectives et individuelles dans damnés das le Jugement dernier (du XIIe au XIVE siecle)*, 3JIYMC 18 (1982), 1-22.

M. M. Garidis, *Études sur le Jugement Dernier Post-Byzantin di XVe a la fin di XIXe siècle. Iconographie – esthétique*, Thessalonike 1985.

F. Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad 1973.

D. E. Gowan, *Eschatology in the Old Testament*, London 2000.

A. Grabar, *L'empereur dans l'art Byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'orient*, Paris 1936.

A. Grabar, *Les voies de la creation en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge*, Paris 1979.

A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1980.

F. Graf, *Text and ritual. The Corpus Eschatologicum of the Orphics*, во: The “Orphic” Gold Tablets and Greek Religion (edited by R. G. Edmonds III), New York 2011, 57-62

R. Hamann-Mac Lean und H. Hallensleben, *Die Monumentalmaleri in Serbien und Makedonien von 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert*, Giessen 1963.

W. Harrington, *Uvod u Stari zavjet – spomen obećanja*, Zagreb 1977.

Hesiod, *Postanak bogova, Homerove Himne* (препев и толкување B.Glavičić), Sarajevo 1975.

R. F. Hoddinot, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia. A Study of the Origins and the Initial Development of East Christian Art*, New York 1963.

C. R. Holladay, *A Critical Introduction to the New Testament. Interpreting the Message and Meaning of Jesus Christ*, Nashville 2005.

Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies, (ed. A. Bryer and J. Herrin), Birmingham 1975.

E. O. James, *Myth and Ritual in the Ancient Near East*, New York 1958.

R. M. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, London – New York 2000.

C. Jolivet-Levy, *Nouvelles Donnees sur le IXe Siecle ed Cappadocce: L'eglise D' İçeridere*, ЗРБИ XLIV (2007), 73-86.

I. Kalavrezou, N. Trahoulia and S. Sabar, *Critique of the Emperor in the Vatican Psalter gr. 752*, DOP 47 (1993), 195-219.

L. Karapidkis, *Le Jugement dernier de l'eglise Saint-Jean de Seli, Crete XV siecle*, CahBalk 6 (1984), 67-106.

V. Kepetzi, *Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'iconographie byzantine du Jugement Dernier*, Δελτιον XAE 17 (1993-1994), 99-112

S. N. Kramer, *The Sumerians. Their History, Culture and Character*, Chicago-London 1963.

L. Lape, *Makedonija u XVII stoljeću*, во: Historija naroda Jugoslavije, tom 2, Zagreb 1960.

J. Le Groff, *The Birth of Purgathory*, Chicago 1984.

O. Lehtipuu, *The Afterlife Imagery in Luke's Story of the Rich Man and Lazarus*, Leiden-Boston 2007.

A. Lidov, *The Mural Paintings of Akhtala*, Moscow 1991.

M. Lidova, *The Artist's Signature in Byzantium. Six Icons by Ioannes Tohabi in Sinai Monastery*, Opera Nomina Historiae 1 (2009), 77-98.

T. Longman III, R.B. Dillard, *An Introduction to the Old Testament*, Grand Rapids 2004.

W. A. Lowrie, *Monuments of the Early Church*, London 1906.

S. Marijanović – Dušanić, *The Byzantine Apocalyptic Tradition. A Fourteenth-century Serbian Version of the Apocalypse of Anastasia*, *Balkanica* XLII (2011), 25-36.

R. Masani, *The Religion of the Good Life – Zoroastrianism*, London 1954.

P. Mijović, *La personnification de la Mer dans le Jugement dernier a Gračanica*, *Χαριστηριον εις Α. Κ. Ορλανδος* I (1967), 208-219.

P. D. Miller, *Judgment and Joy*, vo: *Istiot, Israelite Religion and Biblical Theology*. Collected essays, Sheffield 2000, 667-687.

G. Millet, *Monuments de l'Athos*, I Les Peintures, Paris 1927.

G. Millet, *La Dalmatique du Vatican. Les élus images et croyances*, Paris 1945.

D. C. Mitchell, *The Message of the Psalter – An Eschatological Program in the Book of Psalms*, Sheffield 1997.

J. Moltmann, *The Coming of God*, London 1996.

Monuments of the Island of Ioannina, Painting, (ed. M. Garidis, A. Paliouras), Ioannina 1993.

R. H. Mounce, *Ivanovo Otkrovenje*, Novi Sad 1985.

D. Mouriki, *An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras*, *Δελτιον ΧΑΕ* 8 (1975-1976), 145-172.

B. McGinn, *Visions of the End. Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, New York 1979.

S. der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion in the Kariye Djami*, vol. 4, Princeton 1975.

M. P. Pearson, *The Archeology of Death and Burial*, Phoenix 1999.

G. Peers, *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Berkley 2001.

S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985.

N. Patterson-Ševčenko, *Images of the Second Coming and the Fate of the Soul in Middle Byzantine Art*, vo: *Apocalyptic Thought in Early Christianity* (ed. R. J. Daly, SJ), Grand Rapids 2009, 250-271.

M. B. Riddle, *St. Chrysostom as an Exegete*, vo: *The Nicene and Post-Nicene Fathers, First Series Vol.10* (editor P. Schaff), Albany 1996, 23-31.

C. Rowland, *Open Heaven. A Study of Apocalyptic in Judaism and Early Christianity*, London 1982.

A. Ruiz, *Spirit of Ancient Egypt*, New York 2001.

D. Sim, *Apocalyptic eschatology in the Gospel of Mathew*, New York, 1996.

D. Simić-Lazar, *La signification de la representation des pauvres dans les Jugements derniers post-byzantins*, 3JYM 23 (1987), 175-182.

A. Stilianou and J. Stilianou, *Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Nicosia 1997.

A. Sharf, *Jews in Byzantium*, vo: Istiot, Jews and Other Minorities in Byzantium, Jerusalem 1995, 52-79.

G. Shoushan, *Conceptions of the Afterlife in Early Civilizations*, London – New York 2009.

N. B. Teteriatnikov, *The Liturgical Planning of Byzantine Churches in Cappadocia*, Rome 1996.

B. A. Tsitouridou, *The Church of the Panagia Chalkeon*, Thessaloniki 1985.

The Apocryphal New Testament. A Collection of Apocryphal Christian Literature in English Translation, (edited by J. K. Elliott), New York 1993.

The Nicene and Post-Nicene Fathers, First Series Vol.10 (editor P. Schaff), Albany 1996.

The Old Testament Pseudepigrapha. Vol.1. Apocalyptic Literature and Testaments (edited by J. H. Charlesworth), New York 1983.

The Ossuary of the Bachkovo Monastery (ed. E. Bakalova), Plovdiv 2003.

M. Thierry, *Ayvali Kilise ou pigeonnier de Gülli Dere église inédite de Cappadoce*, CahArch XV (1965), 97-154.

P. Underwood, *Work of the Byzantine Institute in Istanbul 1955-1956*, DOP 12 (1958), 269-287.

A. Vasiliu, *Monasteres de Moldavie XIV–XVI siecles. Les Architectes de l'image*, Paris 1998.

E. A. Volis Badž, *Egipatska religija. Egipatske ideje o zagrobnom životu*, Beograd 1985.

A. V. Wharton, *Art of Empire. Painting and Architecture of the Byzantine Periphery. A Comparative Study of Four Provinces*, Pennsylvania State University Press, 1988.

R. C. Zaehner, *The Dawn and Twilight of Zoroastrianism*, New York 1961.

K. and M. Zinkovsky, *Hierarchic Anthropology of Saint Maximus the Confessor*, International Journal of Orthodox Theology 2:4 (2011), 43-61.

B. Đurđić, *Osmansko carstvo i njegovo uređenje*, vo: Gr. au., Historija naroda Jugoslavije tom 2, Zagreb 1960.

WEB Strani:

<http://www.biblestudytools.com>

<http://commons.wikimedia.org>

<http://books.google.mk/books>

<http://www.icon-art.info>

<http://www.monumentaserbica.com>

<http://www.nesusvet.narod.ru>

<http://www.portal-slovo.ru>

<http://spomenicikulture.mi.sanu.ac.rs>

<http://www.srpskobлаго.org>

<http://www.svetosavlje.org>

<http://www.users.cloud9.net/~romania/Churches>

<http://voiceofserbia.org>