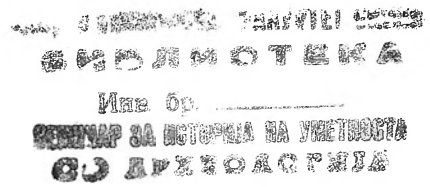


Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје

Филозофски факултет



М-р Јулија Трчковска

**ДЕЛАТА ВО МАКЕДОНИЈА НА СЛИКАРСКОТО
СЕМЕЈСТВО НА МИХАИЛ ОД САМАРИНА**

Докторска дисертација

Ментор:

Проф. д-р Анеџа Серафимова

Скопје 2008 година

СОДРЖИНА

I. ИСТОРИОГРАФСКИ ПРЕГЛЕД ЗА ДЕЛАТА ВО МАКЕДОНИЈА НА СЛИКАРСКОТО СЕМЕЈСТВО НА МИХАИЛ ОД САМАРИНА.....	001- 008
II. ОПШТЕСТВЕНО- ПОЛИТИЧКИ И КУЛТУРНО-УМЕТНИЧКИ ПРИЛИКИ НА БАЛКАНОТ ВО ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА XVIII И ПОЧЕТОКОТ НА XIX ВЕК	009-068
Држава - политика - црква	009-027
Уметност: традиција и влијанија	028-068
III. ХРОНОЛОГИЈА И АТРИБУЦИЈА НА ДЕЛА	069 -131
Михаил (анагност)069 -096
Димитар (Даниил)097-108
Никола (Михаилов)	109-132
IV. ТЕМАТСКО-ИКОНОГРАФСКИ АНАЛИЗИ НА ДЕЛАТА ВО МАКЕДОНИЈА.....	133-305
1. Христолошки теми.....	133-194
1.1. Велики ѝразници.....	133 -162
Благовештение (132-136); Раѓање Христово (137-140); Сретение (140-142);	
Обрезание (142 -144); Богојавление/Крштение (144-147); Лазарево	
воскресение (147-148); Цветници (148-150); Распетие (150-153);	
Преображение(153-154); Воскресение и Симнување во ад (154-158);	
Успение на Богородица (158-159); Вознесение Христово (159-160);	
Симнување на светиот Дух (160-162);	
1.2. Маки и сѝрадања.....	163 -176
Тајна вечера (164-166); Предавството на Јуда (166-167); Судињето пред	
Пилат (167-169); Оплакување/Погребение (169-172); Христос оди на	
волно страдање (172-174); Страдални ликови на Богородица и св. Јован	
Богослов (174-176);	
1.3. Чуда и ѝараболи	177 -180
Христос - Добар пастир (177-178); Исус Христос нахранува 5000 луѓе	

со пет леба и две риби (178-180)	
1.4. <i>Празници од Цветијниот и Посниот период</i>	181 -195
Томино неверување (182-183); Преполовување на празниците (183-186);	
Собор на Сите Свети (186-187); Првиот вселенски собор (187-191);	
Издигнување на чесниот крст (191-195)	
2. Богородичини теми	196 - 215
Карактеристични Богородичини икони (196-199); Сцени со	
химнографски карактер(199-211); Раѓање на Богородица (211-213);	
Воведение на Богородица во храм (213 - 215)	
3. Темы со литургиско-евхаристичен карактер	216- 235
Света Троица (216-222); Божествена литругија (222-224);	
Префигурација на евхаристија (225-226); Причестување на апостолите,	
Поклонување на жртвата и Христос -Животодавен леб (226-232); Престолни	
икони на Богородица и Исус Христос и св. Јован Претеча (232-235)	
4. Старозаветни теми	236 - 239
Трите ефески момчиња и пророкот Даниил (237); Жртвата на	
Ное (238-239); Аврамова жртва (239); Аврамово гостољубие (239)	
5. Житиски циклуси	240-252
Сцени од житието на св. Јован Претеча (240-243); Сцени од житието на	
св. Никола (243-252)	
6. Поединечни претстави на светители, локални култови	
и историски личности	253-267
7. Страшен суд	268 - 305
V. ОПШТИ СТИЛСКО-ЛИКОВНИ ОСОБЕНОСТИ	306 -326
VI. ЗАВРШНИ РАЗЛЕДУВАЊА	327 - 359
VII. БИБЛИОГРАФИЈА	360- 379
VIII. ИЛУСТРАЦИИ	T. I - XVI

I. ИСТОРИГОРАФСКИ ПРЕГЛЕД ЗА ДЕЛАТА ВО МАКЕДОНИЈА НА СЛИКАРСКОТО СЕМЕЈСТВО НА МИХАИЛ ОД САМАРИНА

Сликарската дејност на Михаил (анагност) од Самарина и неговите двајца синови Димитар (Даниил) и Никола (Михаилов) во Македонија сè до средината на XX век не беше предмет на посебен интерес во науката, пред сè имајќи ја предвид усредоточеноста на истражувачите на исклучителните остварувања на византиската уметност и нејзиниот континуитет во бројните споменици од доцносредновековниот период. На ова треба да се додаде и малата временска дистанца од мноштвото хетерогени уметнички текови што се профилираа во XIX век преку локални или раздвижени зографи од различни балкански средини. Воедно, од оние малкуте што посветуваа внимание на културната историја на XIX век, повеќето беа заинтересирани за карактеристичните монументални градителски потфати и копаничарството, што долго време за пошироката јавност претставуваа најизразита уметничка креација на Балканот од ова време.

Првите сознанија за делата на самринските зографи во Македонија доаѓаат од патописците-истражувачи на балканските манастирски светилишта, Л. Милетич¹ и Ј. Иванов,² кои што во прегледите за богатите содржини на манастирот Св. Јован Бигорски (и метохот во Рајчица, Дебарско), попатно спомнуваат некои од иконописните остварувања на Михаил и Даниил.

Во зборникот на трудови, посветен на стогодишнината од градењето на скопскиот соборен храм Раѓање на св. Богородица, правејќи општ преглед на православните храмови на просторот на некогашната Скопска митрополија, Р. Грујиќ дава скудни но точни податоци за учеството на „зографот Димитар, во монаштво Даниил, од Самарина во Епир," како еден од авторите на иконостасните икони во манастирот Св. Јован Бигорски од 1831 г.³ Во истиот зборник, занимавајќи се со култот на локалната светителка Злата Мегленска, В. С. Радовановиќ објавува еден натпис на зографот Никола, помладиот син на зографот Михаил, од престолната икона на архангел Михаил во цр. Св. Спас во

¹ Д-р. Л. Милетичъ, *Исторически и художествени паметници въ манастира Св. Иванъ Бигоръ (Дебърско)*, БАН кн. XVI, София 1918, 6-14 (за Поменикот на манастирот Св. Јован Бигорски, препишуван од монахот Даниил), за потписите на сографите на престолните икони).

² И. Иванов, *Български старини из Македонија*, София 1970, 84 (Прво спомнување на плаштеницата на зографот Даниил од бигорскиот католикон, од 1833 г.).

³ Д-р. Р. Грујиќ, *Скопска митрополија, историјски преглед*, во: Споменица православног храма Св. Богородица у Скопљу, 1835-1935, Скопље 1935, 239.

скопското село Раштак, од 1866 г., при тоа припишувајќи му го на овој зограф и ѕидното сликарство на храмот (како и подоцнежното ѕидно сликарство во манастирската црква на Св. Јован Продром во Слечче, Демирхисарско).⁴ Кон истите наводи се поведуваат А. Василиев и Ц. Грозданов (кој подоцна го исправа својот став).⁵

Во капиталното дело на бугарскиот истражувач А. Василиев за следење на уметноста од XIX век во потесниот регион на Балканот (Бугарија и Македонија), насловено како „Български възрожденски майстори“, се даваат посебни прилози за самаринските зографи.⁶ При тоа авторот греша во идентификувањето на потеклото и врската меѓу зографите како и на некои од делата на тројцата зографи. Овој автор смета дека Михаил е по потекло од Крушево, за иконите од 1848 г. на иконостасот во цр. Св. Ѓорѓи во Ново Село, Струмичко смета дека се дело само на Михаил, не ја аргументира работата на зографот Никола во Белград, а во натписите на зографот Димитар (Даниил) не препознава дека се работи за еден ист зограф, односно за постариот син на Михаил. Сепак, информациите што ги дава А. Василиев за работата на Михаил во Св. Јован Бигорски, Св. Јован Рилски, Св. Богородица -Трескавец, како и за работата на зографот Никола во цр. Преображение во Прилеп, цр. Св. Спас во с. Раштак, цр. Св. Богородица во Крушево, претставуваат основни смерници за понатамошното истражување на делата на нашите зографи.

К. Балабанов дава драгоцен податоци за работата на Михаил и неговиот постар син Димитар (Даниил) во Св. Јован Бигорски (и метохот во с. Рајчица), во неговиот труд кој има за цел расветлување на историјата на овој манастир, со посебен осврт на времето на архимандритот Арсениј, односно на ангажманот на дојдените самарински зографи во Македонија.⁷ Во овој прилог тој соопштува за првото дело на Михаил во Македонија, дарохранилницата (наведено како кутија

⁴ Д-р В. С. Радовановиќ, *Светија Злаќа Меѓленска, јужнобалкански култи девојке народне мученице*, во: *Споменица*, 331-332.

⁵ А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, София 1965, 241, 282, 307; Ц. Грозданов, *Почетоците на Дичо зограф и иконописот во село Росоки, Скопје 1994*, во: *Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија (студии и прилози)*, Скопје 2004, 298-299. Исправките на Ц. Грозданов се дадени во: Ц. Грозданов, *За ѱорѓирейиѿиѿе на св. Георѓија Јанински во уметноста на Македонија*, Скопје 2000, во: *Уметноста и културата на XIX век*, 165-166, заб. 24.

⁶ А. Василиев, *цѿиѿ. дело*, 280-282,

⁷ К. Балабанов, *Дали е оѿравдано основањето на Бѿгорскиоѿ манастир и сликањето на иконаѿа ѿосветена на св. Јован да се ѿверзуваат со 1020 година?и неколку друѓи ѿрилози кон ѿрочувањето на Бѿгорскиоѿ манастир*, *Културно наследство VI*, Скопје 1975, 101-104.

за миро) за цр. Св. Димитриј во Битола, (1826 г.), за иконата од цр. Св. Благовештение во с. Подвис, Кичевско, (1834 г.), за иконите од цр. Св. Ѓорѓи во влашката маала во Охрид (1840 г.), како и за иконата на св. Харалампииј (1832 г.) во цр. Св. Ѓорѓи во с. Рајчица, каде што зографот Димитар за прв пат се потпишал со монашкото име Даниил. Понатаму, К. Балабанов детално се занимава со едно од најзначајните остварувања на зографот Даниил, иконата за игуменскиот трон - архимандриот Арсениј ѝ се обраќа на св. Богородица (1833 г.), настојувајќи да даде аргументација за времето на изведбата на живописот, односно за учеството на овој зограф во живописувањето на машката трпезарија преку анализа на претставата на архимандриот Арсениј.⁸

А. Николовски исто така посветува посебно внимание на самаринските зографи во своите осврти на уметноста од XIX век во Македонија.⁹ Тој прави стилско-ликовна анализа на делото на Михаил и Даниил во машката трпезарија на бигорскиот манастир, а подоцна - дава прецизен хронолошки преглед на најголемиот дел на делата од обемниот опус на најмладиот претставник на зографското семејство, Никола (Михаилов) во црквите распространети низ целата територија на Р. Македонија. Овој автор, како и други истражувачи (Б. Бабиќ¹⁰ и К. Балабанов),¹¹ толкувајќи го грчкиот натпис на зографот Михаил под композицијата О тебе радует се во манастирот Трескавец, зборува за Михаил Зиси, а не за двајца зографи, односно за Михаил и неговиот помошник од Крушево, по име Зиси.

Иако не се занимава со творештвото на самаринските зографи, во рамките на капиталното дело за копаничарството во Македонија, Д. Ќорнаков,¹² прецизно пренесува податоци од зографските натписи на дел од престолните

⁸ К. Балабанов, *Новооткриениот портрет на игуменот на манастирот Св. Јован Бигорски архимандриот Арсение од 1833 година - дело на зографот Даниил монах*, Бигорски научно-културни собири, кн. III, Гостивар 1976, 56-63; Истиот, *По повод сто години од смртта на Дичо Крстев од село Тресонче*, Музејски гласник, бр.2, Скопје 1973, 7-18.

⁹ А. Николовски, *Уметноста на XIX век во Македонија (извод од студијата)*, Културно наследство IX (1982), Скопје 1984, 12-14, 21, 26; Истиот, Никола Михаилов - Последниот потомок на зографската фамилија на Михаил Зиси, Културно наследство 14/15, - 1987/1988, Скопје 1990, 21-29; Истиот, *Сликаството на XIX век во Струмичкиот крај*, Зборник на трудови, Струмица 1989, 154-155; Истиот, *Живописот во манастирот Свети Јован Бигорски од XVIII и XIX век*, Зборник на трудови: Манастирот Свети Јован Бигорски, Скопје 1994, 112-119.

¹⁰ Б. Бабиќ, *Манастирот Трескавец со црквата Св. Усеение Богородичино*, Споменици за редноековната и поновата историја на Македонија, Скопје 1981, 53.

¹¹ К. Балабанов, *Историја на Крушево и Крушевско*, кн. прва, Крушево 1978, 308-309.

¹² Д. Ќорнаков, *Творештвото на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век*, Прилеп 1986, 87-88, 94-95, 146.

икони на резбаниот иконостас и кивотот за мошти во бигорскиот католикон. Истовремено, резултатите од неговите истражувања на зачуваните фрагменти од резбата од цр. Св. Никола во Крушево, индиректно помагаат за попрецизно уточнување на времето кога тројцата зографи ја изработиле иконата (или иконите) за иконостасот на овој храм за што соопштуваат некои грчки истражувачи.

Резултатите од научно-истражувачкиот проект за манастирот Св. Јован Бигорски, реализиран од стручна екипа на поранешниот Републички завод за заштита на спомениците на културата - Скопје (подоцна - НУ Национален конзерваторски центар - Скопје), во деведесетите години на XX век, на извесен начин го определија интересот на Ј. Тричковска за континуирано следење на работата на самаринските зографи, задржувајќи се на Михаил и постариот син Димитар, од што произлегоа неколку прилози,¹³ како и посебниот осврт на делото на овие зографи во куполниот живопис во цр. Св. Ѓорѓи во с. Рајчица, во рамките на магистерскиот труд за живописот на овој храм.¹⁴ Авторката настојува да ги продлабочи истражувањата за различните влијанија (пред сè оние кои се од западно потекло) во формирањето на стилот на зографите и примената на иконографските обрасци, како и со помош на неколку во меѓувреме објавени трудови на грчките истражувачи, да ја одреди хронолошката рамка на нивното творештво. Надминувајќи ги грешките при несоодветното цитирање на одделни зографски натписи и погрешно именување на дела (на иконата Богородица со Христос св. Јован Претеча, од 1829 г., првото дело за манастирот Св. Јован Бигорски на зографот Михаил и дарохранилицата за цр. Св. Димитриј во Битола, од 1826 г.), во еден од последните трудови за самаринските зографи,¹⁵

¹³ Ј. Тричковска, *Западњачки уишцаји на црквено сликарство у Македонији преко зографа Михајла и Димитра из Самарине*, Западно-европски барок и византијски свет, Београд 1991, 142-165; Истата, *Темајликајта на живописот на маикајта ѓрејезарија во манасширојт Свети Јован Бигорски*, (во: Манастир Свети Јован Бигорски), Скопје 1994, 142-165; Истата, *Песнајта Дослојно ест од куйолајта на црквајта Св. Никола Геракомија во Охрид*, Културно наследство 28-29/2002-2003, Скопје 2004, 217-222; Истата, *Творечкиот ѓајт на зографскојто семејство на Михаил од Самарина во Македонија*, Зборник на трудови од меѓународниот симпозиум Власите на Балканот (7-8 ноември 2003), Скопје 2005, 231-241; Истата, *Куйолниот живопис од XIX век во манасширојт Трескавец, иконографска анализа*, Зборник за средновековна уметност, 6, Скопје 2007, 187-200.

¹⁴ Ј. Тричковска, *Живописот во црквата Свети Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, Дебарско*, Скопје 2000, 48, 13-33, 147-158.

¹⁵ Ј. Тричковска, *Творечкиот ѓајт*, 231-241.

Ј. Тричковска атрибуира нови дела на зографите, меѓу кои - Страшниот суд во цр. Св. Ѓорѓи во Лазарополе, од зографот Михаил (1837 г.) и живописот во цр. Св. Никола во Куманово (околу 1854 г.), од зографот Никола.

М. М. Машниќ открива едно од првите дела на самаринските зографи во Македонија - иконата Богородица со Христос и други светители, од 1827 г. изработена за неидентификувана охридска фамилија.¹⁶ Во следниот свој труд, посветен на раните дела на зографите Михаил и Димитар во Македонија,¹⁷ авторката прецизно ја атрибуира иконата за охридската фамилија како нивно дело. Воедно, со точното читање на зографските натписи на бигорската икона - Богородица со Христос и св. Јован Претеча (1829 г.) и под куполната композиција О Тебе радует се во припратата на манастирот Трескавец (1849 г.), М. М. Машниќ има особени заслуги за прецизирање на авторството на бигорската икона како дело (само) на Михаил (анагност), како и за учеството на двајца зографи во Трескавец, Михаил (од Самарина) и Зиси (од Крушево). Авторката презентира дотогаш непозната икона од цр. Св. Атанасиј во с. Големо Црско, архангел Михаил ја вади душата на богатиот (1828 г.), и според потписот на зографот, смета дека се работи за дело на постариот син на Михаил, Димитар.

Ц. Грозданов и Ј. Андреевска попатно се осврнуваат на некои дела на самаринските зографи во рамките на нивните покомплексни истражувања на уметноста од XIX век во Македонија,¹⁸ односно на одредена група зографи од Крушево, чија работа доминира во храмовите во западна Македонија во втората половина на векот.¹⁹ Ц. Грозданов го потенцира значењето на зографот Михаил во образованието на еден од најпродуктивните локални зографи од втората половина на XIX век, Дичо зограф од с. Тресонче, истовремено сметајќи дека Михаил, односно неговата работилница, се заслужни за пренесување на предлошките за претставата на јанинскиот новомаченик св. Ѓорѓи во

¹⁶ М. М. Машниќ, *Ликовиџе на св. Наум Чудоџворец и св. Клименџ Охридски на иконаџа Богородица со Христџос и друџи светиџиџели*, Зборник на Музејот на Македонија бр. 1, Скопје 1993, 201-207.

¹⁷ М. М. Машниќ, *Дела од ранџа фаза од џворешџвоџо на Михаил Анаџностџ и син му - Даниџл*, Зборник на Музејот на Македонија, бр. 2, Скопје 1996, 269-275.

¹⁸ Ц. Грозданов, *Почџоџиџиџе на Дичо зоџраф и иконоџисоџи во село Росоки*, во: Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија (студиџи и прилози), Скопје 2004, 63, 67-73; *Истиот, За џрадиџиџелскиџе и зоџрафскиџе џоџифаџи во манасџирската црква Св. Јован Преџиџеча (Продром) во Слейче, во вџторџа џоловина на XIX век*, Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија (студиџи и прилози), Скопје 2004, 249-251.

¹⁹ Ј. Андреевска, *Крушевски зоџрафи-иконоџисци и џихово месџо у умеџиносџи Македоније XIX века*, ЗЛУ 26, Нови Сад 1990, 287-298.

Македонија.²⁰ Веројатно поведен од податоците за ангажманот на зографот (монахот) Даниил во врска со цр. Воведение на Богородица во с. Росоки, Ц. Грозданов на Даниил му ја припишува иконата - Св. Димитриј на коњ. Натписот на иконата Исус Христос (1851 г.) од зографот Никола за манастирот Св. Јован Продром во с. Слечче, Демирхисарско, што прецизно го цитира Ц. Грозданов,²¹ овозможува да се добијат значајни податоци за семејството на овој зограф.

Во трудот кој претставува преглед на одредени дела на зографи кои потекнуваат од Крушево, Ј. Андреевска накратко се осврнува и на работата на Михаил (и Димитар - Даниил) во манастирот Св. Јован Бигорски, истакнувајќи го неговото значење во пренесување на искуствата од средината од каде што доаѓа, без да прави прецизна дистинкција помеѓу одредени дела на Михаил и Даниил.

Атрибуцијата на неколку дела на зографите Михаил и Никола, односно на дела од нивната работилница од страна на добриот познавач на иконописот во Македонија, В. Поповска-Коробар,²² се дел од збогатената слика за големата продукција на овие зографи во Македонија.

Од недамна, во сè поинтензивна работа на популаризација на најзначајните иконописни остварувања во земјата и странство, албанските истражувачи му посветуваат заслужено внимание на зографот Михаил, особено на неговите дела во Албанија (1828-1830).²³ Во овие трудови се посочува одредницата „анагност“, покрај името на зографот, иако на ниедно од објавените и потпишани дела не е истата забележана. Истражувањата се скромни и во најголем дел се сведуваат на каталожка обработка на делата, но тие претставуваат значајни сознанија за раната фаза на работа на зографот Михаил, забележана преку иконите во црквите во Тирана (Благовештение) и Елбасан (Успение на Богородица), од кои денес повеќето се експонати во Музејот на средновековна уметност во Корча.

²⁰ Ц. Грозданов, *Маченицијите од XV-XIX век во живојисој на Македонија*, во: Уметноста и културата на XIX век, 298.

²¹ Ц. Грозданов, *За градијелскијте и зографскијте појфати во манастирската црква Св. Јован Претеча (Продром) во Слечче, во втората половина на XIX век*, Прилози, Одделение за општествени науки, XXXI 2, Скопје 2000, (во: Истиот, Уметноста и културата на XIX век, 251-252).

²² В. Поповска-Коробар, Ј. Зисовска, *Икони од Кумановско во црквата Св. Никола во Куманово*, Куманово 2000, к.бр. 10 и 11; В. Поповска-Коробар, *Иконијте од Музејот на Македонија*, Скопје 2004, 323, сл.181, 335, сл. 205.

²³ *Trésors d'art albanais, Icônes byzantines et post-byzantines du XIIe au XIXe siècle*, Musée National Message Biblique Marc Chagall, 3 juillet -7 octobre, Nice 1993, 113-119; G. Muka, *Art thénia bizantinet e çetiret*, Tirane 1999, 133; Y. Drishti, *Ikona Shqiptare, shek. XVIII-XIX, Koleksioni i Kombëtare të Arteve Tiranë*, 19 Maj – 18 Qershor 2000, Riminit, Itali, cat.no. 35,36, 37; *Ikonen aus Albanien, Sakrale Kunst des 14. bis 19. Jahrhunderts*, Staatliches Museum Staatliches Museum für Völkerkunde München., 2001, cat.no. 35-38.

Посебно би ги издвоиле напорите на К. Наслази за утврдување на влијанието што на овој зограф го извршиле корчанските браќа Константин и Атанас од втората половина на XVIII век, преку компаративно проследување на нивните икони во Албанија и делата на Михаил/Даниил во Албанија и Македонија.²⁴ Најопсежната каталожка обработка на делата на Михаил во албанските храмови од Е. Дракопулос, во каталогот на икони од православната заедница во Албанија,²⁵ ги продлабочи сознанијата за развојниот пат на зографот Михаил, истовремено потврдувајќи ја исклучителната блискост со стилот на корчанските зографи Атанас и Константин но, за жал, авторката не го препознала стилот на Михаил во некои од делата, и ги припишала на Атанас, едниот од корчанските браќа. Благодарение на зографскиот натпис на едно од публикуваните дела од тиранскиот храм (иконата Исус Христос од 1830 г.), ние можевме да го евидентираме првото спомнување на синот Димитар на заедничко дело со неговиот татко.

За заокружување на хронологијата на работа и особено за развојниот сликарски пат на носителот на зографското семејство - Михаил, особен придонес имаат двајца грчки истражувачи К. Макрис²⁶ и Н. Папагеоргиос.²⁷ Првиот, заради изнесување подробни податоци за Самарина и зографите кои произлегуваат од оваа средина, меѓу кои и семејството на Михаил, а вториот заради капиталниот труд за ѕидното сликарство во цр. Св. Параскева и цр. Св. Преображение во Самарина во чија изведба учествувале Михаил и неговиот татко Димитар. Во овој труд, покрај за ѕидното сликарство на самаринските храмови, дадени се податоци за други дела на Михаил за храмови од непосредната околина, работени во период од десет години (1811-1821), што претставува исклучителен материјал без кој би било невозможно да се направат заокружени согледувања за творештвото на Михаил и неговото значење во балканската уметност од XIX век. Исто така, Н. Папагеоргиос дополнува извесни празнини од зографскиот пат на Михаил откако тој е веќе преселен во Македонија (

²⁴ Dr. K. Naslazi, *Influenca e shkollës ikonografike të Korçës te disa piktorë të shek XIX Mihal dhe Dhimitër Anagnosti*, Monumentet, Tirane 2002, 107-123.

²⁵ E. Drakopoulou, *Icons from the Orthodox Communities of Albania*, Thessaloniki 2006, cat.no. 55-58, 68.

²⁶ К. Μακρίης, *Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας*, Θεσσαλονίκη 1991, 54, 56-57, 59-60.

²⁷ Ν. Χ. Παπαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και Ο Ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στη δυτική Μακεδονία στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου Αιώνα*, Θεσσαλονίκη 2004 (одбранета докторска дисертација на Солунскиот универзитет на 26.11. 2004).

сликањето на цр. Св. Ѓорѓи во с. Негрита близу Сер, од 1838 г.). Цитираните зографски натписи на овој автор ја потврдија функцијата што зографот Михаил ја имал - чтец (анагност), а толкувањето на натписот на една икона од цр. Св. Никола во Крушево (преземен од грчкиот истражувач Н. Балас), во кој прв пат се споменуваат како автори тројцата членови на зографското семејство (Михаил и двајцата синови), нè наведе да се посомневаме во неговиот став за датација на оваа икона (1831-1832 г.), односно за отварање на прашањето за делата на овие зографи во првобитната крушевска црква. Коментирајќи ги согледувањата на М. Хаџидакис²⁸ и К. Макрис за значењето на делото на зографот Михаил, кои го оценуваат како дел од една провинциска уметност, Н. Папагеоргиос пронаоѓа многу значајни врски кај овој зограф со делата на критските сликари и фламанските гравери и сликари, издигнувајќи го неговото значење на степен на претставник на новите струења во балканската уметност од XIX век.

На крај на овој преглед на позначајни осврти на творештвото на самаринските зографи ќе ги спомнеме истражувањата на Ј. Петров, за технологијата на иконописот од манастирот Св. Јован Бигорски,²⁹ со кои се потврдува исклучителната наобразба на зографите во умешното користење на старите техники и современите технологии што резултирало со раскошна колоритичка палета и занаетски беспрекорно изработени дела, неповторени од локалните зографи.

²⁸ М. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Αλωση (1450-1830)*, Т.1, Αθηνα 1987, 100-101; 162-164; М. Χατζηδάκης - Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Αλωση (1450-1830)*, Т.2, Αθηνα 1997, 196.

²⁹ Ј. Петров, *Технолоџијата на иконописот во делата на зографите Михаил и Даниил монах од с. Самарино*, Бигорски научно-културни собири, 1974-1975, Скопје 1976, 146-158.

II. ОПШТЕСТВЕНО-ПОЛИТИЧКИ И КУЛТУРНО-УМЕТНИЧКИ ПРИЛИКИ НА БАЛКАНОТ ВО ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА XVIII И ПОЧЕТОКОТ НА XIX ВЕК

Држава - политика - црква.

Историското милје важно за проследување на состојбите кои придонеле за уметничката профилација и плодната зографска дејност на Михаил од Самарина и неговите двајца синови во Македонија е време на процеси на длабоки општествено-економски промени во Османската Империја и големи превирања на црковен план на балканско тло.

Продолжените војни што Турција ги водела низ XVIII век со Австрија и Русија како краен резултат имале губење на територии и правење отстапки при што особено Русија, покрај воено-политички успеси, остварила значајно влијание на економски, верски и културен план во европскиот дел на многунационалната и конфесионално поделена Османска Империја.

Од друга страна, голем удел во реформските потези на кои била принудена државата во ова време ќе има Франција, којашто, почнувајќи од XVI век прва меѓу западните земји воспоставила дипломатски односи со Турција, обезбедувајќи си економски привилегии кои со тек на време добиле покомплексен карактер.¹ Просветителството и либерализмот - клучните западноевропски придобивки од XVIII век и идејни постулати на буржоаската револуција што ќе отпочне токму во Франција, ќе претставуваат голем поттик за модернизација на средновековната османлиска држава. Кон овие револуционерни раздвижувања ќе се приклучат и поробените народи на Балканот со тоа што нивната борба во XIX век ќе се насочи кон ослободување од турската власт и создавање национални држави за што силна поддршка ќе добиваат од црковните институции - вековните стожери на верата и на профилацијата на националниот идентитет. Во тој контекст, деветнаесетиот век ќе биде време на најизразито пројавен национален дух на европските турски поданици, потхранет со голема доза на романтизам и историцизам - одлики што ги следеа и прогресивните западноевропски општествени процеси.

¹ Б. Желавич, *Историја на Балканот, осумнаесетиот и деветнаесетиот век*, Скопје 1999, 221.

Реформаторскиите процеси во османлиската држава во последните децении на XVIII век по „западен терк“ беа заслуга на султанот Абдулхамид I (1774-1789),² којшто надминувајќи го верскиот нетолерантен став кон странските советници на своите претходници, воведува нова либерална насока во остварувањето на државната политика. Меѓутоа, токму во негово време почнува силно да се чувствува внатрешната нестабилност на државата. Имено, принудена главното внимание да го насочи кон надворешните воени активности и заради тоа реформите да ги води главно на воен план, турската државна власт го губела авторитетот меѓу провинциските првенци кои се однесувале како самостојни владетели, со своја војска и управа. На Абдулхамид I како и на неговите наследници Селим III (1789-1807) и Махмут II (1808-1839), постојани проблеми ќе им создаваат најсамостојните во ова време наследни паши во Румелија: Али-паша Тепеделенли од Јанина кој контролирал големи територии во централна и јужна Албанија, делови од југозападна Македонија и Северна Грција одејќи до Коринт; Мустафа-паша Буштали- во Северна Албанија и Пазваноглу паша - во северозападна Бугарија.³ Сепаратизмот на полунезависните владетели се темелел на моќта од личното богатство стекнувано со присвојување на чифлигарски имоти, лихаварство и насилство, од користење на приходите од државните даноци за свои потреби како и на немоќта на државата, зависна од услугите на овие паши во воените дејствија на надворешен и заштита од крџалиите и други разбојнички групи, на внатрешен план.

Друга сила која ја попречувала централната власт во нејзината реформаторска политика бил *јаничарскиот корџус*, некогашниот носечки воен потенцијал на Отоманската империја. Реформите на Селим III го задале првиот посериозен удар на јаничарската војска, а воведувањето на редовна, платена војска во времето на Махмут II, го означува крајот на нивното постоење.

Решителен чекор за зацврстување на централната власт презема Махмут II кој најправо го покорува наследникот на Пазваноглу (1813 г.), организира убиство на Али паша Јанински (1822 г.), а во 1830 г. го принудил да се предаде и последниот, Мустафа-паша Буштали. Истовремено, со реорганизација на војската тој успеал до

² J.von Hammer, *Historija turskog (osmanskog) carstva*, t. 3, Zagreb 1979, 257-265.

³ *Ibid*, 271; *Историја на Бугарија, Бугарскојто възраждане од XVIII - средата на XIX век*, т. 5, Софија 1985, 46-47,50.

завидна мера да ја намали анархијата и да обезбеди извесна стабилност во внатрешноста на државата.

Процесот на *раслојување на оишијесџвојто* бил во директна спрега со сите превирања на државата на надворешен и внатрешен план. Иако се до втората половина на XIX век, односно до првата сеопфатна модерна реформација на Отоманската империја што ќе започне со спроведување на Танзиматот,⁴ не можеме да зборуваме за сериозни реструктурирања на феудалната економија, зародишот на капиталистичките односи и нивното паралелно опстојување со тврдокориниот османлиски феудализам ќе бидат обележје на целиот XVIII и голем дел на XIX век. Имајќи предвид дека носечкиот слој на османлиското стопанство било поробеното население, структурните промени во земјоделството и засилениот трговско-занаетчиски развој ќе ги понесат токму балканските народи.

Процесот на *јакнење на немуслуманскиот слој* во општеството започнал во почетокот на XVIII век, со подемот на трговијата меѓу Турција и западноевропските држави и Русија. Скоро во сите мировни договори кои ги склучувала Турција таа се обврзувала на почитување одредени клаузули за трговски привилегии коишто им обезбедувале на европските сили освојување на левантиските пазари и стоки. При тоа, водечката улога во трговските односи со Европа што во претходниот период ја имале Дубровник и Венеција, сега ја преземаат Франција, Англија и Австрија, а како нова сериозна трговска сила во регионот се јавува Русија.⁵

Главните посредници и носители на *трговската размена* на Балканот произлегувале од градските средини. *Прирасџој на градскојто население* и развојот на типично градските стопански гранки - трговијата и занаетчиството, во XVIII и особено во XIX век, е тесно поврзано со приливот на селско население кое ги напуштало насилно почифлигуваните имоти, бегајќи од тешките даноци на

⁴ J. von Hammer, *op.cit.*, 330.

⁵ За воспоставените трговски односи, произлезени од мировните договори какви што биле - Руско-турскиот договор (1781 г.) со кој се обезбедувала непречена трговија на Русија преку Црно Море, Австро-турскиот договор (1815 г.), за непречено одвивање на речната трговија по Дунав, Договорот со Англија (1838 г.) со кој се укинува државниот монопол за трговија со зрнести производи и друг вид на храна, сп. Н. Генчев, *Българското възраждане*, София 1988, (трето дополнително издание), 121-122). За трговскиот развој на Балканот, со посебен осврт на Македонија, сп. М. Здравева, *Македонија во меѓународниот сообраќај и трговија во XVIII и почетоците на XIX век*, Скопје 1986.

добиток и стока и постојаните пљачкосувања на разбојничките банди.⁶ Со тоа, истовремено се менувала демографската слика на населението во градовите и неговото социјално раслојување пришто влијателен фактор во градскиот живот станувале збогатените занаетчии и трговци од немуслиманско потекло.⁷

Засилениот проток на селско-стопански производи - кожа, волна, памук, свила, тутун, ориз и др., за кои биле најмногу заинтересирани западноевропските пазари, го изградил економскиот подем на градовите во повеќе региони на Румелија.⁸ Уште од почетокот на XVIII век биле познати охридските кожари кои тргувале со Виена, Лајпциг, Будимпешта,⁹ банските трговци - со серски памук во Средна и Западна Европа, а прочуените влашки еснафи од Москополе (се до првото разрушување на градот во 1769 г.) и Елбасан развиле интензивна трговија со Венеција, Виена и Лајпциг.¹⁰ Одделни градови се истакнувале по развојот на одредени занаети. Во градот Прилеп доминирале табачкиот, терзискиот, казанцискиот и курчискиот занает,¹¹ градот Скопје бил познат по папуцискиот, казанцискиот и самрцискиот, Штип - по казанцискиот занает, градот Велес - сè до последните децении на XIX век имал развиен табачки еснаф и големо производство и извоз на кожа,¹² додека во градот Корча постоеле повеќе мешани трговско-

⁶ М. Здравева, *циџ.дело*, 10-15; *Историја на Бџлџария, циџ.дело*, 33-50; А. Матковски, *Крејосниш-џвојто во Македонија во време на џурскојто владеење*, Скопје 1978, 101, 105, 106, 133-134, 172,173.

⁷ Д. Зографски, *Развијокојт на кајџџалистџичкиџе елементџи во Македонија за време на џурскојто владеење*, Скопје 1980, 70, 201; Х. Андонов Полјански, *Кон истџоријата на џрџовијата на Биџола и Биџолско во 1856 џодина*, ГИНИ 3, Скопје 1972, 203.

⁸ За трговско-занаетчиските еснафски здруженија од Македонија: Ј. Јанев, *Истџорискиџе и социјално-економскиџе асџекџи на еснафскаџа орџанизација во Македонија во времето на џурскојто владеење*, Скопје 2001.

⁹ Ив. Снџгаровџ, *Градџ Охридџ*, Македонски прегледџ, год. IV, кн.1, София 1928, 122,123; Ј. Јанев, *циџ.дело*,181-183 (за една од најпознатите трговски фамилии Робевци); Д. Миљоска, *Економски основи друџџивене сџрукџуре македонских џрадова у друџој џоловини XIX века*, ГЗФФ, књ. 15, Скопје 1963, 82, 98.

¹⁰ Г. Вайганд, *Аромџне*, Варна 1899, 96-101; М. Здравева, *Македонија во меџународниоџ сообраќај и џрџовија во XVIII и џочейокоџ на XIX век*, Скопје 1986, 62-63, 84.

¹¹ Ј. Хаџи-Василевџиџ, *Прилеп и џеџова околина*, Београд 1902, 41; Д. Миљоска, *Две развојни еџаџи во економско-оџџџестџивениоџ развијок на Македонија во XIX век*, ГИНИ VII, 2, Скопје 1963, 43; *Оџџџестџивено-економски џрилики до 80-џе на XIX век*, во: Прилеп и Прилепско низ историјата, I, Прилеп, 1971 (група автори), 204.

¹² Љ. Лапе, *Прилоџ кон изучувањеџо на оџџџестџивено-економскиџе и џолиџички џрилики во Македонија во XVIII век*, ГИНИ, II, 1, Скопје 1958, 105-109; Д. Зографски, *Сџоџанскиоџ живоџ на Велес во XIX век и џочейокоџ на XX век*, *Годишник на Економскиот факултет во Скопје V*, Скопје 1959, 170; Ј. Јанев, *циџ.дело*, 169.

занаетчиски еснафи (кожарски, кондурациски, кожувчански, самарциски и др.).¹³ Солунското пристаниште било главна дестинација за дистрибуција на стоковите производи, а самиот град - еден од најразвиените занаетчиски центри во кој, покрај Евреи и Грци, се поголемо учество имале „куцовласи и албанци од Епир” и други дојденци од Дебарско, Охридско, Костурско, Битолско, Кожанско.¹⁴

Раздвижените трговско-стопански активности постојано биле попречувани од заостантиот економски систем на турската држава и од ретроградноста на владеечката господарска класа и покрај преземените аграрни реформи (со отпочнување на укинување на тимаро-спахискиот систем во 1834, укинување на монополот на волна во 1835, на жито во 1838 и др.), и извесните привилегии на трговците што им ги дал Селим III според кои тие можеле со пари да ја купат „слободата во трговијата” добивајќи државна гаранција (берат).¹⁵ Сепак, трансформациите во општествено-стопанскиот живот во Империјата и создавањето на стоково-парично стопанство чии носители стануваат еснафски здруженија на немуслиманското население незаприво продолжуваат и тие ќе имаат голем удел во менувањето на политичката, стопанската и културната клима во европскиот дел на Отоманската империја. Во тој процес, директно или индиректно, ќе учествуваат и западноевропските држави и Русија, мотивирани од сопствените интереси во отварањето, водењето и решавањето на т.н. источно прашање.¹⁶

Произлезен од овие превирања, најзначајниот општествено-политички процес што се одвивал во првата половина на XIX век е *ослободителната борба на балканските народи и* формирањето на првите национални држави, Србија и Грција, како и одржувањето и проширувањето на автономноста на Дунавските кнежевства.

Започнатиот бунт во 1804 г. на српските вооружени единици под раководство на Караѓорѓе Петровиќ против теророт на четворицата дахии во Белградскиот пашалак (Прво Српско востание), а потоа и во 1814 г., против белградскиот паша Сулејман, под раководство на Милош Обреновиќ (Второ српско

¹³ *Историја на македонскиот народ*, кн. II, Скопје 1969, 21; И. Снегаров, *Историја на Охридската архиепископија-патриаршија*, т. 2 (фототипско издание), Софија 1994, 113-114; В. Кънчов, *Македонија, Етнографија и Сџаџисџика*, Софија 1900, 20.

¹⁴ Ј. Јанев, *џиџ.дело*, 132.

¹⁵ *Историја на Бџлѓарија*, 80.

¹⁶ Б. Јелавич, *Историја на Балканот*, 221-229.

востание), ќе ѝ донесат на Србија, иако ограничена на Белградскиот пашалак, статус на полуавтономна држава, со свој кнез кој останал и понатаму труски вазал. Нешто подоцна, со свртениот интерес на Русија кон овој дел од Балканот и зацврстувањето на власта на Милош, во 1829 г., со Едренскиот договор, Турција ќе ја признае самостојноста на Србија и рускиот протекторат.¹⁷

Многу поголем интерес кај големите сили предизвикало грчкото востание, најмногу заради стратешкото значење на јужните и островските делови на Грција. Подготвувачи на револуцијата биле грчки трговци здружени во т.н. Друштво на пријатели, формирано на Крим 1814 г.¹⁸ Ова здружение ќе одигра исклучително важна улога во разгорувањето на востанијата како во Грција така и во дунавските кнежевства, Влашка и Молдавија, каде што бројни и влијателни биле грчките трговски заедници, помагани од фанариотските црковни структури. Идејата на организаторите на востанијата за обновување на Византиското царство, со центар во некогашниот Константинопол (т.н. голема идеја), што ќе биде причина за широка територијална опфатеност на востаничките дејствија, нема да биде реализирана. Успехот ќе биде ограничен на создавањето на грчката национална држава.

Искористувајќи ја зафатеноста на централната турска власт за симнување на моќниот Али-паша Јанински, од 1822 г., со одредени застои и меѓусебни недоразбирања што попримале карактер на граѓанска војна, востанието во Грција траело до 1826 г., до успешниот поход на Пелопонез на повиканиот за помош на централната власт, Мухамед Али, моќниот полузависен владетел на Египет.¹⁹ И покрај тоа, формирањето на грчката држава што ќе се случи набрзо, е дело на трите големи сили, Англија, Франција и Русија, со Лондонскиот договор од 1830 г., кога на престол на новата монархистичка држава седнал баварскиот крал Ото.²⁰

Друштвото на пријатели ќе има важна улога во разгорувањето на востанички борби и во двете кнежевства, Влашка и Молдавија, особено по 1820 г., кога на чело на организацијата доаѓа Александар Ипсаланти, член на една од најмоќните влашки фанариотски фамилии, руски генерал и аѓутант на царот

¹⁷ J. von Hammer, *op.cit.*, 229,330; Б. Јелавич, *црп. дело*, 233-240.

¹⁸ J. von Hammer, *op.cit.*, 230.

¹⁹ Б. Јелавич, *црп. дело*, 257-259.

²⁰ *Ист. дело*, 268-270.

Александар I.²¹ Паралелните и често спротивставени војувања на приврзаниците на Друштвото на пријатели со локалните болјари, со постојан притисок од Русија и нејзината двосмислена политика, нема да доведат до потполно осамостојување на кнежевствата и тие уште долго време ќе бидат под протекторат на Русија. Меѓутоа, постигнатата управа на автохотни кнезови и истиснувањето на грчката доминација преставувал исчекор кон подоцнежните револуционерни движења за обединување и формирање на романската држава. Идејата за единствена држава, изнедрена од чувството за заедничкото потекло и славното минато на Дачаните во Римското царство кај романската младината, образована во духот на Француската револуција од 1848 г., била поткрепена од страна на Русија, но пресудно за издејствување султански ферман (1861 г.), со кој на двете кнежевства им се обезбедила дотогаш највисока форма на единство и независност со центар во Букурешт, ќе биде политиката на Наполеон III и француското влијание кај Портата.²²

На останатите балкански простори од Отоманската империја, Македонија, Бугарија, Епир, Албанија, се до Кримската војна (1853-1856), нема да се случуваат посериозни потреси, и покрај непосредното опкружување со револуционерни раздвижувања.²³ Релативниот мир и стабилност што Отоманската држава настојувала да ги одржува по обезбедување контрола над поранешните поседи на одметнатите балкански паши и внатрешните реформи на султанот Абдул Мецид (1839-1861), како и незаинтересираноста на големите сили за поттикнување на нови ослободителни движења и понатамошна дестабилизација на Царството, придонеле на овие простори да излезат на преден план други случувања. Тие се пред сè врзани за *црковниите борби* околу обезбедување доминација на Цариградската патријаршија, интензивирани неколку децении пред укинување на двете влијателни помесни православни цркви, Пеќската патријаршија и Охридската архиепископија.

Познато е дека црквата била фактор во регулирањето на голем дел од односите меѓу самото православно население како и главниот посредник меѓу христијаните и врхованта државна власт (Портата) уште од времето на првите

²¹ *Истџо*, 245.

²² J. Hammer, *op.cit.*, 420-422.

²³ Селските востанија во западниот и северозападниот дела на Бугарија и во Јужна Србија во четириесетите години на XIX век. Некои од нив, поттикнувани од аспираторската политика на српскиот кнез Милош, биле брзо загушени со голем терор над населението, сп. Н. Генчев, *циџи.дело*, 214-226.

векови на експанзија на Турците на европско тло.²⁴ Свесен за неопходноста од обезбедување соодветни услови за зачувување на верата на главниот економски потенцијал на државата, христијанското население, уште султанот Мустафа Ќуприли (1678-1689) дозволил да се градат покрај стари и нови храмови²⁵, за подоцна, султанот Абдул Мецид, во еден од дотогаш најраформаторските акти, Ѓулханскиот хатишериф (1839 г.), да даде гаранција за „сигурноста на животот, честа и имотите на сите, без разлика на вера.“ Со тоа за прв пат била обезбедена рамноправност (иако само декларативна) меѓу муслиманското и немуслиманското население во Империјата. Оваа одредба од царскиот указ како и другите два клучни принципи - креирање праведна даночна политика и организација на војската, ќе бидат подлога на османлискиот реформаторски програм којшто во следните четириесетина години ќе го спроведуваат носителите на Танзиматот.²⁶ Во духот на отпочнатата демократизација на општеството а под директно влијание на големите европски сили, подоцна е издаден вториот значаен акт - Хатихумајунот (1856г.), кој поодредено ги разработил гаранциите за слободата и правото на вероисповестта, ги регулирал должностите и правата на црковните великодостојници и декларирал рамноправност на сите народи во Империјата.²⁷

Осумнаесетиот век е време на големи *ѝромени на црковен ѝлан*. Балканските христијани преку своите црковни организации ќе бидат втурнати во нови предизвици кои силно ќе се одразат на нивното духовно, просветено и културно живеење. Имајќи предвид дека во согласност со шеријатското право, турската власт своите поданици не ги делела според етничка или национална припадност, туку верата, односно одредена официјално признаена црква претставувала синоним за издвојување/препознавање на одреден ентитет, разбирливо е што во времето на разбудени просветителско- национални движења, доминираат црковните борби на нејзино тло.

²⁴ По паѓањето на Цариград (1454 г.) со цел што поуспешно управување со христијанското население, султанот Мехмед Освојувач ја утврдува османлиската политика за именување на црковен поглавар во Патријаршијата, со големи одговорности и привилегии, со што тој станал највисок државен претставник по царот, сп. Б. Јелавич, *цркв. дело*, 56-61.

²⁵ И. Снегаров, *Историја на Охридската архиепископија*, 112.

²⁶ Исто, 335-337; *Историја на македонскиот народ*, 31; Н. Генчев, *цркв. дело*, 120-121.

²⁷ *Историја на Македонскиот народ*, 43-44; Н. Генчев, *цркв. дело*, 238-241.

Од освојувањето на Турците на Балканот до последните децении на XVIII век континуирана самостојност имале само две влијателни балкански православни цркви - Охридската архиепископија и Цариградската патријаршија.²⁸ Другата помесна црква, Пеќската патријаршија, подраматично ги почувствувала тешките времиња во инованата држава, а нејзиното дефинитивно укинување во 1766 г., ќе биде донекаде ублажено со во меѓувреме формираната митрополија во Сремски Карловци кадешто српските црковни поглавари, на територија на Хабзбурговската монархија, ќе имаат поблагопријатни услови за организирање и водење на духовниот живот.²⁹ Меѓутоа, опстојувајќи во сосема различно политичко и културно опкружување, српската црква не можела да се одбрани од продорот на католичките влијанија, во најголем дел пласирани преку осмислена пропагандна политика на државата. Како контрапункт на овие директни западни притисоци, српската црква настојувала да одржува тесни врски со единствената моќна православна држава - Русија, која и самата од времето на прозападно ориентираниот Петар Велики преживувала силни трансформации во нејзиниот општествен, културен и духовен живот. Всушност, сложеноста на состојбите предизвикани од католичките влијанија, најмногу изразени во јужните руски територии и соседната Украина, многу брзо ќе се одрази не само на Србите обединети околу Карловачката митрополија, туку и на другите јужнословенски народи кои останале во рамките на османлиската држава.

Самата руска политика од времето на Екатерина II во водењето на војните против Османлиската империја, го исфрлила на преден план амбициозниот, т.н. грчки проект за отстранување на Отоманската империја од европско тло и обновување на Византиското царство под нејзин протекторат.³⁰ Во таа смисла била

²⁸ И. Снегаров, *црч. дело*, 316-339.

²⁹ Губењето територии и власт ја пратат Српската православна црква (во лицето на Пеќската патријаршија) од 1455 г., и особено по конечното пропаѓање на српската Деспотовина со падот на Смедерево (1459 г.). Обновена е 1557 г. а последните децении на нејзиното постоење (до 1766 г.) се придружени со длабоки национално-политички потреси и конечно пренесување на црковната власт во новоформираната Карловачка митрополија (сп. Др. С. М. Ѓирковиќ, *Православна црква у средњовековној српској држави*, 49-50; Др. Д. Кашиќ, *Српска црква под Турцима*, 140-162 и Др. Р. Л. Веслиновиќ, *Преглед историје Карловачке митрополије од 1695. до 1919. године*, 221-240, во: *Српска православна црква (1219-1969)*, Споменица о 750-годишњици аутокефалности, Београд 1969).

³⁰ Б. Јелавиќ, *црч. дело*, 82-84.

разбирлива руската подршка на фанариотската политика на Цариградската патријаршија, иако таа не секогаш била константна, јасна и делотворна.³¹

Променлив интерес кон црковното прашање на турските јужнословенски поданици, имале и другите западноевропски држави во текот на нивниот ангажман околу „решавање” на т.н. источно прашање. Продорот на поизразено католичко влијание, преку католичките мисии на Франција и Австрија во четириесетите години на XIX век, бил во согласност со стратегијата на папата Пиј IX за „единство на христијанскиот свет под водство на Римската црква”,³² додека англиската дипломатија успеала во почетокот на педесетите години да издејствува турски ферман за „признавање на постоење население со протестанска вероисповед”.³³

Цариградската патријаршија во XVIII век и првата половина на XIX век останала најмоќната православна црква во Османлиското царство. Нејзиниот авторитет го обезбедувале не толку црковните поглавари колку влијателните претставници на старата грчка заедница, населена во областа Фанар во престолнината Цариград кои, остварувајќи високи функции во државната власт, стекнувале богатства и привилегиран статус. Важејќи за најобразовани луѓе во Империјата, од XVII век фанариотите ќе бидат главните носители на високата функција - драгомани, посредници меѓу османлиската држава и европските сили во нивните воени преговори и трговско-стопански договори.³⁴ Иако доминантен етнос меѓу фанариотите биле Грците, покрај нив имало и други несловенски народи - „хелинизирани италијански, романски и албански семејства”.³⁵ Наоѓајќи се блиску до седиштето на Патријаршијата којашто ја чувствувале како своја заради комуникацијата и богослужбата на заедничкиот (грчкиот) јазик, и традиционалното присуство на најмногу црковни достоинци од грчко потекло, фанариотите ја користеле својата економска и политичка моќ станувајќи главни креатори на Патријаршиската политика. Самиот факт што со нивни средства најчесто се купувале кандидатурите на патријарсите и официјалните документи за нивни

³¹ Н. Генчев, *црч. дело*, 206- 207, 293- 294.

³² Во спроведувањето на католичката пропаганда француската дипломатија била концентрирана во областите околу Цариград, а австриската - кон Македонија и Свезападна Бугарија, сп. Н. Генчев, *црч. дело*, 206-209.

³³ *Ист.о.*, 209.

³⁴ Б. Јелавич, *црч. дело*, 62-66.

³⁵ *Ист.о.*

именувања од страна на султанот (такси, т.н. симонии), како и обезбедувањето на места во Синодот на нивни претставници, ја покажува сериозната инволвираност на фанариотите во црковните работи.³⁶ Заедно со исто така богатите грчки трговци, тие ќе бидат поттикнувачите на востанијата во Грција и Дунавските кнежевства за остварување на „големата идеја“, а таму кадешто нема да се случуваат вооружени дејствија од масовен карактер, пред сè меѓу словенското население во Румелија, ќе се послужат со Патријаршијата и нејзините помесни епархии во борбата за остварување на заедничката елинизаторска политика.

На фанариотската политика на Цариградската патријаршија за превласт последна пречка и била *Охридската архиепископија*. Обиди за преземање на епархиите и митрополиите од Охридската дијеза континуирано траеле повеќе децении пред нејзиното формално укинување во 1767 г. Искористувајќи ја близината до централната власт во Цариград, Патријаршијата систематски се трудела да го поткопува авторитетот на охридските поглавари пред султанот и однатре да ја предизвикува и разгорува црковната борба меѓу двете струи, автохотоната и фанариотската.³⁷ Во тоа ѝ одела под рака лошата финансиска состојба на Архиепископијата предизвикана од слабата економска моќ на населението, оптеретено со многу давачки кон државата и ограбувано од труските првенци и разбојнички банди на што се надоврзувале злоупотребите и притисоците од самите црковни старешини во нивната желба за лично богатење.³⁸

Последните децении на подем на Охридската архиепископија биле за време на архиепископот Јоасаф (1719-1745).³⁹ Јоасаф ќе биде и последниот поглавар кој, одржувајќи извесна економска стабилност на црквата, успешно се спротивставувал на интригите на Патријаршијата.⁴⁰ Умешниот охридски поглавар е особено

³⁶ *Истио*.

³⁷ А. Трајановски, *црковно дело*, 42-43.

³⁸ Во финансиските злоупотреби и личното богатење предначеле фанариотските архиепископи (сп. И. Снегаров, *црковно дело*, 115). Оваа состојба донекаде ќе биде надмината дури по Хатихумајунот според кој, меѓу другото, биле реформирани повеќе обврски и должности на патријарсите и нивните помесни претставници, сп. J. von Hammer, *op. cit.*, 401-403.

³⁹ И. Снегаров, *црковно дело*, 43.

⁴⁰ Заедно со неговиот претходник на архиепископскиот трон, сисанскиот митрополит Зосим, Јоасаф се залагал за големи привилегии на Охридската архиепископија. Обвинивањата против него и против пеќскиот патријарх Арсениј IV Шакабента за соработка со Австрија, во 1738 г. пред Протата ги изнел Константин Ипсиланти (таткото на споменатитот фанариот од рускиот двор, Алескандар Ипсиланти), сп. И. Снегаров, *црковно дело*, 112, 136-153. За времето и улогата на архиепископот Зосим: S. Varnalidis, *Zosime, archevêque d'Achrida (1686-1746) et son activité ecclésiastique*, Thessaloniki 1974.

заслужен за растежот на црковно-просветниот и културен живот пред сè на централните и југозападните простори на Архиепископијата, околу центарот на катедрата, Охрид и во нему блиските средишта, Корча и Москополе каде што едно време ја вршел функцијата на Корчански митрополит.⁴¹

За жал, наследниците на Јоасаф од автохтоната струја во Архиепископијата и воедно последни поглавари, Кирил и Арсениј, не успеале да ја зачуваат нејзината самостојност. Тие биле наклеветени и потоа симнати од тронот.⁴² Според образложението во Синодалниот акт на Патријаршијата за укинување на Архиепископијата во кој се наведуваат за неканонски византиските владетелски повелби за основање на двете помесни цркви, Пеќската и Охридската, следел и султански хатишериф со кој се „враќа старата канонска положба”, односно се воспоставува апсолутна власт на Цариградската патријаршија.⁴³

Сè до триесетите години на XIX век доминацијата на Цариградската патријаршија на Балканот не била доведувана во прашање. Првите поголеми отстапки што таа била принудена да ги направи произлегле од ослободителните движења на балканските народи кои имале за цел формирање национални држави и *национални црковни организации*. Во однос на главните причини за разгорување на антипатријаршиските борби се совпаѓале ставовите на словенските и грчките интелектуални кругови. Тие се однесувале пред сè на нараснатите црковни давачки, злоупотреби и корумпираност на патријаршиските црковни лица и нивната тесна соработка со османлиската власт. Поведени од демократските просветителски идеи за правото на секој народ да има своја црква, водена од автохтони великодостојници, со богослужба и литература на разбирлив, народен јазик, во втората половина на XVIII и првата половина на XIX век, се истакнувале повеќе балкански образовани луѓе меѓу кои биле: Грците - Кориас (1748-1833) и Фармакидис (1784-1864), бугарскиот монах Пајсиј Хиландарец од Банско (1722-

⁴¹ За заслугите на архиепископот Јоасаф во подемот на црковно-уметничката дејност подетално кај: Ц. Грозданов, *Портрети на свештениците од Македонија од IX-XVIII век*, Скопје, 122-124, 201-203. Посебно за неговата улога во работењето на Москополската печатница и печатењето на прочуениот Москополски зборник со житија на јужнобалкански светители: Х. Меловски, *Москополски зборник, Полошки житија на свештениците*, Скопје 1996, 195-197.

⁴² Првиот бил затворен а вториот, по враќањето на старото место - митрополит на Пелагониската митрополија, набргу бил однесен во заточение на Света Гора, во манастирот Зограф каде што починал. Сп. И. Снегаров, *црт. дело*, 210 (според И. К. Иречекъ, *Историја на бџлгарийтъ*, Гърново 1886, 352).

⁴³ *Истио*, 151; А. Трајановски, *црт. дело*, 44-45, 49.

1773), српскиот просветител Доситеј Обрадовиќ (1742-1811)⁴⁴ и др. Резултатите од овие настојувања, кои во најголем дел оделе во чекор со признавањето на националните балкански држави, биле - добивање автономија а потоа и афтокефалија на Српската православна црква (1831/1897), Грчката православна црква (1833 /1850), а нешто подоцна и на Романската црква (1864/1885) и Бугарската егзархија (1870).⁴⁵

Обидите за *возобновување на Охридската архиепископија* ќе добијат на интензитет дури во втората половина на XIX век. Нив ќе ги обзnanуваат образовани луѓе од Македонија, скоро сите школувани во Русија, центарот на пансловенското покровителство.⁴⁶ Проучувајќи ја долговековната историја на Охридската архиепископија и нејзиното неканонско укинување, чувствувајќи силен отпор кон елинистичката пропаганда на Патријаршијата како и опасност од продорот на католицизмот и протестантизмот, Натанил Кучевишки (1820-1906), Партениј Зографски (1818-1876), Рајко Жинзифов (1839-1877), Димитар и Константин Миладинови (1810, 1830-1862), Глигор Прличев (1830-1893) и др., во возобновувањето на Архиепископијата ја гледале истата можност како и другите балкански интелектуалци - сплотување на православно население на овие простори околу своја црква што ќе обезбеди автономен духовен и културен опстанок и растеж. Сè дотогаш скоро во сите поранешни охридски епархии ќе се манифестираат спорадични изрази на револт против грчките владици, нивното самоволие и неморал и употребата на грчкиот богослужбен јазик, со краткотрајни успеси - изгонување на фанариотски владика и (краткотрајно) изведување на служба на црковнословенски јазик. Единствено таму каде што било послабо патријаршиското присуство - поодалечените села и манастирските комплекси, црковнословенскиот јазик останал во континуирана употреба.⁴⁷

⁴⁴ А. Трајановски, *циџ. дело*, 73-75.

⁴⁵ *Исџо*.

⁴⁶ И. Снегаров, *Исџориа на Охридската архиепископија*, 206, 219. За сериозната заинтересираност на Русија за подобрување на животот на православно словенско население сведочи формирањето на Сесловенскиот благотворителен комитет во 1858 г. во Москва преку кој се обезбедувала разновидна помош (материјални средства, книги, црковни одежди и сл.), сп. А. Трајановски, *циџ. дело*, 87.

⁴⁷ Во селата околу Прилеп, Дебар, Велес, сп. А. Трајановски, *циџ. дело*, 58. Во Бигорскиот манастир, освен во присуство на владиката, богослужбата се изведувала на црковнословенски јазик (Н. Целакоски, *Кулџурнаџа, џросвеџнаџа и книжевнаџа џрадиџија на манастироџи Свџџи Јован Биџорски*, Зборник „Манастир Свети Јован Бигорски“, Скопје 1994, 215-226). Во Кичевскиот

Во овој контекст, значајно е да се укаже на првите книжевни обиди за употреба на народниот, говорниот јазик, кои сепак останале во рамките на „репродукција“ на средновековната религиозна литература, имајќи го предвид образованието и ангажманот на нивните творци, произлезени од црковните, односно од монашките средини. Се работи за делата на црковно-просветните дејци од Македонија - Јоаким Крчоски (околу 1750 -околу 1820) и Кирил Пејчинович (околу 1770-1845).⁴⁸ Од 1814-1819 г. Јоаким Крчоски објавува пет свои книги во Будим,⁴⁹ чие печатење го потпомогнале етаблирани трговци од Македонија во Будим и Белград,⁵⁰ а Кирил Пејчинович, игуменот на Лешочкиот манастир, во 1816 г., во истата печатница ја објавил својата книга „Огледало“, додека втората книга, „Утешение гршним“, била отпечатена во 1840 г. во Солун, во познатата печатница на Теодосиј Синаитски, првата печатница на книги на народен јазик од нашите краишта. Теодосиј Синаитски од Дојран е третата истакната личност од ова време. Покрај тоа што во текот на краткото постоење на неговата солунска печатница (1838-1841)⁵¹, отпечатил неколку книги на народен јазик, овој образован монах на Синај, со високо достоинство на архимандрит, успеал извесно време (во 1831 г.), да држи служба на црковнословенски јазик во цр. Св. Мина во Солун.⁵²

За постигнување на својата цел на Патријаршијата и помагала *фанариојски насѝроенаѝа и економски зајакнаѝа ѝрѝовско-занаеѝчиска сѝрукѝура* на населението (пред сѝ Грци и Власи), активно вклучувана во црковните работи уште пред укинувањето на Архиепископијата.⁵³ На грчките и влашките приврзаници на Патријаршијата им се приклучувале стари македонски чорбаѝиски семејства во

манастир состојбата била уште подобра, сп. П. Хр. Илиевски, *Просвеѝнаѝа улоѝа на манасѝироѝ Пречисѝа*, Зборник Манастир Света Пречиста Кичевска, Скопје 1990, 25.

⁴⁸ За првите литературни обиди на народен јазик во Македонија и нивните творци, види: Б. Конески, *Македонскиоѝ XIX век, јазични и книжевно-исѝориски ѝрѝлози*, Скопје 1986, 5-13, 25-44.

⁴⁹ Делата: „Слово изказание заради умирање“, „Повест ради страшнаго и втораго пришествија Христова“, „Митарства“, „Чудеса Пресвјатија Богородици“ и „Различна поучителна наставленија“ (Б. Конески, *ѝѝѝ.дело*, 8).

⁵⁰ Б. Цветковски, *Сѝомаѝаѝели за ѝечайѝењеѝо на книѝиѝе на Јоаким Крчовски од Шѝѝѝѝ и друѝѝ месѝѝа на Исѝѝочна Македонија*, Бигорски научно-културни средби, 1980-1981, Скопје 1983,38.

⁵¹ Б. Конески, *ѝѝѝ.дело*, 8; А. Трајановски, *ѝѝѝ.дело*, 109.

⁵² А. Трајановски, *ѝѝѝ.дело*, 109.

⁵³ Така на пример, при обидот за поставување на фанариотскиот кандидат Ефтимиј на чело на Костурската митрополија, главна подршка давале богати претставници на костурскиот кожарски еснаф. Костурските еснафи учествувале и при симнувањето на последниот охридски архиепископ, Арсениј, овој пат заедно со преставници на кожарскиот еснаф од Охрид: И. Сенагаров, *ѝѝѝ. дело*, 147.

желбата за одржување на својот авторитетен општествен статус,⁵⁴ како и новоформиранот, прогрчки настроен македонски слој т.н. патрицијат.⁵⁵ Овие структури долго време ги предводеле црковните општини - институтции преку кои се водел целокупниот живот на христијанското население. Набрзо, здружените трговско-занаетчиски (еснафски) организации, особено оние побогатите и покрупните, благодарение на издејствуваните турски привилегии (берати), со својот ангажман и богатите материјални прилози, станале еден од клучните чинители при формирањето и функционирањето на црковните а подоцна и на црковно-училишните општини.⁵⁶ Затоа, кога во втората половина на XIX век ќе се разгорат црковните борби, тие најголема сила добивале токму во црковно-училишните општини за превласт на елинистичката, односно на словенската духовно-просветна заедница, имајќи ја предвид во меѓувреме зајакнатата граѓанска структура на занаетчии и трговци од словенско потекло.⁵⁷ Интересно е да се одбележи дека во отпорот кон Патријаршијата се прибегнувало и кон склучување унија со Римокатоличката црква на некои епархии што како времено средство давало резултати.⁵⁸

Во потесен контекст на предметот на нашиот интерес, значајно е да се задржиме накратко на состојбите во *Пелагониската митрополија* во првите децении на XIX век, имајќи предвид дека отпочнувањето на работата и следот на понтамошните ангажмани на зографското сем ејство на Михаил во Македонија се тесно врзани за вниманието што го добивале од нејзините поглавари.

⁵⁴ А. Трајановски, *црт.дело*, 56,57; истиот, *Преминувањето на црковните општини во рацете на македонските чорбаџии*, Зборник на трудови, Прилеп 1986, 165-173.

⁵⁵ Овој слој се физиономирал во поголемите градови, односно во епископските седишта (Солун, Битола, Охрид, Струмица и др.), сп. А. Трајановски, *црт.дело*, 58,59, според: З. Маркова, *Българското църковно-национално движение до Кримската война*, София 1976, 41.

⁵⁶ Ј. Јанев, *црт.дело*, 193-195, 211-220. За формирањето на црковно-училишните општини во крајот на XVIII се до триесетите години на XIX век, А. Трајановски, *Црковно-училишните општини во Македонија*, Скопје 1988, 27-68.

⁵⁷ А. Трајановски, *Црковно-училишните општини*, 27-68; Ј. Јанев, *црт.дело*, 194; *Прилеп и Прилејско*, 212.

⁵⁸ Меѓу првите била Полјанската (Дојранско-кукушката) епархија во која од педесетите години се случувале најжестоки антипатријаршиски борби. Во 1859 г., со помош на папските лазаристи, во Кукуш е формирана првата унијатска црковно-училишна општина во Македонија, што ја принудило Патријаршијата за прв пат по укинувањето на Архиепископијата да постави домашен архиепископ, познатиот црковен деец, Партениј Зографски (сп. А. Трајановски, *Црковната организација во Македонија*, 125-136). Покрај Кукуш и Дојран, во 1860 г., формираните унијатски општини имало и во други централни и јужни градови на Румелија - Одрин, Битола, Пловдив (сп. Н. Генчев, *црт.дело*, 296).

Во првите децении на XIX век Пелагониската митрополија била меѓу најпрофилираните патријаршиски организации за ширење на елинизмот на Балканот.⁵⁹ Седиштето на Митрополијата, градот Битола, прераснал во еден од најразвиените административни, црковни и стопански центри во европскиот дел на Османлиската империја така што во 1836 г. Битола станува седиште на Румелијскиот ејалет. Во истата година цариградскиот патријарх Григориј, поранешен пелагониски митрополит, го подигнал авторитетот на Митрополијата, поставувајќи ја во ранг на архиепископија, веднаш по митрополијата во Брусa.⁶⁰ Неколку години потоа (1839 г.), Григориј го поддржал именувањето на пелагонискиот митрополит Герасим, инаку негов наследник на митрополитскиот трон (1833-1854), за негов помошник (викарски епископ).⁶¹ Поглаварот Герасим, покрај титулата на „пелагониски митрополит“ ја имал и титулата „егзарх на Македонија“.⁶²

Севкупниот развој на Битола и околните места, во рамките на Пелагониската митрополија, бил интензивиран во последните децении на XVIII век, со прилив на селско население како и на бројни влашки семејства, избегани од уништениот град Москополе,⁶³ што довело до драстична промена на демографската и социјалната структура на само еден век пред тоа, претежно турскиот град Битола (Манастир).⁶⁴ Поголемиот дел од пребеганите власи, богати трговци и занаетчији но и големи фанариоти, им помагале на патријаршиските владици седиштето на

⁵⁹ Д-р. К. Битоски, *Дејноста на Пелагониската митрополија (1878-1912)*, Грчки религиозно-просветни и вооружени акции, Скопје 1968, 23; А. Трајановски, *црт. дело*, 84.

⁶⁰ А. Трајановски, *Кодексот на Пелагониската митрополија*, Прилози, 34-35, Битола, 1981, 13.

⁶¹ *Истo* (според И. Снегаров, *Грчки кодекси на Пелагониската митрополија*, (Принос към историята на Пелагониската епархија), „Годишник на Соф. Университет“, т. 25, 1947-1948, София 1948, 41-42).

⁶² Оваа титула на митрополитот Герасим прецизно ја наведува рускиот патописец Виктор Григорович кој, посетувајќи ја Битола за време на своето патешествие низ Македонија во 1845 г., бил примен од владиката. Григорович потсетува дека порано битолските митрополи се именувале и како „егзарси на Бугарија“ (сп. *Патoис на Виктор Григорович од 1845*, во: Македонија во делата на странските патописци (1827-1849), подготвена од А. Матковски, Скопје 1992, 571).

⁶³ Москополе во ова време доживува две катастрофални уништувања, во 1769 г. и 1788 г. Второто е предизвикано од Али паша Јанински. Населението, претежно Власи, се раселило во блиските турски градови Берат, Битола, Охрид и Крушево, но и подалеку, на територијата на Австро-унгарската монархија, Романија, Русија и Венеција, сп. И. Снегаров, *црт. дело*, т. 1, 299, заб. 3.

⁶⁴ Од XV век па сè до втората половина на XVII век, во Битола како и во други градови во Румелија (Костур, Воден, Охрид), доминирало турско население, сп. В. Кънчовъ, *црт. дело*, 64, 98; И. Снегаров, *црт. дело*, 32, 80. Во првата половина на XIX век, според пописи во некои од деветте маала (енории), во Битола веќе имало околу 10.000 до 12.000 христијанско население (сп. Д-р. К. Битоски, *црт. дело*, 29).

митрополијата да го претворат во „центар на грцизмот во овој дел на Македонија”.⁶⁵ За тоа, меѓу другото, осведочат и мошне рано отворените грчки училишта во Битола. Во еден од зачуваните грчки кодици на митрополијата постојат податоци за изградба на грчко училиште во 1809 г. при старата цр. Св. Димитриј,⁶⁶ а оваа црква се јавува и како главно средиште од каде се воделе и другите активности околу работата на грчките училишта (финансирање, избор на учители), особено интензивни по обновувањето, односно по изградбата на новиот, монументален храм на Св. Димитриј, со прилози на моќните еснафски здруженија,⁶⁷ и со голема заслуга на митрополитот Григориј.⁶⁸ Доминацијата на грчките црковни општини во Битола во времето на митрополитот Герасим била поттикнувана и со воведената пракса од страна на митрополитот за продавање или подарување на цели маала (енории) за материјално обезбедување на грчките училишта отворени во нив.⁶⁹

Зачуваните кодички од XIX век на митрополитите Григориј, Герасим, Венедикт, даваат и други интересни податоци за водењето на целокупниот живот во Пелагониската митрополија. Така, според Кодиките на првите двајца митрополити, може да се види различниот степен на влијание и авторитет на митрополијата во нејзините централни области, околу Битола и Прилеп. На пример, во селата и градот Прилеп на некогашната *Прилејска ејскоија*,⁷⁰ митрополијата не можела да воспостави целосна власт. За тоа сведочи нерамномерната распореденост на епархиски свештеници во битолските и прилепските области, разгорување на антагонизмот меѓу прилепчани и влашките приврзаници на Герасим што посебно дошло до израз при настојувањето да се воведат грчкиот јазик во новоформираното училиште во Прилеп (1843 г.).⁷¹ Во една прилика, револтот на нараснатиот словенски граѓански слој на Прилеп по повод доаѓањето на Битолскиот

⁶⁵ Д-р. К. Битоски, *циџ. дело*, 23.

⁶⁶ *Истио*.

⁶⁷ К. Битоски, *Прилоџ кон иџроучувањето на битолскиите еснафи и нивнаија оиџиџесџивена улоџа во XIX век*, ГИНИ, г. X, Скопје 1966, 156.

⁶⁸ В. Т. Арсиџ, *Црква Св. Великомученика Димитрија у Битолџу*, Битољ 1930, 23, 37, 43.

⁶⁹ Д-р. К. Битоски, *Дејноџија на Пелаџонискаија митрополија*, 25.

⁷⁰ Прилепската епископија се до XVII век била именувано епископско седиште во рамките на Пелагониската митрополија. Подоцна таа се „стопила” со надлежната митрополија, сп. И. Снегаров, *Иџиџорија на Охридскаија архиепископија*, 177.

⁷¹ Д-р. К. Битоски, *циџ. дело*, 22-23, 36-40.

митрополит, прераснал во отворен повик за непризнавање на јурисдикцијата на Цариградската патријаршија.⁷²

Сведоштво за влијателната позиција што на Пелагониската митрополија ѝ ја обезбедувала Патријаршијата во дел од поранешните епархии на некогашната Охридска архиепископија добиваме и од неколку натписи (и сликани претстави) во Бигорскиот манастир и неговиот метох во с. Рајчица (Дебарско), кои се однесуваат на митрополитите Григориј и неговиот наследник Герасим.⁷³ Иако сеуште остануваат неразјаснети фактичките хиерархиски позиции на пелагониските митрополити во однос на новонаформирните епархии во охридскиот и дебарскиот регион, очигледно е дека во нивно време, Пелагониската митрополија имала извесна јурисдикцијата над одредени територии на поранешната Охридска архиепископија.⁷⁴ Во таа смисла може да се толкува титулата „егзарх на Македонија” на митрополитот Герасим, за што зборува Виктор Григорович при неговата посета на Пелагонискиот митрополит⁷⁵, или пак титулата „архиепископ Дебарски” што претенциозно му е дадена на митрополитот Григориј во сигнирањето на неговата претстава во машката трпезарија на Бигорскиот манастир.

Друго средиште, тесно врзано за судбината на нашите зографи, е *Крушево* кое од црковно-административен аспект припаѓало на Преспанско-лихридската епархија.⁷⁶ Покрај Битола, Крушево е вториот град од потесниот централен дел на Румелија каде што во почетокот на XIX век преовладувало влашкото население. Познати се трите големи миграциони движења на Власите од околните територии

⁷² *Прилеј и Прилејско*, 213.

⁷³ Со титулата „архиепископ” на митрополитот Григориј му е дадено почесно место како во натписот над влезната врата на машката трпезарија во Бигорскиот манастир (1825 г.), така и во живописот во трпезаријата, сп. Ј. Тричковска, *Темајшката на живописот на машката трпезарија во манастирот Свети Јован Бигорски*, (Зборник на трудови: Манастирот Свети Јован Бигорски), Скопје 1994, 162-163). Неговиот наследник Герасим е спомнат во натписот од 1840 г. над влезната врата на цр. Св. Ѓорѓи во с. Рајчица, сп. Ј. Тричковска, *Живописот во цр. Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, Дебарско*, одбранет магистерски труд на Филозофскиот факултет на Универзитетот Св. Кирил и Методиј во Скопје, 2000, 2-3,6.

⁷⁴ Според Ц. Грозданов Пелагониската митрополија, односно нејзините поглавари, во одреден период имале посебни овластувања врз територии на некогашните централни делови на Охридската архиепископија (сп. Ц. Грозданов, *Почешоциите на Дичо зограф и коностасот во село Росоки*, во Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија, студии и прилози, Скопје 2004, 69).

⁷⁵ Сп. заб. 62.

⁷⁶ Оваа епархија е формирана доста покасно по укинувањето на Охридската архиепископија. Во меѓувреме, со цел да се „избрише” дури и името на Архиепископијата и на нејзината истоимена централна епархија, Патријаршијата ги приклучила нејзините територии кон Драчката епархија којашто набрзо била произведена во митрополија, сп. И. Снегаров, *цр. дело*, 153.

(во последните децении на XVIII век и првите децении на XIX век) и нивното населување во Крушево, дотогашна мала, сточарска населба.⁷⁷ Меѓу влашките семејства што во првиот преселнички бран го населиле Крушево, преовладувале богати трговци и занаетчии од разрушениот град Москополе и околината.⁷⁸ Причина за вториот масовен бран на преселување (1788 г.) биле зулумите на Алипаша Јанински кога во Крушево се населиле значителен број сточари од планинските села на Пинд, како и друго градско и селско население од некогашните влашки населби во Јужна Албанија, Епир и Тесалија. Во оваа група се споменуваат и дојденци од родното место на нашите зографи, Самарина.⁷⁹ Третиот преселнички бран се одвивал меѓу 1812 г. и 1821 г., со најмногу дојдени Власи од населбите околу планината Грамос.⁸⁰

Традиционално поврзани, со истенчено чувство за етничка припадност,⁸¹ Власите во Крушево ќе создадат исклучително плодна клима за културен развој во кој ќе учествуваат и членовите на семејството на Михаил. Нивното населување во Крушево можно е да се случило кон крајот на третиот миграционен бран, односно нешто по 1821 г., имајќи предвид дека зографот Михаил во 1821 г. е сеуште во родното место работејќи на ѕидното сликарство на цр. Св. Параскева и на престолните икони во блиското село Клиново.⁸²

⁷⁷ *Историја на Крушево и Крушевско*, Крушево 1978, кн. I, 11-12. Со султански ферман од 1844 г. Крушево добива статус на слободен град (сп. В. Ј. Трпкоски-Трпку, *Власиите на Балканот*, Скопје 1986, 77).

⁷⁸ *Историја на Крушево и Крушевско*, 17-19.

⁷⁹ *Историја*, 19-20.

⁸⁰ *Историја*, 20.

⁸¹ Интересни податоци за самочувството на Власите дава еден доста коментирани натпис (поменик) од истражувачите, испишан во цр. Св. Апостоли во Клиново кадешто за прв пат се евидентира разграничување на верниците по етничка основа на Власи и Грци (сп. Μ Γαρίδης, *Οι επιγραφές του Κλεινωβού*, *Ιστορικά* 2, тч. 3, Αθήνα, 1985, 183-203).

⁸² Ν. Χ. Παπαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και Ο Ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμρινας Γρεβενών. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στη δυτική Μακεδονία στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου Αιώνα* (одбранета докторска дисертација на Солунскиот универзитет на 26.11. 2004), 307-309.

Уметност: традиција и влијанија

Црковната уметност на Балканот, градена на темелите на византиската религиозно-дворска идеологија, во услови на отпочнат процес на севкупни промени во животот на балканските народи што се одвивал во рамките на иноверната држава, и самата била подложна на промени кои се најсогледливи во текот на последните столетија на турското владеење.

Осврнувајќи се на процесот на трансформација на грчката религиозна уметност од XVI до XVIII век, рускиот истражувач В. М. Полевој ги сублимира причините кои според него лежат во „промената на средновековниот светоглед”.¹ Иако крајно генерализирана оваа оценка може да се однесува и на уметноста на другите балкански средини имајќи ја предвид заедничката идејна основа на културно-уметничката традиција и континуитетот на взаемните влијанија,² како и сличните, паралелелени или последователни процеси што се одвиваа на поширокиот балкански простор.

Со падот на Византија потиснато е доминантното место на нејзината званична религија, со изграден вредносен систем во православно богословие, што преку моќните владетелски династии и влијателната црковна институција, обезбедуваше развој на византиската уметност. Во новите услови на постојан притисок за зачувување на верата, црквата се „затвора/ конзервира” во средновековното богословие останувајќи „без идеи и сили”,³ кои би го одржувале животворниот и самостоен уметнички развој. Во таа смисла, развојниот тек на идејно-тематската структура на црковната уметност бил заокружен процес, а уметничката интерпретација го достигнала својот зенит во палеологовско време. Таму каде што најтврдокорно опстојувала оваа уметност- монашките средини, таа била насочена кон повторувања, со големи осцилации во приближувањето кон достигнувањата на византиските идеолошки и уметничко-естетски вредносни

¹ В. М. Полевой, *Искусство Греции*, Новое время, Москва 1975, 46-48.

² Слични согледувања за уметноста на околните балкански простори, со извесни поместувања на хронолошките граници и на правците кои го поттикнувале и делувале на овој процес, имаат и други истражувачи: Н. Генчев, *Взраждане*, во: Българска култура, XV-XIX век, София 1988, 175, 180, 194-196; М. Колариќ, *Основни проблеми српског барока*, ЗЛУ 3, Нови Сад 1967, 247-249; Е. Мутафов, *Европеизация на харџијя, Съчинения за живописџа на ѓърџки език ѓрез ѓърџаџа ѓоловина на XVIII век*, София 2001, 28-31.

³ В. М. Полевой, *цџџ.дело*, 42.

критериуми кои на средновековната православна уметност ѝ обезбедија трансцендентален карактер.

Со пропаѓањето на византиската империја испливал на преден план „елинистичкиот“ дух на источно-православната црква (во лицето на Цариградската патријаршија), а со тоа и напуштањето на „универзалната“ (екуменска) платформа на официјалната идеологија на византиската црква, што била една од причините за нејзината внатрешна подвоеност, за разединување на православните народи и за доминација на грчкиот религиозен национализам.⁴ Во таква состојба, црквата не успевала вистински да се одбрани од налетите на римокатолицизмот и протестантизмот кои продреле во самиот извор на уметноста - православното богословие.⁵

Од друга страна, темелните структурни промени во стопанско-социјалниот живот на христијанското население кои се одвивале во XVIII и XIX век, предизвикани и водени од граѓанска (световна) идеологија, во значајна мера влијаеле на состојбата на духовниот живот на православниот христијанин и неговото уметничко изразување.

Во новото историско милје се повеќе ќе се стеснувала временската и просторна дистанца од цивилизациските промени што ги поттикнала Ренесансата на западноевропско тло, а колку што повеќе се интензивирал протокот на стоки и луѓе, толку и процесот на забрзано рефлектирање на одминатите и современите западноевропски уметнички текови, станувал се поизразен. Европската уметност, слоевита во идејно-тематската и стилската изразност, го чини разбирливо нејзиното комплексно и со значителна доза на еклектицизам и маниризам - транспонирање во источноправославната уметност.

Овој специфичен културолошки процес ќе добие на сила пред сè на оние простори каде што благопријатни општествено-економски услови обезбедувала Венецијанската република, а тоа беа Јонските острови. На Крф и Закинтос, Кефалонија и Левкида, по паѓањето на Константинопол се слеаат плеада уметници од континенталниот дел на Балканот (а подоцна и од Крит), кои многу брзо ќе се прилагодуваат на новите барања и со ист успех паралелно ќе работат во

⁴ Оваа појава, оценета како додатен удар на судбината на поробениот христијански народ, А. Шмеман ја нарекува „срамотна војна меѓу самата православна раја“: А. Шмеман, *Историјски ѱѱѱ ѱравославља*, Цетиње 1994 (фототипско издание), 317-323.

⁵ *Истѱо*, 323-327.

maniera greca и maniera latina⁶, физиомирајќи ја т. н. Хептанезијанска школа (култура),⁷ која претставува специфичен продолжеток на славната Критска школа.⁸ Преку најблиските крајбрежни области (Јужна Албанија/ Северен Епир, Пелопонез), влијанието на оваа хетерогена уметност ќе биде постојано присутно во традиционалните црковни средини под доминација на Отоманската империја како и кај монашките средини на Света Гора.

Во централниот дел на Балканот уметноста на ова време ја физиомираа градители, сликари, резбари кои беа сè помалку затворени во својата анонимност и повеќето изградени на традицијата на просторите од каде потекнуваа. Цели семејства и нивни поколенија стануваа градителски, зографски и копаничарски тајфи кои работеа на поширокиот балкански простор,⁹ носејќи го и ретко менувајќи го препознатливиот печат на своето „локално“ творештво. Местата од каде што потекнуваа или од каде го отпочнуваа својот творечки пат, стануваат одредница за нивното групирање, именување и распознавање. Имајќи ја предвид цврстата, традиционална семејна поврзаност како и осцилациите во умешноста /снаодливоста при изведбата на пренесеното знаење „од татко на син“, во работата на овие „тајфи“ ретко можеме да препознаеме насочена наобразба во одредени дисциплини каква што ја поседуваа претставниците од работилниците во престижните православни центри во средниот век и нивниот славен подржувач - Критската иконописна школа од XVI век, или на оние кои стекнуваа современо

⁶ Во науката се изнесувани различни видувања за паралелните уметнички движења (почнувајќи од XIII век), на византиско и на западноевропско тло (пред сè Италија-Венеција) и различните термини со кои истражувачите настојуваа да ги објаснат: „маниера грека“, итало-грчки живопис, „критски живопис“, „критско-венецијански“ или „критско-византиски“. Најжестока во оспорувањето на одредени ставови на истражувачите (Лихачев, Кондаков) со укажување на суштествените разлики меѓу „итало-грчките“ (XIV-XV в.) и „итало-критските“, односно „критските“ иконописни остварувања (XVI-XVII в.), е студијата на В. Н. Лазарев, „Манџера Грека“ и *проблема криџскај школи*, во: В. Н. Лазарев, *Византиска живопис*, Москва 1971, 378-394.

⁷ Терминот (*Επτανήσιακή Σχολή*) е воведен од грчките истражувачи и тој го означува развојот на специфична варијанта на Критската школа на повеќето (седумте) Јонски острови под доминација на Венеција по паѓањето на Крит под Турците (1669 г.) до средината на XIX век, сп., D.D. Triantaphyllopoulos, *Corfu and the Ionian Islands in Byzantine and Post-Byzantine times (4th – 18th century)*, in: *Icons Itinerant, Corfu, 14th – 18th century*, Athens 1994 (каталог), 19, 25-32 (со друга литература); Z. A. Mylona, *The Zakynthos Museum*, Athens 1998, 24-31 (со друга литература). Свои видувања за доминацијата на искуствата преземени од Критската школа во градењето и развојот на оваа, т.н. уметност на Јонската школа, има В. Полевој (В. М. Полевой, *Искусство Греции*, 49-53).

⁸ P. L. Vocotopoulos, *The Icons of Corfu*, in: *Corfu and the Ionian Islands*, 40-49; M. Kazanaki-Lappa, *Painting in Corfu: The Archival Testimony*, in: *Corfu and the Ionian Islands*, 50-55; Z. A. Mylona, *op.cit.* 24-31.

⁹ Во овој контекст интересни показатели изнесува М. Хаџидакис кој, во споредба со едвај 20-ина познати зографски имиња од Северозападна Македонија и Епир коишто во XVII век работат на Света Гора, споменува над шеесетина имиња од XVIII век, додека нивниот број на поширокиот балкански простор е околу 750, сп. М. Χατζηδάκης, *Έλληνας ζωγράφος μετά την άλωση (1450- 1830)*, Т. 1, Αθήνα 1987, 100, 109.

академско образование во Атинската сликарска школа (Политехнион), формирана во 1863 г. по узор на европските уметнички академии,¹⁰ во еден век порано етаблираната сликарска школа при Академијата на некогашниот Кијево-Могљански колегиум (1718 г.), концепирана според језуитскиот образовен систем,¹¹ како и во подоцнежната Империјална Академија во Петерсбург, трансформирана по западен терк.¹²

Во централниот балкански појас на турската империја, највпечатлива творечка динамика во втората половина на XVIII и во текот на XIX век ќе обезбедат самоковските, банските, тревененските зографи, со одделни претставници кои имаа можност да се образуваат надвор, како и повеќето самоуки градители и резбари од западна Македонија и многубројни, во најголем дел влашки и/или грчки зографи од поширокиот простор на некогашната Охридска архиепископија (москополско-корчанскиот, охридскиот, епирско-тесалискиот регион), раздвижени низ целиот Балкан, Света Гора на исток и над Сава и Дунав на север.

Иако за поголемиот дел на црковната уметност од континентална Грција во XVIII век, заклучно со 1830 г. (годината на формирањето на грчката држава), М. Хаџидакис дава доста строга оценка, зборувајќи за „занаетчиска уметност“, главно произлезена од локални, „селски средини“,¹³ на поголемиот дел од ова творештво не може да му се оспори историско-социолошкото значење, сведочејќи за жилавото опстојување на византиската традиција и постепено но неизбежно раслојување во спрега со различните идеолошки системи кои ја обликуваа европската религиозна уметност. Од тие причини станува многу тешко определувањето заеднички именител за отсликување на комплексноста на уметноста од XVIII век (а потоа и за поголемиот дел на уметноста од XIX век),

¹⁰ В. Н. Полевой, *црт. дело*, 202.

¹¹ Д. Давидов, *О украјинско-српским уметничким везама у XVIII веку*, ЗЛУ 4, Нови Сад 1968, 215-216, заб. 6.

¹² Н. К. Гаврюшанин, *Вехи русской религиозной эстетике (предисловие)*, во: *Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв.*, Выпуск I (Зборник на трудови), Москва 1993, 17-18: рускиот цар Петар I (Велики) со указ во 1707 г. ја основал т.н. Палата на зографството, а кон крајот на векот ја подигнал на ниво на академија.

¹³ М. Χατζηδάκης, *op. cit.*, 99-102; Зборувајќи за „падот на високиот стил“ на византискиот живопис во спомениците од доцниот среден век во континентална Грција па дури и во оние на Света Гора, В. М. Полевой дава исто така многу строга оценка за „сликарска традиција преобратена во црковно-монастирско занаетство“, а на чии основи ќе се гради црковната уметност од XVIII век, сп. В. М. Полевой, *црт. дело*, 53-58.

како што тоа во науката е веќе правено, главно во врска со балканското сликарство и применетата уметност од ова време.

Имено, во настојувањата да ја „разграничат” јужнобалканската уметност, односно да ја стават во релација со специфичниот прием и разработка на барокот во другите православни средини во XVII и XVIII век (Русија, Украина, Влашка и Србија во рамките на Хабзбуршката монархија), истражувачите најчесто се служат со термините *левантиски барок* или *послвизантиски православен барок*.¹⁴ При тоа, во нивната генерална оценка се земаат за клучни - византиската традиција, односно ретроспекцијата кон средновековната источноправославна уметност на која се надградуваат позајмици како од западноевропската уметност така и од народната („провинциска”) традиција.

На иста линија се и истражувачите на сликарството од XVIII и XIX век во Македонија иако на овој аспект досега не е обрнато посебно внимание имајќи предвид дека процесот на истражување е сеуште главно насочен кон атрибуирање на уметничките остварувања што е важен предуслов за формирање генерални согледувања за карактеристиките на оваа уметност.¹⁵ При тоа, важно е да

¹⁴ Д. Медаковиќ, *Грчко-српске везе у уметности новијег доба*, во: Барок код Срба, Загреб 1988, 143-144; М. Тимотијевиќ, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 21; V. Angelov, *Barock in den angewandten Künsten Bulgariens (Nationale Eigenart)*, во: Западно-европски барок и византијски свет, Београд 1991, 225-228.

¹⁵ Опсежни и систематизирани истражувања се направени за иконописот од XVIII век во охридскиот регион, а во контекст на уметничките текови и взаемните влијанија во ова време на Балканот, види: В. Поповска-Коробар, *Иконописот во Охрид во XVIII век*, Скопје 2005 (со исцрпна литература). Види уште: Р. Михајловски, *Икони од работилницата на Констанин Зограф од Корча во Бишолско*, Зборник на Музејот на Македонија 2, Скопје 1993, 165-171; Ц. Грозданов, Свети Наум Охридски, Скопје 1995, 67-71, 163-182; Ј. Тричковска, *Иконите од XVIII век од цр. Св. Никола во Вевчани*, Тематски зборник на трудови I, Скопје 1996, 73-84; М. М. Машниќ, *Непознатите икони на браќата Зографи од Корча*, Културно наследство 26-27, Скопје 2001, 27-37; Истата, *Дела од раната фаза од творештво на Михаил Анаѓност и син му - Даниил*, Зборник на Музејот на Македонија, бр. 2, Скопје 1996, 268-269. Драгоцени се и истражувањата за влијанието на (српската) барокна уметност преку Стематографијата на Христофор Жефарович во делата на Дичо и неговите наследници, види: Ц. Грозданов, *Ушцај Христофора Жефаровиќа на стварање македонских мајстора XIX века*, во: Западно-европски барок, 217-223.

За уметноста од XIX век не се правени опсежни студии, но терминот „левантиски барок” или она што претставува симбиоза на западни влијанија и традиција, често пати е подвлекувано од истражувачите при проследување на одделни уметнички остварувања, види: К. Балабанов, *Од културното наследство на Крушево - Којаничари и зографи од XIX век*, Историја на Крушево и Крушевско, Скопје 1978, 307-308; Истиот, *Творештво на граѓанините, живописците и иконописците во Македонија од крајот на 18. до крајот на 19. в.*, Зборник на трудови од II Конгрес на Сојузот на историчарите на уметноста од СФРЈ (Селје 1978), 86-88; А. Николовски, *Уметноста на XIX век во Македонија (извод од студијата)*, Културно наследство IX (1982), Скопје 1984, 12-14; Истиот, *Македонските зографи од крајот на XIX и почетокот на XX век*, Андонов, *Зографски и Вангеловиќ*, Скопје 1984, 23-29; Истиот, *Никола Михаилов - Последниот поштомок на зографската фамилија на Михаил Зиси*, Културно наследство 14/15, 1987/1988, Скопје 1990, 28029; Истиот, *Живописот во манастирот Свети Јован Бигорски од XVIII и XIX век*, во Зборник на трудови: Манастир Свети Јован Бигорски, Скопје 1994, 113-119; Д. Корнаков,

се напомене дека прифатеното значење на терминот левантиски барок за црковната уметност од XVIII век е проширено и се однесува за поголемиот дел на сликарството и применетата уметност од XIX век.

Генезата на терминот левантиски барок пак се следи од француските историографи и се однесува за се „ново“ што ја профилирало „европеизацијата“ на исламската уметност и култура на живеење, почнувајќи од XVIII век, а во која доминантно место имале барокните и рокајните декоративни системи од француско потекло.¹⁶ Во потесен контекст, „муслиманската варијанта“ на западноевропските декоративни стилски влијанија е именувана како мода на *алафранџа* (синоним за „османлискиот барок“), што се појавува за време на елитниот стил во исламската уметност од XVIII век, т.н. „лале деври“.¹⁷

Покрај помодарското прифаќање и развивање ориентална варијанта на западноевропската декоративна уметност, како израз на вкус на граѓански менталитет, таа ќе има рефлексија во формирањето на естетиката на живеење и кај православните турски поданици, главните носители на општествените промени во турската држава. Меѓу другото, сведоштво за тоа се *енџериериџи на домовиџи на боџаџиџи џрџовци и занаетџиџи* во Костур, Сиатиста, Битола,¹⁸

Творештвојџо на миџачкиџи резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век, Прилеп 1986, 200-208; Истиот, *Развојниот џаџи на резбарствотџо во Македонија*, 12,14-17, 20; Ј. Андреевска, *Крушевски зоџрафи иконописци и нџихово место у уметностџи Македоније XIX века*, ЗЛУ 26, Нови Сад 1990, 287-298; Ј. Тричковска, *Заџадњачки уџиџаџи на црквено сликарствџо*, 207-212; Ц. Грозданов, *Почетџоџиџи на Дичџо зоџраф и иконоствџасџи во село Росџоки*, Прилози, XXV 1-2, Скопје 1994, 70-72 (преземено од: Ц. Грозданов, *Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија*, Скопје 2004); М. М. Машниќ, *Ликовиџиџи на св. Наум Чудџоџворец и св. Климентј Охридски на иконаџиџа Боџородиџа со Христџос и друџи свейџиџели*, Зборник на Музејот на Македонија бр.1, Скопје 1993, 202-203; Истата, *Дела од ранџиџа фаза од џтворештвојџо на Михаил Анаџносџи и син му - Даниџл*, Зборник на Музејот на Македонија, бр. 2, Скопје 1996, 269.

¹⁶ Е. Мутафов, *џиџи.делџо*, 80 (според Роберт Мантран, во: *Histoire de l'Empire Ottoman*, Sous la direction de Robert Mantran, Fayard, 1989, 705-706).

¹⁷ Е. Мутафов, *џиџи.делџо*, 77-80. За овој декоративен стил М. Хаџидаџис го употребува терминот „источно рококо“, М. Χατџηδџακџης, *op.cit.*, 101. Највпечатлива изразност новиот стил ќе добие во исламската профана архитектура, во „копирањето“ на архитектонските планови за градење, внатрешно и надворешно уредување на палатите на труската аристократија по углед на француските дворски палати. Украсувањето на богатите куќи со сликана или релјефна орнаментика, стилски разработена според француската применета декоративна уметност од времето на барокот и рококот (ампир, бидермаер, неоренесанса и сл.), ќе продолжи и во сакралните објекти - џамиите. Центрите преку кои се шират западноевропските уметнички влијанија во османлиската уметност се Цариград и крајбрежјата на Егејското и Средоземното море - главните трговски пунктови за поврзување на Турција со Европа, но влијанието доаѓа и преку непосредното учество на повикани странски градежници, уметници, декоратери. За т.н. стил на лале и влијанието на алафранџата: Е. Мутафов, *џиџи.делџо*, 36-56 (со друга литартаура).

¹⁸ Сеуште зачуваните сликани ентериери на повеќе битолски куќи се во фаза на проучување. Во Заводот и Музеј - Битола се чува богата документација за сликани таваници и други ентериерни украсувања на домовите на некогашните битолски чорбаџии и трговци.

Охрид,¹⁹ Пловдив,²⁰ кои во втората половина на XVIII и особено во XIX век, ќе бидат украсувани со сликана и резбана декорација по узор на алафранга.

Овој декоративен манир ќе се одрази и во сакралната уметност - пред сè таму каде што можеше да се дозволи извесна слобода во концепцијата на содржините на храмот, односно на делови од изменетата архитектоника и програмско-содржинска целовитост на *иконосџасиџе*, на панелите (цоклињата) под престолните икони и на хоризонталните и вертикалните греди и столпчиња кои ги двојат зоните на повеќекатните конструкции. Во настојувањето да се „пополнат“ овие површини се сликаа вазни со цвеќе, фонтани со пејзажни опкружувања, врамени со раширени завеси или со сликани геометриски рамки, фризови од лози и цветни мотиви, паралелно со традиционално присутните старозаветни сцени.²¹ Меѓу малкуте сочувани храмови од XVIII век во Македонија не се евидентирани примери на сликани иконостаси, а такви се ретки и во соседните земји,²² но затоа пак меѓу бројните, богато декорирани иконостасни ансамбли од половината на XIX век, се вбројуваат и оние од македонските храмови, и тоа пред сè таму каде што работи зографот Дичо,²³ нашиот прв локален „бароктен сликар“.

¹⁹ Иако нема зачувани дела за сликаната декорација во охридските чорбаџиски домови (освен познатата флорална декорација во нишата на куќата на Робевци, изведена од Дичо зограф во 1862 г.), значајни навестувања за овој тренд во почетокот на XIX век во Охрид дава Н. Поп-Стефанија кој споменува дека познатиот управувач на Охрид, Целадин бег, за идното украсување на сараите во Уч-кале, на пробна работа повикал специјално мајстори од Река кои, како особено прочуени декоратери, требало да ги украсат ентериерите на сараите со „цвеќиња“, сп. Н. Поп-Стефанија, *Охридски леџоџисни белешки*, Разгледни, ок. 1963, Скопје 1963, 218 (според: Ц. Грозданов, *Извори за познавање на сџарата џрадска архџиџекџура во Охрид*, во: Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија (студии и прилози), 260.

²⁰ X. Д. Пеев, *Пловдивскаџа кџџа*, Декоративно оцветяване и изписване на кџџата, София 1960, 421-444.

²¹ Појавата на спротивставените системи на украсување на сликаните (а потоа и на резбаните) иконостаси на поствизантиските храмови, со хуманизираниот свет на природата навлезен во декорацијата од XVIII-XIX век, во комбинација со библиски теми, е продукт на творечки процес кој сеуште во голема мера се потпира на традицијата и е неспремен на рески, „новаторски“ потфати. За семиотиката на напластените појави во украсувањето на иконостасите, со посебен осврт на дрворезбата од XIX век: В. Ангелов, *Бџлџарскаџа монументџална дрворезба*, София 1992, 26-28.

²² Сликаните дрвени иконостаси, како „претходница“ на резбаните иконостаси, се смета дека се појавуваат во XVI век, за да веќе во следниот век му ја отстапат доминацијата на резбаниот иконостас, сп. И. Гергова, *Раниџџ бџлџарски иконосџас*, 16.-18. век, София 1993, 33.

²³ Декоративниот манир на овој познат зограф од XIX век од Западна Македонија е особено богато применет при сликањето на иконостасите во малореканскиот крај: црквата св. Петар и Павле во родното место Тресонче, Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, цр. Св. Ахилиј Лариски во с. Требиште, цр. Св. Илија во с. Селце, како и во други храмови од поширокиот регион како што е цр. Св. Илија во с. Стенче (според иконостасните икони од 1866 г.). Слични остварувања има и неговиот син Аврам (сликаниот иконостас во Св. Никола во с. Тресонче) и др.

Сепак, треба да се нагласи дека кај истражувачите постои мислење дека не сликаните туку *резбаниите дрвени иконостаси* од јужнобалканските храмови, почнувајќи од втората половина на XVIII век, се меѓу првите најизразни креации на новите идејно-естетски уметнички трансформации што ги објаснува терминот „левантиски барок“,²⁴ а кои, според едни автори, поаѓаат од резбарските центри во Епир и северна Грција,²⁵ а според други од Света Гора.²⁶ Во дослук со видо-изменувањето на иконостасните конструкции, целосно вклопени во композициско-просторната организација на монументалните храмови, црковната резба ќе биде најслободниот а со тоа и најкреативниот медиум за пронаоѓање нови форми и изрази.

Нагласената архитектонска монументалност, пластичната раздвиженост и декоративната линија што ќе кулминира на повеќекатниот иконостас од XIX век,²⁷ ја претставува најблиската нишка со западноевропската декоративна уметност, препознаена во сложените фасадни расчленувања во длабок релеф и самостојните скулптурни форми на ренесансните и барокните градби.²⁸ При тоа, според истражувачите, влијанијата доаѓаат пред сè од Италија, односно Венеција, заради нејзината повеќевековна политичка и културна доминација на Јонските острови.²⁹

Во својот внатрешен развоен пат оваа уметност поминува низ тантелеста, позлатена плитка резба, карактеристична за епирските мајстори од XVII и XVIII век,³⁰ за да достигне монументален распон и длабинска пластичност во познатите дела на мијачките копаничари од првата половина на XIX век во Македонија (иконостасите во цр. Св. Спас во Скопје, манастирскиот храм на св. Гаврил Лесновски и особено -иконостасот во манастирскиот католикон на св. Јован Бигорски), во Србија (иконостасите за цр. Св. Богородица во Пирот и Св. Никола

²⁴ И. Гергова, *Грчки влияния в развитието на дрворезбения иконостас в българските земи XVII-XIX в.*, Проблеми на изкуството 1, София 1993, 39-42; М. Љубинковиќ, *Дуборезни иконостаси 17 века на Светиој Гори*, Хиландарски зборник 1, Београд 1966, 133-134.

²⁵ И. Гергова, *За произхода на Дебърската црковна дрворезба*, Македонски преглед, год. XVII, 1994, № 3, София 1994, 91-106.

²⁶ В. Ангелов, *Българската монументална дрворезба*, 29.

²⁷ М. Коева, *Памейници на културата през българското възраждане, архитектурата и изкуството на българските църкви*, София 1977, 106-108; В. Ангелов, *Българската монументална дрворезба*, 28-29; И. Гергова, *За произхода на Дебърската црковна дрворезба*, 95-99.

²⁸ М. Коева, *цр. дело*, 107.

²⁹ И. Гергова, *За произхода на Дебърската црковна дрворезба*, 95-99 (со друга литература).

³⁰ За развојот на црковната резба во Епир, студијата на: Е. Γοσκαρλη, *Ευλογημένα τέμπλα Ηπειρου, 17ου-α' ημισεος 18 ου αι.*, Αθηνα 1980.

во Приштина),³¹ и во Бугарија (иконостасот на цр. Св. Богородица во Пазарцик).³² Обучувани во некој од уметничките центри во денешна Албанија (Елбасан), Северна Грција (Мецово, Гравена),³³ и североисточна Грција (Солунско, Драмско, Серско),³⁴ или на Света Гора,³⁵ тие ќе бидат толкувачи на левантискиот барок во една специфична локална рамка. Ставајќи доминантен печат на своето време, „народната уметност“ на мијачките копаничари, на претставниците на Самоковската резбарска школа,³⁶ заедно со оние кои претходно ги изведуваат „барокните“ резбани иконостаси во Светогорските католиконии,³⁷ Епир и Тесалија, ќе ја заокружи сликата за најкреативната епоха во развојот на црковната резба на Балканот. При тоа, токму во делата на мијачките копаничари, именувани како претставници на „дебарската школа“ или „галичко-реканската школа“,³⁸ со вештината на длабинското делкање на дрвото, ќе биде најизразно пренесена симбиозата на религизониот и новиот декоративно-хуманистички пристап во украсувањето на иконостасите и деловите од црковниот мобилијар кои претставуваат смела комбинација на библиски содржини и човечки фигури со етно-елементи од локалната традиција, врамени во преплетот на мотиви од растителен и животински свет. Според тоа, за овој вид уметност од XVIII и XIX век на Балканот со право може да се говори за уметничка креација од балканска провиниенција.³⁹

Не е случајно појавувањето на новата архитектоника на иконостасите. Како што веќе напоменавме, иконостасот станува неопходен просторно-композициски елемент на црковниот ентериер, со веќе строго определно место и

³¹ Д. Ќорнаков, *Творештво на мијачките резбари*, 124-131.

³² *Истиот*, 131-141; В. Ангелов, *црт. дело*, 51-52.

³³ И. Гергова, *црт. дело*, 95-104 (со постара литература).

³⁴ Д. Ќорнаков, *Развојниот пат на резбарството во Македонија*, 15; *Истиот*, *Копаничарите од Река*, Културно наследство VI, Скопје 1975, 31-32; *Истиот*, *Творештво на мијачките резбари*, 207.

³⁵ Р. Грујиќ, *Дрворез Св. Спаса и Св. Богородице у Скопљу*, ГСНД, књ. V, Скопје 1929, 170.

³⁶ И. Гергова, *Грчки влияния*, 41. За развојот на Самоковската резбарска школа: В. Ангелов, *црт. дело*, 57-63.

³⁷ За монументалните резбани иконостаси од XVIII и почетокот на XIX век во Светогорските светилишта (Ивирон, Григориу, Хиландар, Кутлумуш, Есфигмен), некои истражувачи наоѓаат паралели со оние во храмовите на грчките острови Лезбос, Наксос и Хиос, како и во некои манастири на Метеори (И. Гергова, *црт. дело*, 97-98, заб. 27, според: К. Καλοκυρρ, *Αθως. Θεματα αρχαιολογία και τέχνη*, Αθήνα, 1980, 175-247).

³⁸ Овие термини се однесуваат како на градителската така и на копаничарската дејност која се развива во реканскиот и дебарскиот регион, а чии главни носители се Мијаците. Во таа смисла, покрај прифатениот термин „дебарска школа“ А. Василиев го воведува називот „галичко-реканска школа“, сметајќи го за попрецизна (географска) одредница за потеклото на мајсторите, сп. А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, Софија 1965, 148.

³⁹ И. Гергова, *црт. дело*, 43.

димензии, скоро целосно затворајќи го светилиштето од доминантниот комуникациски простор - наосот, без разлика дали станува збор за еднокорабните (претежно селски) или за новите, пространи градски трикорабни (псевдобазиликални) цркви кои доживуваат „ренесанса“ по Одринскиот мир (1829 г.), и по добиената дозвола со Гулханскиот хатишериф (1832 г.) за градење христијански храмови „над земја“.⁴⁰ Во развојниот пат на овие последните и воедно најкарактеристични градби од ова време, *големиите трикорабни базиликални храмови*, скоро сè е подредено на внатрешното организирање на „старо-новите“ содржини на храмот. Доминацијата на наосот, одвоен со масивната иконостасна преграда, е постигната со просторната организираност на западниот дел каде што се возобновува концепцијата на галерија (т.н. женска црква), збогатена со форми, просторна опфатност а понекогаш и со повеќе катност.⁴¹ Со појавата на галеријата на така издолжениот наос се потиснува класичната форма и идејно-функционалната врска на наосот со нартексот. Нартексот се повеќе добива функција и изглед на предворје, втопено во монументалната монолитност на градбата, или пак на отворен трем, со аркадно изведени портици на западната страна кои често пати продолжуваат околу страничните ѕидови. Овие портици (отворени тремови), покрај расчленетите апсиди со пиластри и арки, се меѓу ретките архитектонски елементи кои го разбиваат монотониот изглед на фасадите.

Друг карактеристичен композициско-просторен принцип што е применет при изведбата на големиот трикорабен наос е издигнување на средишниот кораб и негово сводно покривање, додека страничните најчесто остануваат со рамни таваници. Така храмот добива на висина, хармонизирајќи ја волуминозноста со нагласената должина на наосот. За да се обезбеди стабилност на пространиот трикорабен храм градителите прибегнуваат кон изградба на носечка конструкција од дрво.

Значаен момент на кој што ќе се обрне внимание во новите архитектонски проекти е системот на осветлување со отварање на големи и на повеќе места поставени прозорски окна. Тој ќе го рефлектира изменетиот сооднос на внатрешниот и надворешниот свет, ќе ја разбие контемплативната атмосфера на византискиот храм за сметка на хуманистичкиот поглед на граѓанинот.

⁴⁰ М. Коева, *цркви. дело*, 90 -107.

⁴¹ *Исџо*, 91-92.

Најпознатите градители кои од првата половина на XIX век во поблагопријатните услови за црковното градителство стануваат носители на големи потфати на поширокиот балкански простор, се повторно мијачките мајстори, а најстарите меѓу нив се претставници од родот на Рензовци коишто, при крајот на XVIII век, го напуштаат родното Тресонче и се преселуваат во велешкото село Папрадиште а потоа во градот Велес.⁴² Од овој род централно место им е обезбедено на тајфата на Андреа Дамјанов и неговите синови Никола, Ѓорѓи и Коста. Капиталните градби, атрибуирани дела на овие неимари, се градските цркви Раѓање на Богородица во Скопје (1835 г.),⁴³ Успение на Богородица во Штипско Ново Село (1836-1850), Св. Пантелејмон во Велес (1840 г.), Св. Никола во Куманово (1850/51 г.) и Св. Троица во Врање (завршена во 1857 г.).⁴⁴ Веројатно предводен од големата сличност на архитектонскиот план и просторната организација, А. Василиев, со извесна претпазливост, меѓу првите градски храмови на овој род им ги припишува и црквите Св. Димитриј во Битола (завршена во 1830 г.),⁴⁵ и Благовештение во Прилеп (завршена во 1838 г.).⁴⁶ Истото архитектонско решение тие го применуваат и на современите цркви во Кратово - Св. Јован Претеча (1837 г.) и Св. Никола (1848 г.).

Градењето пространи храмови доминира и во манастирските комплекси. Имајќи ја предвид поголемата слобода во креирањето на волуменот, формата и пропратните функционални содржини, обновените манастирски католици добиваат како на просторност така и на висина. При тоа, забелжително е што во формирањето на основното јадро на просторот доминира навраќањето кон византискиот тип на крстообразни цркви, што е резултат на континуираната

⁴² Меѓу истражувачите кои им посветуваат посебно внимание на претствниците на ова градителско-зографско семејство и на делата на повеќе нивни генерации кои работат на поширок простор на Балканот се: Д-р. М. С. Филиповиќ, *Неимари цркве Св. Боѓородица у Скопљу, Прошлост родо Зографских у Велесу*, во: Споменница српско-православног саборног храма Свете Богородица у Скопљу (1835-1935), Скопље 1935, 299-314; А. Василиев, *црт. дело*, 151-17; К. Томовски, *Велешкиите мајстори и зографи во XIX и XX век*, Културно наследство V, Скопје 1959, 51-55; Ј. Хаџиева Алексиева, Е. Касапова, *Архитектурни Андреја Дамјанов*, Скопје 2001.

⁴³ Д-р. Ј. Хаџи Васиљевиќ, *Црква Свете Боѓородице у Скопљу (1835-1935)*, во: Споменница, 293-298. М. Ф. Јовановиќ, *Православна саборна црква Свете Боѓородица у Скопљу (Архитектура-Деографика-Иконографија)*, во: Споменница, 338-346.

⁴⁴ Р. М. Грујиќ, *Скопска митрополија, историјски преглед*, во: Споменница, 236; А. Василиев, *црт. дело*, 148-151; К. Томовски, *црт. дело*, 52.

⁴⁵ А. Василиев, *црт. дело*, 157; за цр. Св. Димитриј, посебно кај: В.Т. Арсиќ, *Црква Св. Великомученика Димитрија у Битољу*, Битољ 1930.

⁴⁶ А. Василиев, *црт. дело*, 157.

поврзаност со традицијата на Атонските манастири.⁴⁷ Овој „атонски тип“ се видоизменува и усложнува, при што главен акцент се става на куполите.⁴⁸ Така, преку примената на произведениот план на градби од „централно решение“,⁴⁹ со широк распон на поткуполен простор, како што е примерот со Бигорскиот католикон (околу 1800 г.),⁵⁰ и особено со католиконот на Богородица Пречиста-Кичевска (1848 г.),⁵¹ се доаѓа до сложената тектоника на повеќекуполни решенија и хармонична ритмичност на засебните внатрешни пространства (еден вид параклиси) во католиконот на Св. Јоаким Осоговски (завршен во 1851 г.),⁵² и во најкомплексниот меѓу нив - католиконот на Рилскиот манастир.⁵³

Балканските градители, особено оние од првата половина на векот, повеќето академски необразовани, се потпираат на градителското искуство од своето опкружување, но не само на зачуваните византиски храмови, туку и на „европеизираната“ верска и профана османлиска архитектура во Империјата.⁵⁴ Од друга страна, имајќи ја предвид интензивната фреквенција на печатени прирачници од просветителските центри на Западна Европа, во настојувањето за стекнување образование во духот на новото време, сосема е за очекување овие мајстори да користеле литература и архитектонски планови од западноевропското градителско наследство.⁵⁵

Нерамномерниот развој на црковното градителство во XIX век и општата тенденција на трансформација на традиционалната источно-православна црковна архитектура е исто така одраз на промената на светогледот, изразена со про-

⁴⁷ За влијанието од архитектурата на Атонските католиконии: М. Коева, *црт. дело*, 138-140.

⁴⁸ *Исто*, 139.

⁴⁹ Овој архитектонски тип во основа подразбира комбинација на византиската крстообразна црква и трикорабната градба.

⁵⁰ За архитектурата на бигорскиот храм: К. Томовски, Т. Паскали, *Манасџирој Св. Јован Бигорски - Архитектура*, во: Зборник на трудови за манастирот Свети Јован Бигорски, 50.

⁵¹ К. Томовски, Т. Паскали и Н. Шентевски, *Манасџир Св. Богородица Пречиста Ѓ Архитектура*, во: Зборник на трудови за манастирот Света Пречиста Кичевска, Скопје 1990, 57-59.

⁵² Петкуполниот католикон на Св. Јоаким Осоговски исто така се претпоставува дека е дело на тајфата на Рензовци (К. Томовски *Велешкиите зографи и мајстори во XIX и XX век*, Културно наследство V, Скопје 1959, 52; А. Василиев, *црт. дело*, 165, сл. 97; Ј. Хаџиева Алексиева, Е. Касапова, *црт. дело*, 75-98). За паралелите со католиконот на Св. Јован Рилски: М. Коева, *црт. дело*, 140.

⁵³ М. Коева, *црт. дело*, 137-139.

⁵⁴ М. Коева, *црт. дело*, 280-281. Кога во шеесетите години на XIX век, на повик на челници на српската православна црква, Андреа Дамјанов работи на изградба на храмови во Смедерево, Сараево и Мостар, тој проучува и применува повеќе архитектонски елементи од западно потекло, сп. К. Томовски, *црт. дело*, 54.

⁵⁵ А. Василиев посочува дел од сочуваните книги од италијанско потекло, со планови и сликани архитектонски мотиви, што ги поседувале градителите од Рензовскиот род (А. Василиев, *црт. дело*, 158); К. Томовски, *црт. дело*, 54.

дорот на граѓанскиот принцип и затоа често пати зависен од економската моќ на донаторите меѓу кои се повеќе се световни луѓе од редовите на богатите трговци и занаетчиј.⁵⁶ За голем дел од претстаниците на овој општествен слој дарувањето средства за изградба на храмови или нарачка на црковни предмети за нивните духовни светилишта станува прашање на престиж. Многумина од нив ќе бидат дел од едно многу важно движење за развојот на уметноста што масовно се одвивало низ целиот балкански регион во XVIII и XIX век, а тоа е аџилакот.⁵⁷ Во потрага по духовно просветлување на светите места во Ерусалим, Палестина, на Синај, по враќањето аџиите стануваат најбројните дарители на црквите и манастирите.⁵⁸ Нивните имиња трајно се одбележани во црковните и манастирските поменици, на даруваните икони и друг црковен мобилијар, додека нивните портрети се сместуваат веднаш до оние на црковните прелати.

Црковното сликарство поминува низ многу послоевити промени и бидејќи тие имат сопствен пат, несекогаш компатибилен со процесот кој се одвива во градителството, не можеме да зборуваме за една од главните одлики на традиционалниот византиски храм - идејна кохерентност на сите негови содржини.

На полето на сликарството, покрај продорот на декоративниот манир во симболичниот знаковен сликарски систем на источноправославната уметност (што за истражувачите е еден од појдовните критериуми за појавата на т.н. „левантиски барок“), ќе се проследат последиците од допирот на различните религиозни системи, што претставува многу посложена појава.

⁵⁶ Познати се настојувањата на видни граѓани или на цели еснафски здруженија, заслужни за подигањето на црквите во македонските градови, како на пр.: Хаџи Трајко, најголемиот приложник на цр. Св. Богородица во Скопје (Ј. Хаџи Васиљевиќ, *Црква Свете Богородице*, 294-297), Наум Накаруши и Димитрије Неду кои заедно со прилозите на „сите еснафи“ од Битола најмногу придонеле за подигање на цр. Св. Димитриј (В. Т. Арсиќ, *цр. дело*, 39-41), Хаџи Дамјанов, прилепскиот трговец кој издјстувал турски ферман за во 1835 г. да отпочне да се гради цр. Благовештение во Прилеп, изградена во 1838 г., со учеството на повеќе еснафи (камењари, дрвари, колари), сп. *Прилеп и Прилејско*, 225-226; Ј. Јанев, *Историскиите и социјално-економскиите аспекти на еснафската организација во Македонија во времето на џурското владеење*, Скопје 2001, 213-214); богатиот кривопаланчанец Хаџи Стефан Младенов е двигателот на активностите за изградба на големата манастирска црква на Св. Јоаким Осоговски која се градела по неговата смрт, од 1847-1851 г.(сп. И. Снегаров, *История на Охридската архиепископија-патриаршија*, т. 2, София 1994, 473).

⁵⁷ За аџилакот во XVIII и XIX век и се повидното место на аџиите во црковниот живот во нивните средини: С. Гурова, Н. Данова, *Книга за бџлгарскиите хадџии*, София 1995, 11- 27.

⁵⁸ *Истио*, 12-16.

Во средишниот балкански простор, пред сè имајќи ја предвид територијата на Р. Македонија и потесното соседство што биле под влијание на Охридската архиепископија, а подоцна под Цариградската патријаршија и нејзините помесни цркви, промените ќе се случуваат со задоцнување, со помал интензитет и, сè до последните децении на XIX век нема да ги доведат во прашање општите начела кои го обезбедуваа опстојувањето на традиционалниот живопис. Меѓутоа, изгубената сила на богословската мисла и ехото на просветителскиот дух на новото време ќе претставуваат плодно тло за продор на различни содржински елементи во старите иконографски шеми до појава на нови теми од друга религиозна провиниенција, или на содржини кои го отсликуваат секуларниот, битовиот живот, полн со суеверие, како и такви коишто ќе го изразуваат пројавеното, а во некои средини и нагласено национално чувство на јужнобалканските народи. Сепак, треба да се напомене дека и во сложениот процес на промената на уметничкиот светоглед, особено кога станува збор за осмислување и изведба на монументалното сликарство во монашките средини, асимилацијата и адаптацијата на нови и сложени теми и циклуси, долго време ќе се одвива според логиката на симболичниот систем на византиската уметност.

Без јасно профлирано и влијателено уметничко црковно средиште, во втората половина на XVIII и почетокот на XIX век сликарската активност останува свртена кон уметничките текови на *Свети́а Гора*. Според податоците што главно сами ги оставаат, зографите кои творат на Света Гора во XVIII век се најмногу дојденци од централниот и северозападниот дел на денешна Грција и југоистична Албанија,⁵⁹ кои ги пренесуваат спецификите на нивната „локална“, т.н. македонско-епирска уметност.⁶⁰ Тие ќе придонесат за разнообразноста на светогорската уметничко изразност но не и за суштествени трансформации на нејзиниот византиски карактер.⁶¹ Во делата на овие сликари може јасно да се препознае приврзаноста на традиционалните светогорски програми и теми, претходно збогатени и мајсторски интерпретирани од критските сликари. Оние пак дојдени зографи кои директно се навраќаат на уметничките модели од крајот

⁵⁹Е. Мутафов, *циџ.дело*, 91 (според: А. Ξυγγοπουλος, *Σχεδιασμα ιστοριας της θρησκευτικης ζωγραφικης μετα την Αλωσιν*, Атина 1957, 311); М. Χατζηδακης, *op.cit.*, 99, 101; Е. Κυριακουδης, *Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη και το Άγιον Ορος το 18ο αιώνα Θεσσαλονικέων πολις*, τευχοξ 4, 2001, 143-190.

⁶⁰М. Χατζηδακης, *op.cit.*, 102, 111-112.

⁶¹Д. Медаковић, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, Хиландарски зборник 3, Београд 1974; Д. Богдановић, В. Ј.Бурић и Д. Медаковић: *Хиландар*, Београд 1985, 186-188;

на XIII и почетокот на XIV век, сведочат за приврзаноста кон одминатото време, оживеано со умешноста во „копирањето“. Во таа смисла, без разлика дали се работи за претставниците на т.н. конзервативен тек на уметноста на Света Гора преку една „периферна“ уметност,⁶² како што се претставуваат делата на јанинскиот зограф, јеромонахот Дамаскин,⁶³ на корчанските зографи Константин и Атанас,⁶⁴ на костурските - Григориј, Гаврил и Неофит,⁶⁵ или станува збор за оние во чии дела се оживува протопалеологовската уметност и делата на Панселинос (!), чиј најмаркантен претставник е Давид од Селеница,⁶⁶ а потоа и Козма од Лемнос,⁶⁷ светогорското сликарство поминува низ „умерена, еволутивна фаза“,⁶⁸ која што ќе доминира се до втората половина на XIX век и првите понагласени продирања на декоративната линија на западната уметност. Уште поразбирливо е што кон оваа генерална слика се приклучуваат делата на едни од најпродуктивните зографи од последните децении на XVIII век и првата половина на XIX век на Света Гора кои доаѓаат од непосредното соседство, од Галатиста (на Халкидики), како што била фамилијата на Макариј со кого отпочнува повеќедецениското декорирање на неколку капели и нартекси на манастирските католикони, најмногу задржувајќи се во манастирот Ватопед.⁶⁹ Се смета дека

⁶² М. Χατζηδακης, *op.cit.*, 111-112.

⁶³ Јеромонахот Дамаскин од Јанина работи во манастирите Каракала, Велика Лавра и Ватопед во првите децении на XVIII век: М. Χατζηδακης, *op.cit.*, 238-239; P. L. Vocotopoulos, *Monumental Painting on Mount Athos, 11th -19th Century*, in: *Treasures of Mount Athos, Thessaloniki 1997*, 37; E. Κυριακουδης, *op.cit.*, 170, ph. 48.

⁶⁴ За работата на браќата Константин и Атанас во втората половина на XVIII век на Света Гора (во Филотеј, Ксиропотам и Ксенофан): М. Χατζηδακης, *op.cit.*, 108; E. Κυριακουδης, *op.cit.*, 177-185; Γ. Χρ. Τσιγαρας, „Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος από την Κορυτσα, Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752- 1783)“, Αθήνα 2003.

⁶⁵ E. Мутафов, *цил. дело*, 91: овие зографи кон крајот на XVIII век работат во манастирот Григориу (според: A. Ευυγοπουλος, *op.cit.*, 311), а претоходно во параклисот на Св. Јован Крстител во манастирот Филотеј (E. Κυριακουδης, *op.cit.*, 186). За познатите дела од нивниот опус, сп.: М. Χατζηδακης, *op.cit.*, 108, 208/209, 231.

⁶⁶ За работата на Света Гора (во манастирите Велика Лавра, Дохијар, Симонопетра) на еден од најпознатите поддржувачи на протопалеологовската уметност од почетокот на XVIII век, и врвен мајстор на својот занает, Давид, по потекло од албанското село Селеница: М. Χατζηδακης, *op.cit.*, 107, 108; 235-237; Истиот, *Byzantine Art on Mount Athos*, in: *Treasures of Mount Athos*, 25-26; L.P. Vocotopoulos, *Monumental Painting on Mount Athos*, 37; E. Κυριακουδης, *op.cit.*, 146-148.

⁶⁷ Во 1720 г. тој ја слика капелата на Св. Димитриј во манастирот Ватопед, сп. I. A. Papaggelos, *Post Byzantine Wall-Paintings*, in: *The Holy and Great Monastery of Vatopedi*, 1998, 290. Само за сликарството во капелата: N. Zias, *The Wall-Paintings of the Chapel od St Demetrius*, in: *The Holy and Great Monastery of Vatopedi*, 309-315.

⁶⁸ I. A. Papaggelos, *Post Byzantine Wall-Paintings*, 291.

⁶⁹ Макариос на Света Гора самостојно работи на сликарството во капелата на Св. Никола во Кареја (1787 г.), на портикот на манастирот Дохијар (1788 г.), во капелата на Св. Андреа во ман. Ватопед (1798 г.). Од 1803 г. се формира тајфата во која се вклучуваат неговите внуци Венјамин и Захариј а подоцна и Макариј. Оваа група работела најмногу во Ватопеди, во трпезаријата (1786 г.), нартексот (1791 г.), капелата на Св. Никола (1802 г.), капелата на Св. Тома (1815 г.); во

нивните порани дела се врзуваат за оние на епирските зографи од XVIII век, додека во поновите покажуваат интерес кон имитирање на монументалниот стил на Протатон, но и кон примена на декоративни барокни и фолклорни мотиви.⁷⁰ Сепак, меѓу „пионерите“ на декоративната линија во светогорското сликарство се издвојува Матеј Јоану од Наоуса чија тајфа од 1842 г. започнува да слика обновени градби во Ватопед.⁷¹ Кон овој веќе препознатлив манир на деветнаесет-вековниот живопис од внатрешноста на Балканот, се приклучуваат и други дојдени зографи, како на пример - претставниците на Самоковската школа, Христо Димитров, Захариј зограф,⁷² тесалискиот сликар Мануел Грегориу од Сиатиста,⁷³ и др.

Истрајноста на светогорските монаси во отпорот кон новините што доаѓаа од Запад и од барокизираните православни центри била поткрепувана со почитувањето на строгите правила на светогорските сликарски прирачници, меѓу кои еден, токму во ова време е обновен, дополнет и масовно користен во сите балкански средини во кои опстојуваше традиционалната уметност. Тоа е ерминијата на светогорскиот монах Дионисиј од Фурна, составена меѓу 1728 и 1733 г.⁷⁴ Иако во овој прирачник се забележани препораки за одредени претстави според западноевропски предлошки,⁷⁵ тој останува најприфатливиот сликарски насочник за светогорската средина во кој е акцентирана „литургиската компонента“ на источноправославната уметност, видена преку уметноста на Протатон.⁷⁶

пαρακλῆσις на Успение на Богородица во Зограф (1764 г.) како и во ексонартексот на католиконот на Хиландар (1803г.). На ова група сликари ѝ се препишуваат видни декорации и во католиконот на Ксенофон. Подетално за нивната работа: I. A. Papangelos, *op.cit.*; L. P. Vocotopoulos, *op.cit.*, 298-302; E. Κυριακουδης, *op.cit.*, 156-163.

⁷⁰ Користењето на барокна декорација во заднината на сцените, отпочнато во сликарството од 1802 г., продолжува во капелата на Св. Тома каде се појавуваат и „мали декоративни пејзажи“ (сп.: I. A. Papangelos, *Post Byzantine wall-paintings*, 302).

⁷¹ По сликарството во обновената фијала (1842 г.), тајфата работи во капелата на Светите Врачи (1847г.) во неокласицистички стил, сп. I. A. Papangelos, *Post Byzantine wall-paintings* 303-305.

⁷² Во 1851 г. Захариј Христов го слика ексонартексот на католиконот во Велика Лавра, сп. Л. Прашков, *Монументалната живопис в Бџлџария преџ XVIII-XIX век*, Велико Търново 1998, 93-95.

⁷³ L. P. Vocotopoulos, *Monumental Painting on Mount Athos*, 37 (Захариј Зограф во 1852 г. го слика нартексот на католиконот на Велика Лавра, додека Мануел Григориу работи на сликарството во манастирската капела на Св. Четириест маченици (1854 г.).

⁷⁴ Α. Παλαδοπουλος – Κεραμευς, *Διονυσίου του εκ Φουρνα, Ερμηνεία της ζωγραφικής τεχνης, εν* Πετρ ουπολει 1909. Детално за оваа ерминија, споредбено со уште два други популарни сликарски прирачници од XVIII век (на Панајот Доксарас и Христофор Жефарович), кај: E. Мутафов, *цџџ. дело*, 88-89, 119-135.

⁷⁵ M. Тимотијевић, *Срџско барокно сликарсџво*, 139.

⁷⁶ E. Мутафов, *цџџ. дело*, 73, 75.

Во светогорското сликарство се присутни одредени теми и сужеа што беа доминантни во барокната уметност, но тие останаа без силината на барокниот проповедничко-морализаторски патос. Зачестуваат темите од Стариот завет и Апокалипсата,⁷⁷ Параболите и Чудата Христови,⁷⁸ за да при изборот на сужеа врзани за Богородица, заштитничката на Светата Планина, духот на популарната барокна мариолошка тематика биде посилно изразен. Покрај зголемениот број на традиционално негуваните чудотворни Богородичини икони,⁷⁹ присутни се сложени разработки на различни иконографски типови и сужеа,⁸⁰ и композиции според апокрифни текстови,⁸¹ што станува тренд во светогорскиот живопис.⁸²

Новиот општествено-социјален и политички амбиент на Балканот во сликарството на Света Гора ќе се одрази со зачестено портретирање на ликови на современи личности, заслужни ктитори и приложници, како и со галериска промоција на традиционално почитуваните јужнословенски култови. Веќе укажавме на причините за присуството на ктиторски портрети од редовите на економски зајакнатиот занаетчиско-трговски слој во балканскиот живопис, а оваа практика во истото ова време ќе биде присутна и на Света Гора, и особено честа во оние манастири каде што се преземаат пообемни обновителни зафати.

⁷⁷ По првите појавувања на циклусот сцени од Откровението на Јован во уметноста на византиската културна сфера токму на Света Гора во половината на XVI век (Дионисиј, Дохијар), оваа тема повторно станува популарна во XVIII и XIX век. Сцени од Апокалипсата од XVIII век се сликани во Каракул, Филотеј, Ксиропотам, Ивирон, а од првата половина на XIX век - во Лавра и Зограф, сп. Р. Лозанова, *Првообрази на Апокалипсата во бугарската црковно изкуство*, Проблеми на изкуството 3, Софија 1998, 40; Истата, *Apocalyptic Ideas after the Fall of the Byzantine Empire*, Word and Image, Средновековна христијанска Европа: Исток и Запад, ценности, традиции, общување, Зборник на трудови, Софија 2002, 305-314.

⁷⁸ За развиениот циклус во Хиландарскиот параклис на св. Сава, види: Д. Медаковиќ, *Манасијир Хиландар у XVIII веку*, во: Трагом српског барока, Нови Сад 1976, 139,140.

⁷⁹ За чудотворните икони на Богородица од ова време на Света Гора, види: Н. П. Кондаков, *Памјатници христијанскаго искуства на Аџонџ*, С. Петербургъ 1902, 139-178.

⁸⁰ На пр. користењето на стариот иконографски тип на Богородица од Кикос во претставата на чудотворната икона Достојно ест (сп. А. Василиев, *Художественото наследство на манасијира Зограф*, 220-221, ил. 175), како и ретката сценска разработка на оваа песна во Ватопед (сп. С. Кукијарис, *Представе тројара у православнословенском сликарству*, ЗЛУ 32-33, Нови Сад 2003, 161,163-164), и на другата - О Тебе радует се во Зограф (А. Василиев, *црт. дело*, сл. 65); вклучувањето на „новозаветна“ света Троица во илустрацијата на О Тебе радует се (Ватопед); доминантното место на Богородица во претставата на дрвото Есеево во комбинација со Пророците те навестија (Ватопед, капела на Св. Никола и манастирската трпезарија) и др.

⁸¹ Слегување на Богородица во Ад (за прв пат појавена во Хиландарскиот параклис Св. Сава, 1779г.), а произлезена од апокрифот Одење на Богородица по маките (сп. Е. Попова, *Зографски Христио Димитров оџ Самоков*, Софија 2001, 257-258); оригиналната композиција на Молитвена химна кон Пресвета Богородица (влезниот трем во Ватопед), сп. L. P. Vocotopoulos, *op.cit.* 295, 305.

⁸²L. P. Vocotopoulos, *op.cit.*, 297.

Меѓу најбројните се „реалистичните” портрети на донаторите во Ватопед,⁸³ а потоа во Хиландар и Зограф.⁸⁴

Претставите на средновековните српски владетели и црковни великодостојници но и на други јужнословенски култови, во српскиот манастир Хиландар, се логичен след на силно изразениот црковен и национално-политички програм на Карловачката митрополија во XVIII век,⁸⁵ графички систематизиран во прирачникот на Христофор Жефарович.⁸⁶ Преку идејната замисла од Жефаровичевата Стематографија, и националниот набој на „Историја словенобугарска” на Пајсиј Хиландарец, бугарскиот манастир Зограф добива свој пандан - галерија на јужнословенски светители, традиционално почитувани во бугарската средина.

Една друга уметничка дисциплина којашто ќе има големо влијание врз балканското сликарство, а за која Света Гора има особена заслуга, е бакрорезот, односно графиката.⁸⁷ Според досегашните сознанија, во светогорските манастири релативно доцна се отвараат првите бакрорезни работилници,⁸⁸ но за т.н. икони на хартија монашките заедници покажувале интерес и порано, за што сведочат масовните импорти што низ втората половина на XVIII век и низ целиот XIX век ги обезбедувала грчката дијаспора во Виена, Будим, Венеција, Ливорно, Анкона, Ѓенова.⁸⁹ Во најголем дел, како импортите така и оние графики кои во XIX век ќе се печатат на Света Гора, се со традиционални теми и содржини, збогату-

⁸³ Најбројната галерија на ктиторски портрети на Света Гора, сочинета од 16 фигури, реалистични по разновдноста на нивните современи костими, е сместена во нартексот на капелата Св. Димитриј (1791 г.), I. A. Papagelos, *op.cit.*, 297-298.

⁸⁴ Од шеесетите години на XVIII век, со првиот современ световен портрет на ктиторот на Хиландарскиот параклис на св. Јован Рилски и на уште три параклиси во Зограф, хаџи В’лчо (прв пат наслкан во Хиландарскиот параклис во 1757г.), отпочнува постојано портретирање на заслужни донатори - богати бугарски аџии, сп. А. Божков, А. Василиев, *Художествено наследство на манастира Зограф*, 1981, 187-19; За Зографските и Хиландарските ктитори и нивните портрети од XVIII и XIX век, сп. Л. Прашков, *црт. дело*, 27-30, 33-34, 54-55; Е. Попова, *Зографџи*, 260-263.

⁸⁵ Д. Медаковиќ, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, 137-138; Истиот во: *Хиландар, црт. дело*, 187.

⁸⁶ *Стематографија, Изображеније оружјј Илирских. Изрезали у бакру Христиофор Жефаровиќ и Тома Месмер 1741* (предговор на Д. Давидов), Нови Сад 1972.

⁸⁷ Посветени се повеќе трудови на овој вид уметност: D. Papastratos, *Paper Icons, Greek Orthodox Religious engravings (1665-1899)*, vol. I-II, Athens 1990; Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978; Истиот, *Позновизантиски барокни манир у Светогорској графици XVIII и XIX века*, Западно-европски барок и Византијски свет, Београд 1991, 137-142; Истиот, *Хиландареске хартивес еиконес*, во: Манастир Хиландар, Београд 1998, 319-330.

⁸⁸ Се претпоставува дека бакрорезачката активност е отпочната нешто пред да биде отворена првата позната работилница во манастирот Ивиرون (1779 г.), сп., D. Papastratos, *op.cit.*, 20.

⁸⁹ *Ibid*, 20-23; T. Gouma-Peterson, *An 18th Century Deesis Icon and Its Cultural Context*, in: *Δελτιον της христιανικης αρχαιολογικης εταιρειας, периодος Δ’ томος IZ’*, 1993-1994, Αθηνα 1994, 336-337.

вани/украсувани со декоративни ренесансно-маниристички или барокни мотиви,⁹⁰ што било предуслов за нивна масовна употреба, но има и такви кои се директно преземени предлошки од западноевропскиот бакрорез и илустрираните графички прирачници.⁹¹ Заради лесното и брзо транспортирање, графичките листови станале наједноставниот, најмасовниот и најевтиниот извор за сликарските потфати низ целиот Балкан.

Другиот пат на продорот на графиката а со неа и преработените западноевропски модели и теми во балканскиот живопис и на Света Гора оди преку Русија и Украина, пред сè преку *йечайѝенийѝе, боѝайѝо илусѝирани боѝословски йѝрирачници*. Познат е ставот во науката дека „словенската варијанта” на западноевропската уметност што во православниот свет најпрво се развивала токму во Украина во XVII век, е формирана со директно посредство на графиката.⁹²

Треба да се истакне дека продорот и специфичната разработка на западноевропската, пред сè барокната (контрареформаторска) уметност во украинската а потоа и во руската уметност, е дел од еден поширок историски општествено-религиозен и културолошки процес, во науката познат како „словенски барок” или „источно (православен) словенски барок”,⁹³ за чие појавување и развој постоела извонредно погодна духовна клима што меѓу првите ја обезбедувал големиот православен украински духовен центар, Кијево-печарската лавра, односно Киево-Могљанскиот колегиум.⁹⁴ Тука најинтензивно се развивал новиот

⁹⁰ Д. Давидов, *Позновизантијски*, 143-146; Истиот, *Хилнадарске*, 330.

⁹¹ Голем дел од светогорскиот графички корпус е објавен од Д. Папастратос. Имајќи предвид дека влијанието од „новите модели” е присутно во повеќе разработени теми во македонскиот деветнаестовековен живопис посебно ќе се осврнеме на нив во таа прилика. Генерално, новините се во присуството на: западната варијанта на света Троица (антропоморфно претставување на првите две Лица на Бог и зооморфно - на светиот Дух); сцени од циклусот " *via crucis*" - Судињето Христово и Ессе homo (сп. D. Papastratos, *op.cit.*, cat. no. 23-26, на стр.58-65; cat. no. 27-30, на стр. 66-68); новоформираните иконографски тип на Богородица Несвенлива роза (сп. D. Papastratos, *op.cit.*, cat. no. 126-133, на стр.131-142).

⁹² Д. Давидов, *Украјински уѝицији на срѝску уметноѝи средине XVIII века и сликар Василије Романович*, ЗЛУ 5, Нови Сад 1969, 119-137.

⁹³ Употребата на терминот „словенски барок” во поновите истражувања на руските научници се однесува на комплексниот општествено-културолошки процес што се одвивал во XVII и XVIII век во словенските земји, пред сè во Русија (и Украина како нејзин составен дел), види во студиите собрани во два зборника на Советската академија на науките: *Славјанское барокко: Истѝорико-кулѝурные йѝроблемы еѝохи*, Москва 1979 и *Барокко в славјанских кулѝурах*, Москва 1982. Укажувајќи на потребата за попрецизно дефинирање (разграничување) на причините и спецификите на појавата на барокот како историски процес во словенскиот православен свет (различни од оние во католичките и протестантските земји), како и од оние во врска со барокизацијата на традиционалната православна уметност, М. Тимотијевиќ го преферира поимот „источнословенски православен барок”, сп. М. Тимотијевиќ, *Срѝско барокно сликарѝтво*, 21-22.

⁹⁴ Во 30-те години на XVII век Киевското братство прераснува во Киево-Могљански колегиум, а колегиумот добива статус на академија во 1718 г., сп. Б. Вуксан, *Украинска боѝословска*

теолошки систем, реформираното украинско схоластичко богословие. За сличен процес на „верска обнова“ меѓу балканските православни народи може да се говори во врска со Србите во Подунавјето, што ќе претпостави токму таму да се случи најсилниот одраз на украинското богословие и уметност.⁹⁵ Од друга страна, развиваната панславистичка идеја за обединување и заштитничката улога што во тој контекст ја прокламирала руската политика од XVIII век, учествувајќи во кроењето на судбината на поробените народи на Балканот, како и традиционалните врски со Света Гора, претставуваа своевиден предуслов украинско-руската уметност да има свој удел во барокизацијата на уметноста во останатите балкански простори.

Духовенството на Киевската митрополија, предводено од митрополитот Петар Могила (1633-1647), веќе било под силно латинско влијание.⁹⁶ Како „западњак по вкус“, Могила во Киев основал латинско-полско училиште, со целосно преземен програм од језуитските училишта во кои се применувала римокатоличката проповедничка литература.⁹⁷ Иако Киевската митрополија со припојувањето кон Московската патријаршија (1686 г.) формално го изгубила приматот, „украинскиот барок“ и новата „хуманизирана“ схоластика брзо процреле во руското богословие.⁹⁸ Така е подготвен патот за големите црковни реформи од следниот век, спроведени од рускиот цар Петар Велики. Меѓу сеопфатните активности во секуларизацијата на државата по западен терк, Петар Велики задава удар на црквата потчинувајќи ја на државниот апсолутизам со укинувањето на местото на патријархот и основањето на Синод во состав на државната администрација,⁹⁹ а влијанието врз уметноста го обезбедил со формирање на сликарски центар, т.н. Палата на зографството (со указ од 1707г.).¹⁰⁰ Извесно е дека во втората половина на XVIII век започнува засилено навраќање

литература и барокизација српске ликовне уметности у XVIII веку, Саопштења XXXII-2000/XXXIII-2001, Београд 2001, 61-62 (со друга литература).

⁹⁵ М. Тимотијевић, *црт. дело*, во посебно поглавје посветено на теоретските основи за барокната иконографија во Србија преку Украина: Схоластичко богословје и барокна иконографија, 277-294.

⁹⁶ Исто, 363-366. Митрополитот Могила како и другите украински схоластичари единствено жестоко се спортиставувале на толкувањата за папскиот примат во екуменската црква.

⁹⁷ Исто, 366.

⁹⁸ Исто, 367. За ова влијание, види: Б. Вуксан, *црт. дело*, 64-65 (со друга литература).

⁹⁹ За Синодалниот период на руската црква и нејзината уметност, сп. Л. Успенски, *Уметноста во руската црква за време на Синодалниот период*, во: Теологија на иконата, Скопје 1994 (фототипско издание), 361-397.

¹⁰⁰ Н. К. Гаврюшин, *црт. дело*, 16-17.

на корените на традиционалното руско (и на византиското) богословие преку обновеното монаштво во земјата и врските со Света Гора, како и преку Романија (кнежевствата - Влашка и Молдавија), која била една од ретките средини од непосредното соседство што опстојувала на православниот пат.¹⁰¹ Меѓутоа, освен укинувањето на латинскиот и воведувањето на рускиот јазик во богословието, суштинска разлика меѓу „римокатоличката и православната слика” не се правела, а исповедувањето на православната вера било веќе заменето со академската (проповедничка) схоластика.¹⁰²

Киевската духовна академија е најпознатата образовна православна институција од ова време во која, покрај основните теолошки доктрини, се изучувале и световни науки, а како посебна дисциплина била издвоена уметноста.¹⁰³ Прирачниците, особено оние за изучување на сликарството, т.н. кужбушки, биле полни со графички илустрации на популарните западноевропски библиии, додека за стекнување занаетчиска вештина се користеле т.н. абецедали - студии по сликарство од германско, холандско, италијанско потекло.¹⁰⁴ Паралелно со нив опстануваат традиционалниот руски „подлинк” и грчките ерминии за работа на иконописот, но и тие биле проткаени со многу западни примеси.¹⁰⁵

Појдовната идеја во реформирањето на украинската уметност била - обезбедување јасност и прецизност во визуелизацијата на библиската содржина, во „вистинитоста” на впечатокот што таа требала да го предизвика кај верникот со што се исполнувала основната функција на барокната уметност да биде ангажирана уметност која ги следи проповедничките толкувања. Впрочем, познато е дека свеототечката традиција и библиското предание сами по себе не биле доведувани во прашање ниту во контрареформаторската идеолошка програма каде што важноста на нивното почитување прераснува во црковна догма, а задачата на језуитската (а потоа и на украинската) схоластика била да ги

¹⁰¹ Л. Успенски, *цѝѝ.дело*, 368. Од втората половина на XVII век во двете кнежевства највлијателни биле богатите фанариоти кои, одржувајќи интензивни врски со Грците во Цариград, го обезбедувале континуитетот и на византиската култура, сп. Д. Оболенски, *Византиски комонвелѝ, Источна Европа 500-1453*, Скопје 2002, 377-378 (фототипско издание).

¹⁰² А. Шмеман, *цѝѝ.дело*, 366.

¹⁰³ За сликарската школа при Киевската академија, сп. Д. Давидов, *О украинско-срѝским уметничким везама у XVIII веку*, ЗЛУ 4, Нови Сад 1968, 216 -220 (со друга литература).

¹⁰⁴ *Исѝо*, 217.

¹⁰⁵ Л. Успенски, *цѝѝ.дело*, 368.

„исправи грешките во дотогашното нивно толкување“. ¹⁰⁶ Во вака формулираната цел на схоластичкото богословие во источноправославниот свет лежи популарноста и широкото распространување на компилативните тематски и иконографски решенија што набрзо ќе имаат одзив во јужнобалканското црковно сликарство. ¹⁰⁷

Извесни се големиот број киевски воспитаници чии богословски прирачници претставувале патоказ за примена на посттридентската иконографија на одредени теми. Меѓу темите кои биле посебно елаборирани во богословските кругови е популарната католичка варијанта на сликање на света Троица (антропоморфно претставување на двете први Божји лица и зооморфно на светиот Дух - г улаб). ¹⁰⁸ За исправноста на присутвото на ликот на Бог Отец, угледниот схоластичар, Стефан Јаворски се повикува на Даниловата визија, сосема различно толкувана од патристичката литература, ¹⁰⁹ додека Гаљатовски смета дека заради „божествената несознателност“ на светиот Дух, тој добива повеќе појавни форми. ¹¹⁰

Темите од Христолошкиот циклус, особено оние во врска со Христовите страдањата, како еден од најзначајните аспекти на искупителното Христово жртвување во постридентската иконографија, стануваат се поприсутни. За популарноста на овој циклус сведочи една карактеристика на украинското богослужение од XVII век кога е воведена ритуално-проповедничка програма за време на Страсната седмица (особено на Велики петок), при што, читањето на делови од евангелијата (т.н. зачала/ страсни евангелија) и на апокрифни текстови

¹⁰⁶ Почитувањето на светоотечката традиција и апостолското предание на кое се повикувале језуитските схоластичари е прогласено за догма на Тридентскиот концил, сп. М. Тимотијевиќ, *црт. дело*, 280 (со друга литература).

¹⁰⁷ Комплексни истражувања за влијанието на руско-украинските графики врз традиционалниот балкански живопис не се правени. Неодамна успешен обид има Е. Генова во бугарските средини, сп. Е. Генова, *Модели и ѝџици за модернизиране на црковниот живопис во бугарските земи од втората половина на XVIII и XIX век*, Историческо бџдеце, година V, бр. 2, 2001/2, Софија 2002, 52-63.

¹⁰⁸ По Стоглавскиот документ (1554 г.) а потоа и со Соборската одлука за забрана на сликањето на иконата на Бог Отец или на т.н. отечество, сликањето на „новозаветна“ Света Троица е осудено на Московскиот собор во 1667г. За претставите на света Троица според схоластичкото богословие и барокната иконографија во православниот свет, сп. М. Тимотијевиќ, *Представи на Свете Троице и анџела*, во: Српско барокно сликарство, 294-307.

¹⁰⁹ Ставот на Јаворски (во делото „Камен на верата“) е дека во ликот на Постар од Денот не треба да се препознава Исус Христос туку Бог Отец (сп. М. Тимотијевиќ, *црт. дело*, 297, со друга литература).

¹¹⁰ Гаљатовски (во делото „Кључ разуменија“) укажува на четири форми на појава на светиот Дух: како гулаб (во Крштевањето), како облак (во Преображението), а кај апостолите - како ветер и како пламени јазици (при Симнување на св. Дух), сп. М. Тимотијевиќ, *црт. дело*, 299.

за Христовите маки и страдања на крсниот пат (*via crucis*), било придружено со сценски изведби.¹¹¹ Бидејќи бројот на сцените од овој циклус во барокната уметност не бил дефиниран, а во согласност со доминантниот сликовен израз на монументалниот бароктен иконостас во украинскиот храм и приемчивоста кај верниците, оваа тематика станала обврзен дел на сликаната иконостасна програма.¹¹² Меѓу сцените од хронолошки илустрираните сижеа посебно се расприкажани последните појавувањата на Христ пред судиите (свештениците Ана и Кајафа, римските управители Пилат и Ирод), како и придружните, sukcesivни случувања - Бакнежот на Јуда, Камшикување, *Ecce homo*, додека посебна почит била изразена кон орудијата со кои Христос е мачен.¹¹³

Предмет на црковни расправи претставувала една од содржините на популарната барокна мариолошка проблематика, учењето за безгрешното зачнување на Богородица, кое иако силно подржувано од украинските богослови, било осудено од руските авторитети на Московскиот собор во 1690 г.¹¹⁴ Но, сцена со слоевита симболика што одговарала на ова учење продолжила да се слика.¹¹⁵ Најзначајно место во мариолошката тематика добива Крунисувањето на Богородица од света Троица, со што Богородица добива небесен статус и истакнато место во Рајот.¹¹⁶ Богородичини претстави во кои се глорификуваат нејзините својства, чудотворната моќ и заштитничката/ посредничката улога во спасението, се најмногу популарни во украинско-руската уметност од ова време. Почитувањето на чудотворните икони, како стара руска традиција, добива посебно место во украинската богословска литература, со толкувања преземени

¹¹¹ Б. Вуксан, *црт. дело*, 77-78.

¹¹² Според Д. Ростовски, циклусот започнувал со Тајната вечера а завршувал со Полагањето во гроб. Дел од овој циклус била и сцената Влегување во Ерусалим, којашто Л. Баранович, во делото „Меч духовни“ ја токлувал како „пролог на Христовите Страдања“ (сп. М. Тимотијевиќ, *црт. дело*, 324).

¹¹³ М. Тимотијевиќ, *црт. дело*, 332 (со друга литература).

¹¹⁴ Величањето на Дева Марија којашто со Божја промисла станува Мајка Божја, и заради тоа нејзиното зачнување од родителите е безгрешно, е прифатено учење во украинското богословие уште во првиот катихизам објавен од Петар Могила (сп. Б. Вуксан, *црт. дело*, 70-72). За оваа тема од украинската уметност и нејзиниот продор во српската барокна уметност, види: М. Тимотијевиќ, *Маријанске шеме*, во: Српско барокно сликарство, 340-345.

¹¹⁵ Богородица е седната на облак или полумесечина, опкружена со нејзините атрибути и дванаесет ѕвезди, а во молитвено прекрстените раце држи цвет. Добива место во рамките на Богородичините празници во српското барокно сликарство, сп. Д. Медаковиќ, *Зидно сликарство манастира Крушедола*, во: Путеви српског барока, Београд 1971, 117.

¹¹⁶ М. Тимотијевиќ, *црт. дело*, 348-351; Б. Вуксан, *црт. дело*, 72.

од апокрифни текстови но и од западни извори.¹¹⁷ Во тој контекст се појавуваат симбиозни решенија, како што е на пр. крилатата Богородица,¹¹⁸ инкорпорирана во традиционални (Покров Богородичин) и нови (Богородица Достојно ест) типови и теми. Нагласената глорификација на Богородичиниот небесен статус, опеана во црковните песни, на композицијата О тебе радует се ѝ обезбедува исклучително место (во конхата на олтарната апсида), што како пракса во украинско-руската средина отпочнува токму во ова време.¹¹⁹

Популарните теми и нивната барокна иконографија во украинската и руската уметност од XVII век и почетокот на XVIII век, набрзо ќе стигнат во Подунавјето.¹²⁰ Директното учеството на руската уметност во физиомирањето на српското сликарство од XVIII век во Подунавјето во науката е доста елаборирано.¹²¹ Наоѓајќи се во средиштето на влијанијата на двете моќни културни сфери, преку директните врски со западноевропската уметност (во рамките на Австроунгарската монархија и нејзината католичка религија), и со интензивирање на традиционалните врски со блискиот и моќен православен центар - Русија, градењето на својот национално-политички и религиозен програм Карловачката митрополија го темелела на придобивки и од едната и од другата средина. Во тој контекст, српската уметност е исто така дел од еден комплексен историско-културолошки процес, во кој од средината на XVIII век барокната украинско-руската уметност во голема мера ќе го одреди нејзиниот профил, за подоцна, во т.н. реформаторски период, со сè поголемата свртеност кон Запад (кон средна Европа), таа да биде во чекор со другите современи западноевропски уметнички

¹¹⁷ Меѓу зборниците со оваа проблематика посебно популарно било делото на Гаљатовски, „Небо новое с новим звездами сотвореное”. Во Карловачката митрополија особена популарност стекнала книгата „Руно орошеное” на Ростовски (М. Тимотијевиќ, *црт. дело*, 359).

¹¹⁸ За овој Богородичин иконографски тип, толкуван како „тема на словенскиот барок”, види: М. Татић-Ђурић, *Једна нова тема словенског барока*, во: *Западноевропейски барок*, 123-135.

¹¹⁹ Н. Покровский, *Очерки йамяйниковъ христїанской иконогرافیи и искусствѣа*, С. Петербургъ 1900, 413.

¹²⁰ Комплексни истражувања за влијанието на руско-украинските графички врз традиционалниот балкански живопис не се правени. Неодамна успешен обид прави Е. Генова во врска со уметноста во Бугарските средини, види: Е. Генова, *Моделѣ и йѣишица за модернизирѣне на църковнаиѣа живопис в бългѣрскииѣ земи ой вѣйорѣиѣа йоловина на XVIII и XIX век*, Историческо бѣдеще, година V, бр. 2, 2001/2, София 2002, 52-63.

¹²¹ Меѓу повеќето синтетизирани опсервации за влијанието на украинско-руската уметност незаобиколна е студијата на М. Јовановиќ, *Руско-срѣпскиѣ уметничке везе у XVIII веку*, Зборник филозофског факултета, књ. VII/1, Београд 1963, 379-409, и на Д. Медаковиќ, *Срѣпска уметностѣ у XVIII веку*, Београд 1980, 25-45; Д. Давидов, *О украинско-срѣпским уметничким везама у XVIII веку*, 213-235; Истиот, *Украјински уишицај*, 119-137.

текови,¹²² целосно губејќи ја врската со сеуште традиционалната уметност во другите делови од Балканот.

Сепак, за „родоначелник“ на новите уметнички текови во српската уметност во Подунавјето се смета дојдениот зограф од Југ, Христофор Жефарович, кој во првата половина на XVIII век, во т.н. преоден период во српската уметност, преку сликарството во Боѓани (1737 г.),¹²³ а особено преку работата на бакрорезот,¹²⁴ ги поставува темелите на српската барокна уметност. Иако сликарството на Боѓани останува „осамен споменик на една сликарска индивидуалност“, со голема стилска невоодначеност, во науката интерпретирана како „барокно-готски реализам“,¹²⁵ Жефаровичевиот исчекор во интерпретација на нови теми, како на пр. Крунисувањето на Богородица (прв пат во монументалното српско сликарство), или необичното вклопување на Благовестите во рамките на сцените од песната О Тебе радует се, исклучителното место и оригиналните иконографски и композициски решенија на старозаветните сцени од циклусот на Постанокот на светот (Генезата), како и воведувањето на галериска концепција при преставување на српските владетелски портрети, заедно со новиот техничко-технолошки процес во изведбата, го одредуваат ова дело на Жефарович како вовед во модерните трансформации на српската религиозна уметност и едно од ретките во тој контекст на Балканот. Во науката е утврдено дека уште во Боѓани Жефарович ги користи своите сознанија од западноевропската уметност, веројатно стекнати преку графички узор, бидејќи токму во некои од илустрираните сцеза се присутни позајмици од популарната Пискаорова библија.¹²⁶

Други два аспекта од неговата работа му обезбедуваат исклучително место на Жефарович пошироко во балканската уметност - сликарскиот прирачник и

¹²² Главните текови на српската уметност од првите децении на XIX век, преку се повеќе школувани сликари во Виенската академија, се движат кон прифаќање на современиот австриски класицизам, а подоцна и романтизмот. За „европеизираната“ уметност во Србија од XIX век : Д. Медаковиќ, *Српска уметност XIX века*, Београд 1981. Концизен пресек на развојните фази на српската уметност од XIX век дава: О. Микиќ, *Српско сликарство XIX века*, (Каталог на Галерија на Матица Српска), Нови Сад 1972, 43-51.

¹²³ Д. Медаковиќ, *Најушиќање зографског стила. Дело Христиофора Жефаровиќа. Боѓани*, во: *Српска уметност*, 16-24; Л. Шелмиќ, *цикл. дело*, 59-63, 69-75.

¹²⁴ За графичката дејност, најпотполно кај: Д. Давидов, *Графичко дело Христиофора Жефаровиќа*, во: *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 127-157; Истиот, *Стематологија, Изображеније оружјј Иллирических*; Е. Мутафов, *цикл. дело*, 158-168.

¹²⁵ Д. Медаковиќ, *Српска уметност*, 22.

¹²⁶ Љ. Стошиќ, *Западноевропейска графика као предлогак у српском сликарству XVIII века*, Београд 1992, 5-7.

користењето на бакрорезната техника. Сликариот прирачник на Жефарович,¹²⁷ е ретко сведоштво за акумулацијата на разновидно искуство и образование на еден зограф од ова време што самиот тој го документирал. Иако не дава целосна слика за сите аспекти на зографската работа (во него недостасува дел кој што ги третира иконографските проблеми), тој содржи упатства за решавање на сликарски и техничко-технолошки проблеми од кои повеќето стануваат предизвик за многу сликари од ова време на Балканот.¹²⁸ Покрај користењето на западноевропски трактати (Леонардовиот "Trattato della pittura"),¹²⁹ овој прирачник се темели и на Жефаровичевото лично искуство коешто, според истражувачите, го стекнал при престојот во уметничките средини кои биле под силно италокритско влијание,¹³⁰ пред да го продолжи патот кон Хабзбуршката монархија. Во Хабзбуршката монархија, на дворот на Арсениј Јовановиќ во Сремски Карловци и со особена заложба на самиот митрополит, Жефарович се насочува кон бакрорезната уметност. Неговото прво и воедно капитално дело во бакрорезна техника (со помош на виенскиот гравер Тома Месмер) е отпечатено во познатото графичко издание - Стематографија (1741 г.). Подготвена и систематизирана според идејно-полтичкиот програм на Карловачката митрополија и нејзините претензии за стекнување авторитет надвор од државните граници (на „целиот Илирик“),¹³¹ Стематографијата ќе има голема улога во подигањето на слободарскиот дух меѓу јужнобалканските народи. Графичките решенија на Жефарович во претставувањето на јужнословенските светители, во голем дел преземени од амблематско-пропагандните портрети на европските просветителски владетели, иако невешто изведени и со големо чувство за „графичка стилизација“, ќе бидат долго време (ре)интерперетираны во други јужнобал-

¹²⁷ Првиот ракопис (од средината на XVIII век) се смета за негов афтограф (се чува во Романската академија на науките во Букурешт), а вториот е препис од првата половина на XIX век (денес во центарот Иван Дујчев во Софија), сп. Е. Мутафов, *црт. дело*, 152-154, 182-183.

¹²⁸ Во првиот дел на ракописот, покрај воведните поуки за младите сликари, Жефарович ги објаснува проблемите на перспективата, светло-сенките, боите, потребата и начинот на копирање, а вториот дел е посветен на сликарската техника и технологија, на новиот начин на сликање (на сув малтер), употребата на маслените бои (сп. Е. Мутафов, *црт. дело*, 178, 200-218).

¹²⁹ Е. Мутафов, *црт. дело*, 176-177.

¹³⁰ Според стилско-ликовните особености на делата од триесетите години (сликарството во Боѓани, иконите за цр. во Кожани), како и блискости со сликарскиот прирачник на познатиот теоретичар и сликар од Јонските острови, Панајотис Доксарас (1662-1729), се смета дека Жефарович најверојатно учел и работел во овие средини, сп. Е. Мутафов, *Къде учил живопис Христџофор Жефарович?*, Годишник на Софийскиот универзитет „Св. Климент Охридски“, Центар за славјано-византиски проучувања „Иван Дујчев“, Том 90 (9), Софија 2000, 414-416; Истиот, *Европеизација*, 154-156.

¹³¹ Д. Давидов, *Српска графика*, 132-134.

кански уметнички средини, а за некои од нив ќе претставуваат прв изразен пробив во барокната уметност. Таков исклучителен потфат во Македонија ќе имаат зографот Дичо и неговиот син Аврам, во сликаните ѕидни ансамбли во Западна Македонија, пред сè во оние монашки центри кои што во XIX век одржувале блиски односи со српските кнежевства (Бигорскиот манастир и Богородица Пречиста-Кичевска).¹³²

Во последните десетина години во бугарската историографија правени се сериозни обиди во расветлувањето на проблеми врзани за продорот на западни влијанија во црковната уметност, пред сè во контекст на „новите теми и модели” во делата на претставници од трите најактуелни уметнички школи од втората половина на XVIII и од XIX век - самоковската, тревенската и банската.¹³³ При тоа, често употребуваните термини „модернизација” или „европеизација” на традиционалната уметност,¹³⁴ се однесуваат на промени од морфолошки карактер а не за појава и развој на сеопфатен, систематизиран и профилиран културно-историски процес каков што се одвиваше во Украина или Србија.

Ризниците на бугарските државни и црковни архиви се повеќе ги откриваат патиштата и влијанијата кај зографите. Така, за претставникот на банската школа, Тома Вишанов-Молерот се дознава дека престојувал во Виена и во Карловачката митрополија,¹³⁵ а за основоположникот на самоковската школа, Христо Димитров, се утврдува дека учел во Виена и дека престојувал на Света

¹³² На влијанието на Жефаровичевата Стематографија во работата на Дичо и неговите наследници, во големите манастири во Западна Македонија како и во охридско-струшкиот регион, му е посветено посебно внимание кај македонските истражувачи, види: Ц. Грозданов, *Ушницата на Христифора Жефаровича на стварање македонских мајстора XIX века*, 217-223; Истиот, *Влијанието на Христифор Жефарович врз делата на Дичо зограф и Аврам Дичов*, Јубилеен Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот „Свети Кирил и Методиј”, Скопје, 1996, 253-270; Ј. Тричковска, *Српскиите владетелски портрети од нартексот на црквата Св. Горѓи Победоносец во с. Рајчица*, Зборник за средновековна уметност, бр. 4, Скопје 2003, 61-73.

¹³³ Е. Попова, *Непознатият Тома Вишанов-Молера и модернизацијата на православната живопис*, Проблеми на изкуството бр.2, София 1995, 4-17; Истата, *Теми въведени в българската живопис от Христо Димитров*, Проблеми на изкуството бр. 3, София 2001, 3-10; Е. Бакалова, *Ars toriendi*, во Зборник: акад. Петър Динеков-90 години от рождението на учения-хуманист, София 2001, 448-458; Е. Генова, *Темата "Покров Богородичен" в живописата на самоковските зографи*, во: Зборник Петър Динеков, 492-508.

¹³⁴ Употребуван термин за културните процеси во времето на „бугарската обнова” (XVIII и XIX век) кај некои истражувачи, сп. Н. Генчев, *Българско възраждане*, София 1981; Истиот, *Българската култура XV-XIX век*, София 1988, 266-274; Е. Мутафов, *цит.дело*, 27.

¹³⁵ Е. Попова, *Барокът в иконописата на Тома Вишанов*, цит.дело, 34-35. Тој најверојатно бил ученик на српскиот сликар Теодор Крачун, сп.: Е. Генова, *Непознатият Тома Вишанов*, цит.дело, 6-8.

Гора.¹³⁶ Во „Националната художествена галерија“ во Софија постои голема збирка на Станислав Доспевски со гравури од француски илустрирани Библии, на Алберт Дирер и на други уметници од германско потекло, што најверојатно сопственикот ја собирал за време на престојот во Русија.¹³⁷ Тука се и збирките на Захариј Христов -зограф, со скици, цртежи, студии, графики од западноевропско потекло,¹³⁸ додека во Рилскиот манастир стои сеуште не целосно проучена колекција од околу 500 печатени изданија од различно време и потекло.¹³⁹ Овие и многу други изворни податоци ја потврдуваат динамиката на директните или посредните контакти со западноевропската уметност на бугарските зографи,¹⁴⁰ при што руското и украинското графичко наследство имаат приоритетна улога.¹⁴¹ Така на пример, украинската варијанта на Богородичиниот покров (крилатата Богородица) е особено претпочитана од самоковските зографи,¹⁴² а тип на страдална Богородица („скърбјача“),¹⁴³ популарен меѓу тревненските зографи, се појавува како самостојна интерпретација или во контекст на сцените од циклусот на Страдањата Христови - Распетие, Оплакување, Пиета.¹⁴⁴ Стари и нови иконографски типови на Богородичини икони од химнографски карактер и нивни комбинации (Богородица од Кикос, Богородица-Достојно ест, Богородица - Несвенлива роза), покрај стандардните - Пророците те навестија и Богоро-

¹³⁶ Е. Попова, *Зографиј Христио Димитров ои Самоков*, 13-16, 274-276 (според документи, атрибуирани дела и др. литература).

¹³⁷ Станислав Доспевски (1823-1878), син на Димитар Христов, учел во сликашка школа во Москва и на Империјалната академија во Петербург каде се сретнува со современиот европски неокласицистички академизам (сп. А. Василиев, *Български*, 395-397); Е. Генова, *Модел и иџицица*, 48.

¹³⁸ Е. Генова, *Модел и иџицица*, 48-49.

¹³⁹ *Исџо*, 53.

¹⁴⁰ Податоци за поседување примероци на западноевропските Библи од страна на бански и самоковски зографи, кај: Е. Генова, *циџ. дело*, 50-51.

¹⁴¹ *Исџо*, 52-64 (со друга литература и изворни документи).

¹⁴² Од најновите истражувања на бугарските колеги на оваа тема, посебно ја издвојувеме студијата на Е. Генова, *Темајџа "Покров Богородичен" в живојистица на самоковскиџе зографи*, Зборник во чест на Петар Динеков, Традиции. Приемственост. Новаторство, Софија 2001, 492-508.

¹⁴³ Овој тип на Богородица е антитеза на Богородица т.н. Всех скорбјаштиџ радост, особено популарна во рускиот иконопис од крајот на XVII век. За нејзината иконографија и паралелите во бугарскиот иконопис, Е. Попова, *Иконајџа "Молебное џение ко Пресвејџој Богородице" в Националнајџа художесџвена џалария*, Зборник во чест на Петар Динеков, 480-484.

¹⁴⁴ *Исџо*, 66-69; претставата на Богородица со меч (или со седум меча) што џ го прободува срцето е симболика врзана за болката на Богородица по пострадањето син. За текстолошката предлошка и појавата во српската барокна уметност, сп. Д. Медаковиџ, *Барокне џеме срџске уметности*, во: Трагом српског барока, Нови Сад 1976, 256. За еден пример во македонското сликарство од XIX век, Ј. Тричковска, *Комџозицијџа Ојлакување Христиво во џроскомидијџа на цр. Св. Ахилие Лариски во Требиштиџе*, Културно наследство 16/1989, Скопје, 1993, 121-125.

дичиниот акатист, со посредство на руската и светогорската графика, се исто така меѓу популарните теми во ова време.¹⁴⁵

Една од карактеристиките на сликаните програми на балканските храмови од ова време е нагласка на теми и сужеа со есхатолошки предзнак во кои морализаторско-дидактичката компонента на контрареформаторската идеолошка матрица добива своевиден, „оригинален“ израз. Во бугарските споменици некои од овие теми се нагласено присутни и смислено инкорпорирани во традиционалниот концепт на иконографската програма. Дотогаш непознатите сцени од циклусот Митарства на душата (посебно двете најпопуларни - Смртта на праведникот и Смртта на грешникот),¹⁴⁶ претставата Архангел Михаил ја зема душата на богатиот,¹⁴⁷ и развивање на цела галерија на претставници од различни социјални слоеви, со многу етно елементи во сцените од Страшниот суд и разните видови на гревови и казни, на што се приклучуваат и битови сужеа, произлезени од народното суеверие (пр. Одење кај гатачката),¹⁴⁸ бугарските истражувачи ги претставуваат како специфика на делата на самоковските и банските зографи.¹⁴⁹

Трендот на популарност на сужеа и теми од есхатолошки карактер кулминира со појавата на циклусот сцени од Откровението на Јован, тема којашто за

¹⁴⁵ За различните Богородичини иконографски типови и нивната популарност од ова време е доста пишувано. За бугарските споменици, види: Е. Попова, *Религијозни иконографии на чудотворната икона на св. Богородица оџ Кикос в бџлгарската живопис оџ края на XVIII-XIX век*, Проблеми на изкуството, 4, София 1998, 32-41; Истата, *Иконата "Молебное џение"*; Е. Генова, *Темата "Покров Богородичен"*, 492-508.

¹⁴⁶ Во најновите аналогни истражувања на Е. Бакалова на овие сцени во еден бугарски споменик од крајот на XIX век и еден западноевропски трактат од XV век (т.н. *Ars Morendi*), збирка на гравури пропратени со поучни совети за тоа како да се подготви верникот за спокојно упокојување, логично се следи претпоставката за нивна особена популарност од времето на Контрареформацијата, сп. Е. Бакалова, *Ars Morendi*, во: Зборник во чест на Петар Динеков, 448-458. Руско-украинска преработка на ова дело најверојатно поседувал и Д. Андонов Папрадишки при илустрирањето на овие сцени на фасадата на католиконот на Осоговскиот манастир (сп. Е. Генова, *Модели, цџиј.дело*, 63-64).

¹⁴⁷ Далечниот извор на оваа тема се смета дека води до композицијата на Гвидо Рени - Арх. Михаил ја победува сатаната (сп. А. Божков, *Бџлгарската икона*, София 1984, 326-327), а најраните претстави во бугарскиот живопис се од крајот на XVIII век, во Рилските параклиси Воведение Богородичино и Св. Лука (сп. А. Василиев, *Социални и џаџриотични џеми в сџароџо бџлгарско изкуство*, София 1973, 59-60). Христо Димитров ја воведува во иконописот (сп. Е. Генова, *Новоџкриџи џворби на самоковски маџџори оџ цџркваџа в с. Илинден*, Проблеми на изкуство 3, София 1999, 22; Е. Попова, *Зоџрафоџ Христо Димџтров*, 177-181; Истата, *Теми*, 4-6).

¹⁴⁸ Застапеноста на композицијата Страшен суд во XIX век е особено голема во бугарските манастирски светилишта (види примери кај: Г. Чаврџков, *Бџлгарски манаџџири*, София 1978). Под влијание на светогорската графика, развиените композиции претрпуваат промени во правец на зголемена бројност и наративност на сцени со присуство на различни социјални групи на грешници. Во нивна близина често се илустрира една од најфолклористички разработената битова сцена - Одење кај гатачката. За оваа проблематика - посебно кај: А. Василиев, *Социални и џаџриотични џеми*, 71-79, София 1973.

¹⁴⁹ Според приложениот материјал на споменици и автори и друга литература, кај: Е. Генова, *Модели*, 63-66.

разлика од Византија, многу одамна е интерпретирана на Запад, а во бугарските споменици зачестено се илустрира од четириесетите години на XIX век, повторно преку работата на банскиот „новатор“, зографот Тома Вишанов и неколку самоковски зографи, повеќето од нив следејќи го циклусот од еден украински графички узор од почетокот на XVIII век.¹⁵⁰ Светогорскиот пример од бугарскиот манастир Зограф претставува прв исчекор од светогорската традиција кон подоцнежните интерпретации според западноевропски модели.¹⁵¹

Од втората половина на XVIII век, преку првите галериски презентации во Хиландарскиот параклис на Св. Јован Рилски, и неколку години подоцна - во бугарскиот - Зограф, во духот на бугарскиот „препород“, започнува и процветот на стари и понови јужнословенски култови во бугарските светилишта во матичната земја. При тоа, имајќи предвид дека до укинувањето на Пеќската патријаршија, југозападниот духовен и културен бугарски центар Самоков припаѓал на нејзината дијецеза, како и во меѓувреме воспоставените црковно-уметнички врски со новата српска црковна организација, Карловачката митрополија, јасна е причината за застапеноста на српските светителски култови во бугарските светилишта, чие почитување, заедно со други локални светители, било пренесено и во богослужбените акти од ова време.¹⁵² Така на пример, еден од двата најголеми ансамбли на јужнословенски светители, сликани во 1845-46 г. од самоковските зографи во католиконот на Рилскиот манастир, е посветен на св. Сава и св. Симеон Немања, изведени во бароктен манир како одраз на влијанието на Жефаровичевите сликарски и графички примери.¹⁵³ Од втората половина на XIX

¹⁵⁰ Р. Лозанова во своите истражувања утврдува дека изворот на текстуланите и графичките предлошки за скиците на Т. Вишанов, Захариј Зограф, како и за циклусите во Рилскиот и Суковскиот манастир се преземени од едено издание на Новиот Завет, печатено во Чернигов во 1717 г., со илустрација на 12 сцени, сп. Р. Лозанова, *Първообразије на Апокалипсиса в Българскојто църковно изкуство*, Проблеми на изкуството 3, София 1998, 41, 44-45, 48; Истата, *Apocalyptic Ideas after the Fall of the Byzantine Empire, Word and Image*, Средновековна християнска Европа: Исток и Запад, ценности, традиции, общуване, София 2002, 305-314.

¹⁵¹ А. Божков, *Цикъл, посветен на Апокалипсиса од сѐнојисийе на централната църква на манастира "Зограф"*, во: Светогорска обител Зограф, I, София 1995, 143-151.

¹⁵² Осврнувајќи се посебно на популарноста на култот на српскиот крал Милутин во бугарските средини (особено интензивна по пренесувањето на неговите мошти во Софија), А. Джурова наведува два Требника од XVIII век (од Народната библиотека во Софија), каде во неделната служба и службата на Големите празници се вклучени српски монашки и владетелски светители., види: А. Джурова, *Славјанскиите светици в контекста на бароковата иконографија на јокровиелсјовојто (за култа към св. Крал Стефан Урош Милутиин)*, во: Годишник на Софийскиот универзитет „Св. Климент Охридски“, 64.

¹⁵³ Л. Прашков, *црт. дело*, 82-85: еден циклус (пред параклисот на св. Архангели), со над трианесет, главно монашки јужнословенски светителски претстави, особено почитувани во бугарската средина, а другиот, посветен исклучиво на српските светители Сава и Симеон со сцени

век нови графички решенија и измени во иконографскиот концепт во сликаните програми, добиваат и ликовите на родоначелниците на словенската писменост, Кирил и Методиј.¹⁵⁴

Истражувањата на црковното сликарство од XVIII век на просторите на *Охридската архиепископија*, пред сè преку зографската активност во потесниот (централниот и југозападниот) дел на Охридскиот регион од страна на македонските истражувачи, исто така упатуваат на продор на нови теми и модели како и на специфичности во ликовниот сензибилитет на зографите при нивното транспонирање во традиционалната уметност.¹⁵⁵ Недостасуваат комплексни истражувања на поширокиот круг на територијата на Охридската дијецеза особено од аспект на состојбите и случувањата во духовно-образовната сфера што како што видовме во другите средини имаше фундаментално значење за уметничкото творење. Во тој правец, сознанијата за времето и исклучителната улога на охридскиот архиепископ Јоасаф во создавањето на плодна клима за културно-просветна и уметничка дејност во централното подрачје на Архиепископијата,¹⁵⁶ се ретко сведоштво за пресудниот удел на една (сеуште) моќна црковна организација олицетворена во нејзиниот ангажиран претставник, слично како што беше случај со уметноста во Србија или Украина и Русија. Оттука, сосема е јасно што е голем бројот на сега веќе познати зографи кои потекнуваат од москополско-охридскиот, делумно и на овие од периферните области на епирскиот културен простор, чии дела оставаат препознатлив печат во уметничкото творештво на поширокиот балкански регион во XVIII век. За нивните наследници од XIX век, меѓу кои се истакнуваат зографите од сликарската фамилија на Михаил од Самарина, сличен покровителски однос ќе изгради битолскиот митрополит Григориј и неговиот наследник, митрополитот Герасим.

од житијата, веднаш до пракисот на св. Јован Богослов. За првиот е потврдено авторството на Димитар Христов.

¹⁵⁴ Сп. И. Гергова, *Графични модели във възрожденската иконография на славянските просветители*, Проблеми на изкуството, бр.4, София 1993, 3-11.

¹⁵⁵ Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од XI-XVIII век*, 199-249; Истиот, *Свети Наум Охридски*, Скопје, 1995, 67-90; В. Поповска-Коробар, *Иконописот во Охрид во XVIII век*, Скопје 2005.

¹⁵⁶ Најопфатен приказ на времето и просветно-културната дејност на архиепископот Јоасаф кај: Ц. Грозданов, *Портрети на светителите*, 201-203, 267. За активната улога на москополската печатница во ширењето на култовите на јужнословенските светители која била посебно поттикнувана од архиепископот Јоасаф, сп. Х. Меловски, *Москополски зборник, Полошки житија на светците*, Скопје 1996, 195-197.

За таков креативен меѓусебен однос немаме сознанија во врска со подоцнежните црковни поглавари - охридскиот митрополит Мелетиј (1859-1879) или дебарско-кичевскиот митрополит Антим (по 1867 г.), кои се паметат повеќе по непријатни случувања врзани за нивниот непримерен однос кон својата паства и нејзиното осведочено и грижливо негувано творештво.¹⁵⁷

Од идентификуваните зографи и групи и нивни дела во XVIII век, најмногу по потекло од југозападните делови на Охридската архиепископија се издвојуваат иконописните остварувања на Константин јеромонах и Давид од Селеница кои работат по углед на Критјаните од светогорските манастири но со различен интензитет и сензибилитет; Константин и Атанас Зографи од Корча кои прават обиди за нагласена нартивност, Константин од Спат - со силно влијание од италијанското сликарство, пренесено преку Јонските острови, т.н. епирска маниристичка група; иконописот и ѕидното сликарство на анонимните зографи од т.н. охридска пробарокна група од седумдесетите години на XVIII век.¹⁵⁸ Кон самиот крај на XVIII и почетокот на XIX век, во двете најпознати манастирски светилишта во Западна Македонија ќе работат двајца современици, сосема различни по ликовниот сензибилитет - конзервативниот Трпо, потомок на Константин, еден од браќата Зографи од Корча, кој го слика храмот на Св. Наум Охридски,¹⁵⁹ и зографот за кој според најновите истражувања се претпоставува дека е зографот Давид, еден од авторите на ѕидното сликарство во цр. Св. Никола

¹⁵⁷ Охридскиот митрополит Мелетиј е окarakterизиран како изразит фанриот и морално слаб човек така што охриѓани на неколку наврати се обидуваале да го симнат од митрополитскиот трон. Неговото име е избришано од ктиторскиот натпис во олтарот на цр. Св. Богородица - Каменско во Охрид (сп. И. Снџгаров, *Град ѓ Охрид ѓ 2*, Македонски преглед IV, 3, Софија 1938, 76-79; *Охрид и Охридско од ѓаѓањето ѓод ѓурска власѓ до крајот на XIX век*, Скопје 1978; Ц. Грозданов, *Неѓознаѓи и малку ѓознаѓи ѓорѓреѓи на словенскиѓе учѓѓели во уметноѓта на XIX век*, Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развојот на словенската просвета, Скопје 1989, 243-244). За владиката Антим, по потекло Албанец и голем фанариот се дознава дека е главниот виновник за уништувањето на голем фонд словенски ракописи во манастирот Богородица Пречиста-Кичевска (сп. Н. Целаќоски, *Дебарско-кичевска мѓѓроѓолија*, Скопје 1992, 10). Митрополитот Натанил е исто така избркан од Охрид (сп. К. Битоски, *Оѓѓѓесѓвено-економски и ѓолиѓѓчки ѓрилики ѓо ѓолемаѓта исѓѓчна криза*, Охрид 2, Скопје 1978, 165).

¹⁵⁸ За делата на овие зографи во Македонија: В. Поповска-Коробар, *Иконоѓисѓѓ*; Th. Pora, *Consideration generales sur la peinture postbyzantine en Albanie*, Acts du premier congrès international des études balkaniques et sud-est européennes, II, Sofia 1970, 780 (за Константин јеромонах).

¹⁵⁹ Ц. Грозданов, *Светѓи Наум Охридски*, 91-154; Истиот, *Темаѓѓски основи на живоѓисѓѓ на Трѓѓо зоѓраф во црквата Светѓи Наум Охридски*, Зборник на трудови од Симпозиумот „1100 години од хиротонисувањето на св. Климент во епископ и доаѓањето на св. Наум во Охрид“, Македонска православна црква, Охрид 1995, во: Уметноста и културата на XIX век, 204-216.

во Елена во Бугарија, образован најверојатно на Света Гора,¹⁶⁰ во чија изведба на куполниот живопис на католиконот на бигорскиот манастир е присутен барокно-рокајниот манир од графичките стилизации и светлата и топла колористичка палета, дотогаш ретко видена во ѕидното сликарство во македонските храмови.¹⁶¹ Од неомдна се познати повеќе дела од богатиот сликарски корпус на Антониј (Јованов) монах во Македонија и пошироко,¹⁶² чиј стил близок на самоковецот Христо Димитров, ја претставува генерацијата на малкуте сликари од преминот на векот на чиј експресивен сензибилит подоцна се надоврзуваа и делата на зографите Михаил и Димитар од Самарина во Македонија, токму тука, во бигорскиот манастир, каде што претходно Антониј монах оставил свои дела.¹⁶³

Новите теми и иконографски решенија што зографите од москополско-охридскиот сликарски круг ќе ги применат во повеќе храмови на територијата на Охридската архиепископија, Света Гора, Србија, ќе бидат во извесен дел реинтерпретирани во македонските споменици од XIX век, најпрепознатливо, според наше видување, од сликарската фамилија на Михаил од Самарина и секако надградени со личниот приод и богатство на изразност на Михаил, неговите синови и соработници. Од тие причини кога зборуваме за тематско-икконографски и ликовен препознатлив исчекор во уметноста на XIX век во Македонија, тој не може а да не се поврзе со претходниците на самаринските зографи преку нивните ѕидни декорации и иконопис во денешна Албанија, Света Гора, Грција додека во Македонија нив ќе ги следиме скоро исклучиво преку иконописот имајќи предвид

¹⁶⁰ За анонимните зографи кои ја сликале куполата на Бигорскиот католикон се искажани повеќе мислења. Едни автори претпоставуваа дека се работи за дело на познатите корчански браќа Константин и Атанас (сп. D. Damo, *Peintures albanais aux XVI-XVIII siecles en Albanie et dans d'autres regions balkaniques*, Tirana 1984, 13, 54; A. Николовски, *Живойисој во манастиротој Свети Јован Бигорски, ций.дело*, 112), други пак дека се работа на основоположникот на Самоковската сликарска школа, Христо Димитров (сп. В. Поповска-Коробар, *Бележки за неизвеситни икони ои зографити Христо Димитров и Димитар Христов в Македонија*, Проблеми на изкуството, 1, София 2005, 46; Истата, *Зографот монах Антониј Јованов во уметноста од првата половина на XIX век*, во Јубилеен зборник 25 години митрополит Тимотеј, Охрид 2006, 291). Најновите аналогни истражувања на А. Кујумчиев укажуваат на исклучителна блискост на стилот на непознатиот Бигорски зограф со главниот сликар на Еленскиот храм, Давид, за кој со голема сигурност се тврди дека работел на Света Гора, сп. А. Кујумчиев, *За атрибуцијата на стенописите от църквата „Св. Никола“ в Елена*, Проблеми на изкуството, 4, София 2007, 8-10.

¹⁶¹ Опис и анализа на живописот кај: А. Николовски, *Живойисој во манастиротој Свети Јован Бигорски*, 105-112.

¹⁶² В. Поповска-Коробар, *Зографот монах Антониј Јованов*, 279-293.

¹⁶³ *Истио*, 280-281. Авторката атрибуира повеќе икони на Антониј монах, денес во галеријата (ризницата) на икони во женската трпезарија - обновената икона на Богородица со Христос (1814 г.), Богородица несвенслива роза (1810 г.), Св. Ѓорѓи, како и двете фреско-икони на столпците на западниот травеј на католиконот од приближно истото време.

дека се зачувани мал број храмови од овој период. Впрочем, во истражувањето на делата на Михаил и неговите синови, меѓу другото, е забележано дека главниот мајстор - Михаил, почнувајќи од раните дела создадени во родното место и Албанија, бил под видно влијание на корчанските зографи Константин и Атанас, понекогаш до таа мера што некои од истражувачите не ги распознаваат едниот од другиот сликарски ракопис.¹⁶⁴

Согледувањата за врските меѓу москополско-корчанските и делумно на зографите од околината на Солун и пограничните простори на Епир (Капецово) со самаринските зографи упатуваат на примена на модели и иконографски решенија кои се непознати (или по исклучок се пристуни) во постарото сликарство во Македонија и во потесниот регион на Архиепископијата. Така на пример, учеството на Света Троица во Божествената литругија станува вообичаена иконографија на оваа тема преку зографите Константин и Атанас,¹⁶⁵ а ликот на Бог Отец е доминантен за означување на Божјата промисла во врска со повеќе христолошки сцени преку делата на Давид од Селеница.¹⁶⁶ Богатата иконографска и декоративна разработка на типот на Исус Христос Цар над Царевите и Велики архиеереј (најчесто) на престолни икони, под влијание на критските сликари, повторно прво ќе го сретнеме кај сликарите од југозападниот дел на Охридската архиепископија.¹⁶⁷ Популарната мариолошка проблематика од барокната уметност исто така ќе има посебен одраз во делата на овие сликари. На пример, сцените врзани за симболиката на непорочното зачнување на Марија - Богородица која стои на полумесечина, опкружена со облаци и ангели (во калотите на тремовите на црквите Св. Атанасиј и Св. Никола во Москополе) и Богородица несвенлива лоза со О тебе радует се и Пророците те навестија, се

¹⁶⁴ E. Drakopoulou, *Icons from the Orthodox Communities of Albania*, Thessaloniki 2006, cat. no. 57.

¹⁶⁵ Сп. Д. Медаковић, *Манасѝир Хиландар у XVIII веку*, Хиландарски зборник 3, Београд 1974, 65; В. Поповска-Коробар, *Иконојисоѝ*, 147, сл. 2, 30; Г. Хр. Тоџарас, *Оι ζωγραφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος από την Κορυτσα, το έργο τους στο Άγιον Ορος (1752- 1783)*, Αθηνα 2003, πιν. 26, 28, 29.

¹⁶⁶ Во цр. Св. Никола во Москополе, медаљонот на допојасјето на Бог Отец помеѓу Распетието и Симнувањето во Ад, на иконата Крштевање од цр. Св. Димитриј во Битола: Викторија Поповска-Коробар, *Иконојисоѝ, цѝѝ.дело*, 146-147.

¹⁶⁷ На престолните икони на Константин јеромонах во Св. Наум Охридски (сп. Ц. Грозданов, *Свѝѝѝ Наум Охридски*, Скопје 1995, 71-72; В. Поповска-Коробар, *Иконојисоѝ*, 148-149; на иконите во цр. Св. Никола во Вевчани, дело на анонимен зограф од 1840 г. (сп. Ј. Тричковска, *Икониѝѝ од XVIII век во цр. Св. Никола во Вевчани*, Тематски зобрник на трудови 1 (икони, иконопис, иконостас, иконографија), Скопје 1996, 73-84); во живописот од Константин и Атанас: протезисот на цр. Св. Петар и Павле во Виткуќ (сп. В. Поповска-Коробар, *Иконојисоѝ, цѝѝ.дело*, 149, сл.5) и покрај влезната партија во Скитот на Света Ана на Света Гора (сп. Г. Хр. Тоџарас, *op.cit.*, πιν. 99);

евидентирани на икони од Константин и Атанас,¹⁶⁸ а потоа и на дела на т.н. епирски маниристи.¹⁶⁹ Незаобиколното вклучување на света Троица во барконата мариолошка тематика, понекогаш во комбинација со други Богородичини теми (Акатистот, Успението) наоѓа примена особено кај Корчанските браќа зографи и Константин од Спат.¹⁷⁰ Во христолошките теми што ги илустрираат овие зографи се присутни скоро сите оние поединости за кои ќе стане збор при иконографско-тематската анализа на подоцнежните дела на Михаил и неговите синови. На пример, деталот со одвиткувањето на пелените на младенецот од страна на Богородица во Раѓањето Христово, заокружувајќи ја емотивната атмосфера на новиот модел кога присутните се околу колевката, го среќаваме на иконата на Константин од Спат и на една од иконите на „пробарокната охридска сликарска група“.¹⁷¹ Од истите зографи се слика и Обрезанието Христово,¹⁷² со наративен приод што подоцна ќе биде својствен на синот на самаринскиот зограф Михаил, Никола.

Меѓу темите присутни во ова време во москополските храмови,¹⁷³ ќе има и такви кои многу ретко ќе станат дел од репертоарите на македонските храмови од следниот век. На пример, посочената апокрифна тема на Богородица на месечина, досега не е евидентирана во Македонија, а развиениот циклус на сцени од Апокалипсата - само во живописот на тремот на Осоговскиот манастир. Исто така, една мошне интересна сцена - Тркалото на животот, сликана блиску (обично на цокле) до сцените на Страшниот суд и/или Откровението на Јован заради морализаторско-дидактичкиот предзнак, како што е случајот со фреската на

¹⁶⁸ В. Поповска-Коробар, *Иконоџисоџи*, 150, сл. 7 (Богородица стои на месечина, од цр. Св. Атанасиј); Trésors d'art albanais, *Icônes byzantines et post-byzantines du XIIIe au XIXe siècle*, Musée National Message Biblique Marc Chagall, 3 juillet -7 octobre, Nice 1993, cat.no. 96, 98 (икони на Богородица од Корчанскиот музеј).

¹⁶⁹ В. Поповска-Коробар, *Икони од еџирска џровиниенџија*, Зборник за средновековна уметност бр. 3, Скопје 2001, 186-188, сл. 5 (иконата на Богородица несвенлива роза со пророци од проскинетарот во цр. Св. Петар и Павле во с. Тресонче); Истата, *Иконоџисоџи*, 150-151. Неодамна пронајдената икона со истата тематика во близината на цр. Св. Ѓорѓи во с. Рајчица, денес во процес на конзервација во РЗЗСК/НКЦ-Скопје (од теренски белешки)

¹⁷⁰ Trésors d'art albanais, *Icônes byzantines et post-byzantines du XIIIe au XIXe siècle*, cat. no. 56-57 (иконите на константин од Спат); В. Поповска-Коробар, *Иконоџисоџи*, 151.

¹⁷¹ Y. Drishti, *Konstandin Shpataraku*, Tiranë 1992, ph. 19-20; В. Поповска-Коробар, *Иконоџисоџи*, 151.

¹⁷² Од Константин од Спат е позната иконата од манастирот од Арденица (фото кај: Y. Drishti, *Konstandin Shpataraku*, op.cit. ph.36), а од пробарокната охридска група - иконата од Бигорскиот манастир (сп. В. Поповска-Коробар, *Иконоџисоџи*, 152, сл. 12).

¹⁷³ Во тремовите (ексонартексите) на цр. Св. Атанасиј и Св. Никола (сп. Th. Popa, *Piktorët mesjetarë shqiptarë*, Tiranë 1961, 88 - 96, ph.57-66), и во блискиот манастир Св. Марина во с. Ѓнга (сп. Y. Drishti, op.cit., 17).

Давид од Селеница во цр. Св. Јован Претеча во Костур и на Атанас и Константин зографи во Виткуќ,¹⁷⁴ нема да стекне популарност во Македонија.¹⁷⁵

Од истражувачите посебна нагласка е дадена на претставите на локалните култови во уметноста на ова поднебје од XVIII век, имајќи предвид дека делата на зографите од москополско-корчанскиот круг во извесна мера ќе бидат одредница и за сликарството од XIX век. Ликот на св. Наум Охридски, од иконата од 1703 г., преку поврзувањето со други јужнословенски светители во делата на Константин и Атанас зографи, Јован Четири, Константин јеромонах на иконите и сцените од неговото житие од Трпо зограф во јужниот паркалис во манастирот крај Охридското Езеро,¹⁷⁶ зборува за исклучителната популарност на овој светител во југозападниот и централниот дел на Охридската дијецеза. Меѓу популарните е и култот на зетскиот крал св. Јован Владимир,¹⁷⁷ а потоа и на св. Марена од нејзиното средиште, манастирот Л’нга во близината на Охридското Езеро.¹⁷⁸

Преку појавата на графиките во печатените книги во Венеција и Москополе, посветени на словенските просветители, новата форма на композицијата Седмочисленици ќе се следи токму од зографите од овој регион, Константин и Трпо од Корча, Јован Четири од Габрово, зографите од работилницата на Давид од Селеница, а потоа, во почетокот на XIX век, за прв пат во Македонија - во манастирот Св. Наум крај Охрид од Трпо зограф.¹⁷⁹

Сликарството од XIX век во Македонија, од аспект на продолжување на традиција и современи влијанија на зографите кои потекнуваат и во најголем дел работат тука, како тема е многу посложена бидејќи не само што недостасуваат комплексни истражувања туку и мноштвото познати уметнички остварувањата, со многу специфики и хетерогеност во ликовниот израз, објективно оневоз-

¹⁷⁴ В. Поповска-Коробар, *Иконописој*, 154, сл. 15 (Костур), сл. 16 (Виткуќ).

¹⁷⁵ Познат нѝ е само примерот од цоклето на јужниот ѕид (во продолжение на Страшниот суд, претставен на западниот ѕид) во цр. Св. Богородица во с. Дрслајца, Струшко, од Аврам Дичов (деведесетите години на XIX век).

¹⁷⁶ Ц. Грозданов, *Порѝрејѝиѝе*, 206-209, 219-228; Истиот, *Свеѝи Наум Охридски*, 68, 80-81, 95-102, 163-170.

¹⁷⁷ Ц. Грозданов, *Порѝрејѝиѝе*, 210-216; Истиот, *Свеѝи Наум Охридски*, 79-80.

¹⁷⁸ Иконите од Константин јеромонах во Св. Наум (сп. Ц. Грозданов, *Порѝрејѝиѝе*, 216-217), и ново атрибуирани икони во Охрид на овој зограф (В. Поповска-Коробар, *Иконописој*, 47-50).

¹⁷⁹ За дела на Константин, Трпо и Јован Четири во Албанија говори Т. Попа (сп. Th. Popa, *Piktorët mesjetarë shqiptarë*, 126, 128). За композицијата од манастирот Драча од работилницата на Давид од Селеница, сп. Ц. Грозданов, *Порѝрејѝи на свеѝиѝиѝелиѝе*, 122. За композицијата од припратата на Св. Наум Охридски, сп. Ц. Грозданов, *ѝиѝ.дело*, 183-188.

можува насочни и заокружени согледувања. И покрај драгоцените сознанија на едни од нашите први истражувачи на црковното сликарство од ова време, А. Николовски и К. Балабанов а подоцна и на Ц. Грозданов,¹⁸⁰ концентрирани повеќе на идентификација на делата на локалните зографи од средината и втората половина на XIX век, откривајќи многу значајни стилско-уметнички изрази, останува потребата од расветлување на патот на т.н. левантиски барок, кој преку работата на неколку зографи, меѓу кои посебно место зазема работилницата на Михаил од Самарина, претставува посебна етапа во развојот на црковната уметност од XIX век во Македонија. Истражувањата на Ј. Чокревска-Филип, пред сè од аспект на скромната по обем но исклучително важна графичка продукција за предлошките и узорите на локалните мајстори,¹⁸¹ и на В. Поповска-Коробар за плодниот Антониј монах кој прави евидентен исчекор кон барокизираната уметност од претходниот век, даваат голем придонес во градењето на мозаикот за тој пат.

На некои од влијанијата што ќе доведат до одредени промени, односно новини во сакралната уметност од ова време меѓу првите конкретно укажува Ц. Грозданов, зборувајќи за Стематографијата на Христофор Жефарович и нејзиното користење од страна на еден од најпродуктивните локални зографи од средината на векот, Дичо зограф од Тресонче, а потоа и на неговите ученици и наследници.¹⁸² Меѓутоа, самиот податок за задоцнето влијание со користењето на Стематографските предлошки од страна на тајфата на овој зограф и на уште мал број други зографи за определени потреби на нарачателите,¹⁸³ на строго тематски

¹⁸⁰ Види библиографија во заб. 15.

¹⁸¹ Ј. Чокревска-Филип, *За њосџаројџо гџрафичко наследсџво во Македонија*, Скопје, 2003, 12-31.

¹⁸² Повеќе трудови на Цветан Грозданов на оваа тема меѓу кои како сублимирани искажувања ги посочуваме следните, цитирани според публикацијата *Умејносџа и кулџураџа на XIX век, Неџознаџи и малку џознаџи џорџреџи на словенскиџе учџџели во умејносџа на XIX век*, (Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развојот на словенската просвета, Скопје 1989), 133-142; *Влијаниеџо на Христофор Жефарович врз џворешџвоџо на македонскиџе маџстори од XIX век*, (Западно-европски барок и византиџски свет, Зборник радова за научног скупа (1989), књ. 18, Београд 1991), 189-203; *За влијаниеџо на Христофор Жефарович врз делатџа на Дичо зоџраф и Аврам Дичов*, (Јубилеен Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот „Свети Кирил и Методиј”, Скопје, 1996), 95-120.

¹⁸³ Како знак на благодарност на српските кнежевства за помош на Бигорскиот манастир и неговите метоси цела галерија на фигури на јужнословенски светители според Жефаровичевиот прирачник Дичо слика во припратата на цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица (сп. Ј. Тричковска, *Живоџисоџи во цр. Св. Ѓорѓи Победоносџец*, одбранет магистерски труд на Филозофскиот факултет во Скопје, 2000, 98-114), а Василиј Гиновски на фасадата на Бигорскиот католикон во 1871 г. (сп. Р. Груџиџ, *Скоџска мџџроџолија*, Споменица српског православног храма св. Богородице у Скопљу, Скопље 1935, 240-241; Ц. Грозданов, *Неџознаџи и малку џознаџи џорџреџи на словенскиџе учџџели во умејносџа на XIX век*, 139-140; Истиот, *Влијанијаџа на Христофор Жефарович*, 198-200; А.

утврдениот репертоар на графичките листови на овој зборник, подготвен според интересите на Карловачката митрополија, тој има ограничен удел во развојот на уметноста на наше тло. Сепак, мора да се нагласи дека графичките модели на јужнословенските култови од Стематографијата ќе претставуваат највпечатлив прием на одреден модел од друга провиниенција во македонското сликарство од XIX век, пред сè во храмовите во западна Македонија.

Една друга исклучително значајна тема чие што потекло е исто така од Македонија, групната претстава на словенските просветители - Седмочисленици, која добива своја нова форма (центрична композициска поставка) во XVIII век преку зографите од москополскиот круг,¹⁸⁴ и посебна актуелност во македонското сликарство од XIX век, е исто така најмногу применувана од зографите во тајфата на Дичо.¹⁸⁵

Од друга страна имајќи ги сознанијата за учеството на Дичо во работилницата на Михаил и Димитар од Самарина во бигорскиот манастир на самиот почеток од неговата зографска кариера, јасно е дека патот на новите или изменетите тематско-иконографски содржини тој директно ќе ги восприема од самаринските зографи. Сепак, веројатно обременет од силните нарачки, овој зограф ретко ќе се концентрира на содржински покомплесни и поапстрактни теми иако имал можност повеќето од нив да ги сознае работејќи со Михаил (или поседувајќи негова ерминија, односно сликарски картони). Во тој контекст редок пример е претставата на Богородица Достојно ест чија што многу поскромна варијанта од онаа во апсидата на бигорската трпезарија Дичо ќе наслика во куполата на цр. Св. Никола Геракомија во Охрид.¹⁸⁶ Сличен е примерот со моделот на архангел Михаил кој ја зема душата на богатиот, реинтерпретиран од неговиот син Аврам, а претходно незначително модифициран од самиот Дичо,¹⁸⁷ додека

Николовски, *Живойисој во манастирот Свети Јован Бигорски*, 122). Во истиот контекст се сликани и во наосот на Пречиста-Кичевска од Аврам Дичов во 1880 г. (Ј. Тричковска, *Живойисој во манастирската црква Богородица Пречиста*, 87-90).

¹⁸⁴ Th. Pora, *Piktoret mesjetarë shqiptarë*, Tiranë 1961, 85, 113; Ц. Грозданов, *Портретите на светителиите од Македонија*, 118-122.

¹⁸⁵ На иконата од 1862 г. за Фотијана Робева од Охрид, во живописот на јужниот ѕид во цр. Св. Богородица Пречиста, од 1880 (сп. Ц. Грозданов, *Словенските учители во живойисој на Пречиста Кичевска и развојот на композицијата на Седмочислениците во втората половина на XIX век*, во зборник: *Света Пречиста-Кичевска*, 119-133);

¹⁸⁶ Ј. Тричковска, *Песнајта Достојно ест од куполата на црквата Св. Никола Геракомија во Охрид*, Културно наследство 28-29/2002-2003, Скопје 2004, 209, 216, 218, 221-222.

¹⁸⁷ Од Аврам Дичов публикувана е една икона (врата) на иконостасот во цр. Св. Илија во с. Стенче (сп. Ц. Грозданов, *Дичо зограф и неговите ученици во црквата Свети Илија во Стенче*,

исто така ретката тема од Христовите параболи - Христос Добар Пастир, присутна во делата на најмладиот син на Михаил, Никола, Дичо зограф ќе биде меѓу малкуте локални зографи што ќе ја внесе во својот репертоар скоро дословно пратејќи го моделот на самаринските сликари.¹⁸⁸ Типично барокниот модел на Исус Христос „живоносен леб“ (Христос во путир) што во македонското сликарство од XIX век го воведува зографот Михаил во Бигорската трпезарија набрзо Дичо ќе го вклучи во репертоарот на олтарот на неколку храмови во кои тој работи.¹⁸⁹

Сложените Богородичини циклуси нема да бидат особено популарни кај локалните зографи. Ретки исчекори прави Дичо зограф со вклучувањето на песната Достојно ест во куполата на цр. Св. Никола Геракомија во Охрид¹⁹⁰ и на Живоносен источник во цр. Св. Ѓорѓи во с. Рајчица,¹⁹¹ сцени од Актатистот на Богородица колку што нам ние познато, сликаат само лазарополските зографи и тоа многу подоцна во цр. Св. Ѓорѓи во Лазарополе (почеток на XX век),¹⁹² додека галичкиот сликар во цр. Св. Богородица во манастирот Лешок во последните децении на XIX век само го „обновува“ живописот од XVII век на чии странични ѕидови се следи овој циклус.

Ќе потсетиме дека сцените од Откровението на Јован (Апокалипса) кои беа мошне актуелни во бугарските средини но и кај москополските зографи во претходниот век, во македонското сликарство од XIX век се многу послабо

Госпшварско, Културно наследство 26-27, Скопје 2001, во Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија, студии и прилози, Скопје 2004, 86 сл. 9); од Дичо зограф е евидентирана иконата во цр. Св. Троица во Врање (сп. А. Давидов-Темерински, *Традиционално и ново у делу Диче зографа (1819-1872/73)*, Саопштења XXXV – 2003 - XXXVI – 2004, Београд 2004, 150-152).

¹⁸⁸ Иконата е од цр. Св. Архангел Михаил во с. Битуше, од 1848 г., (од теренски белешки споредбено со докумнетацијта на РЗЗСК/НКЦ-Скопје каде иконата е регистрирана под бр. 22378); многу подоцнежен пример - иконостасната врата од цр. Св. Атанасиј од с. Прждево, Неготинско од зографот Григориј Пецанов од Струмица од последните децении на XIX век (фото кај А. Николовски, *Уметноста на XIX век во Македонија*, 30).

¹⁸⁹ Во Причестувањето, цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица, 1848 г. (сп. Ј. Тричковска, *Живойисоџи во цр. Св. Ѓорѓи Победоносец*, одбранет магистерски труд на Филозофскиот факултет во Скопје, 2000, 52 сл. на с. 189), во протезисот на цр. Св. Никола во с. Вранештица од Аврам Дичов (сп. Ц. Грозданов, *Фрескоживойисоџи на Аврам Дичов во олшароџи на црквата Св. Никола во село Вранештица кај Кичево*, Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија (студии и прилози), МАНУ, Скопје 2004, сл. 152).

¹⁹⁰ Ј. Тричковска, *Песнаџа Досџојно есџи од куйолоџа на црквата Св. Никола Геракомија во Охрид*, Културно наследство 28-29/2002-2003, Скопје 2004, 209, 216, 218, 221-222.

¹⁹¹ Тричковска, *Живойисоџи во црквата Св. Ѓорѓи Победоносец*, 119-123. Од Дичо е зачувана и икона на оваа тема, денес експонат во цр. Св. Никола во Куманово (сп. В. Поповска-Коробар, Ј. Зисовска, *Икони од Кумановско во црквата Св. Никола во Куманово*, Куманово 2000, кат.бр. 26, стр. 3).

¹⁹² Од теренски белешки.

застапени. Единствено најпопуларната меѓу нив - Праведеното и грешно исповедување (Јованово откровение, 1:9), се следи во варијанти од повеќе зографи, најпрво од дојденци од јужните делови на Македонија (костурско), а подоцна, главно од учениците на Дичо зограф, односно зографите од реканскиот крај.¹⁹³

Развиени житијни циклуси на светители се исто така реткост во македонското ѕидно сликарство од ова време. И таму каде што се тие застапени се работи за многу селективен избор, најчесто сместен на пространите поткуплни површини на монументалните храмови.

Се чини дека многу повеќе се посветувало внимание и средства на обнова и градење на што помонументални објекти, додека во нивното внатрешно украсување главен акцент има иконостасот а не ѕидната декорација. Причините се повеќеслојни и главно се однесуваат на ограничувачкиот материјален потенцијал на новите ктитори, недоволната ангажираност на образовани нарачателите во креирањето на добро обмислени програми и настојчива потрага по исто така добро образовани и искусни во својот занает зографи, односно малиот број изградени (локални) зографи кои би можеле да се зафатат со осмислување и изведување на комплексни сликани програми на пространите ѕидни површини на монументалните храмови. Дури и во врска со обврзните иконостасни целини се потврдуваат сличните состојби. Проследувајќи го творештвото на Никола (Михаилов) кое главно се одвивало во иконописот, забележавме дека се чекало повеќе години да се соберат средства за да се дооформат повеќекатните иконостаси, што од своја страна придонесува да се добие слика за една хетерогена, често пати невооедначена по квалитет сликарска целина бидејќи неа ја создавале повеќе зографи во различно време.

Меѓу ретките зографи на кои им се пружила можност да се испробаат во програмското осмислување на монументалните храмови и кои ќе имаат храброст истите да ги изведуваат, се членовите на тајфата на зографот Дичо и неговите наследници. Од нив се целосно украсени со ѕидна декорација храмовите на Пречиста Кичевска, Св. Ѓорѓи во с. Рајчица, Св. Ахилиј Лариски во с. Требиште, Св. Ѓорѓи во с. Лазарополе, Св. Богородица Каменско во Охрид, Св. Богородица во с. Дрслаица, Св. Никола во с. Присовјани и Св. Никола во Вевчани - Струшко, Св.

¹⁹³ Посебен софрт на оваа тема и повеќе интерпретации во црквите во Македонија, со акцент на Струшкиот храм, Ј. Чокревска-Филип, „Праведено и грешно исповедување“ во црквата Св. Ѓорѓи во Струѓа, Јубилеен зборник 25 години митрополит Тимотеј, 295-305.

Илија во с. Стенче, Св. Илија во с. Селце, Св. Петар и Павле и Св. Никола во Тресонче Мала Река и други храмови претежно во западна Македонија. Можност за такви големи сликарски проекти понатаму ќе имаат малку сликарски тајфи. Меѓу нив се лазарополските зографи кои ја сликаат градската црква Св. Ѓорѓи во Струга,¹⁹⁴ самоковските зографи кои ја сликаат една од црквите во манастирот Св. Пантелејмон во Кочани,¹⁹⁵ крушевските зографи Атанас и Константин кои го изведуваат ѕидното сликарство на цр. Св. Спас во скопското село Раштак и во манастирскиот храм на Св. Јован Претеча, Слечче,¹⁹⁶ а при крај на векот и почетокот на следниот век - Димитар Андонов Папрадишки кој на неколку наврати во текот на повеќе децении работи на ѕидното сликарство на католикот на Осоговскиот манастир.¹⁹⁷

Меѓу исклучоците кои ќе претставуваат значаен исчекор на македонското религиозно сликарство во современите текови на т.н. левантиски барок се делата од работилницата на зографот Михаил, најмаркантниот претставник на неколку самарински зографи кои во текот на XIX век интензивно работат во непосредната околина на родното место, а некои од нив, оставаат дела и во Македонија.¹⁹⁸

¹⁹⁴ Ц. Грозданов, *Ѕидното сликарство и иконописот во стругишкиот крај*, Струга и Струшко, Струга 1970, 325-344; Истиот, *Влијанието на Христифор Жефарович*, 196-197; Ј. Чокревска-Филип, „Праведно и грешно исповедување”, 300-305.

¹⁹⁵ Според нашите теренски истражувања самоковецот Захариј Зограф во 1872 год. во помалата црква на манастирот Св. Пантелејмон кај Кочани ги претставил фигурите на св. Јован Рилски и Гаврил лесновски а нивен пандан на јужниот ѕид е св. Јоаким Осоговски.

¹⁹⁶ Ц. Грозданов, *Маченициите од XV-XIX век* (според дополнетиот текст во: Уметноста и културата, 164-165, заб. 22, 23 и 24); Истиот, *За граѓинскиите и зографскиите иконостаси во манастирската црква Св. Јован Претеча (Продром) во Слечче, во втората половина на XIX век*, во: Уметноста и културата, 246-253

¹⁹⁷ А. Николовски, *Македонските зографи од крајот на XIX и почетокот на XX век*, 53- 62.

¹⁹⁸ К. Макри наведува повеќе самарински зографи кои се раздвижени во поблиската и подалчена околина на Самарина. Меѓу нив ќе ги споменеме: Михаил и Георги кои во 1803 г. ја сликаат црквата во Какоплеври во близината на Калампака. Атанасиј „анагност” во средината на векот работи во околината на Самарина, Христос ереј и Антониј Папајоанос, во триесетите години на векот ја сликаат обновената самаринска цр. Успение на Богородица. Зиси Хаси, Никола Асимену, Зиси Папагеоргиу, Зиси Нули и Василиј Вулгари во шеесетите години работат во повеќе цркви во Тесалија (сп. К. Макрџис, *Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας*, Θεσσαλονίκη 1991, 54-59). Некои од овие зографи оставиле дела и во Македонија. На Христо јереј му се атрибуирани икони од 1825 г. во охридската црква Големи Свети Врачи (сп. А. Николовски, *Македонските зографи од крајот на XIX и почетокот на XX век*, Андонов, *Зографски и Вангеловиќ*, Скопје 1984, 27-28), додека сеуште недоволно познатиот во науката Јован зограф, во 1828 г. сликал икони за постариот иконостас на цр. Св. Петка во Маловиште (сп. Р. Палигора, *Св. Пејка, Маловишката*, Битола 2006, 97. к. бр.40-44).

III. ХРОНОЛОГИЈА И АТРИБУЦИЈА НА ДЕЛА

ЗОГРАФОТ МИХАИЛ (АНАГНОСТ)

Почейоци - северна Грција

Податоците за почетоците на работата на носителот на зографското семејство од Самарина, Михаил, односно за делата создадени пред доаѓањето во Македонија, до неодамна беа многу скудни, а за македонските истражувачи скоро непознати.¹ Најновите истражувања на Н. Х. Папагеоргиос за сликарството во католиконот на манастирот Св. Параскева и наосот во цр. Преображение во близина на Самарина, каде што се потврдува учеството на Михаил, во голема мера придонесуваат за дефинирање на раната фаза на неговиот сликарски пат.²

Според истражувањата на Н. Х. Папагеоргиос, првите датирани и потпишани дела на Михаил се икони за иконостаси на цркви во родното место и поблиската околина на Епир и Тесалија. Тоа се иконите од 1811 г., наменети за иконостасот на митрополитската црква во Самарина - *Усџение на Богородица*, кадешто на престолната икона Богородица со Исус Христос, зографот го оставил својот потпис ...ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΥΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ 1811.³ Следните икони, меѓу кои досега се публикувани само две, Михаил ги работи четири години подоцна за иконостасот на манастирската црква *Преображение Христџово*, во близинаџа на Самарина. На престолната икона Богородица со

¹ Извесен е бројот на самарински зографи од крајот на XVIII и XIX век, меѓу кои и на зографот Михаил, односно потесниот круг на неговите соработници, чија работа во грчката историографија главно се следеше преку мал број податоци и коментари на натписи на изведени дела. Меѓу оние кои авторот на овој труд имаше прилика да ги проследи во контекст на зографот Михаил се: Φ. Πιομπινος, *Ελληνες Αγιογράφοι μεχρι το 1821*, Αθηνα 1984, 37; Μ Γαρίδης, *Οι επιγραφές του Κλεινωβού*, Ιστορικά 2, тχ. 3, Αθηνα, 1985, 183-203; Κ. Μακρήs, *Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας*, Θεσσαλονίκη 1991, 54, 56-57, 59-60; Ν. Κ. Μουτσοπουλου, *Συμβολη στη μορφολογια της Ελληνικης γραφης λευκωμα, Βυζαντινων και Μεταβυζαντινων εριγραφων*, Θεσσαλονικη 1977, 229, εικ. 578; Μ. Χατζιδακης, *Ελληνες ζωγράφοι μετά την Αλωση (1450-1830)*, Τ.1, Αθηνα 1987, 162-164; Ε. Δρακοπουλου, *Ζωγραφοι απο τον ελληνικο στον βαλκανικο χωρο*, Ζητήματα Μεταβυζαντινης Ζωγραφικης στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη, Αθηνα 2002, 113; Μ. Χατζηδακης- Ε. Δρακοπουλου, *Ελληνες ζωγραφοι μετα την αλωση (1450-1830)*, Τ.2, Αθηνα 1997, 196.

² Докторскиот труд на колегата Н. Папагеоргиос (Ν. Χ. Παπαγεωργιου, *Το καθολικο της Αγιας Παρασκευης και Ο Ναος της Μεταμορφωσεως του Σωτηρος Σαμαρινας Γρεβενων. Συμβολη στη μελετη της θρησκευτικης ζωγραφικης στη δυτικη Μακεδονια στα τελη του 18ου και στις αρχες του 19ου Αιωνα*, одбранет на Солунскиот универзитет во 2004 г.), за прв пат дава сеопфатен приказ на дела од потесниот круг на сликарската работилница во која отпочнува да работи Михаил, а чиј најобеман потфат се ѕидните слики во двата храма во непосредната близина на Самарина.

³ *Ibid.*, 306, πιν. 99 α.

Исус Христос тој се потпишал со идентична формулација - ...ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΥΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΕΚ ΤΑΥΤΗΣ/ ΚΟΜΟΠΟΛΕΩΣ ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ 1815.⁴ Само две години подоцна неговата работа се посведочува со потписот на престолната икона Исус Христос Велики архијереј во *цр. Св. Параскева во еџирскојто село Коница* - ...ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΤΟΥ ΣΚ - ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ 1817.⁵

Логична е претпоставката дека довербата што на овој зограф му ја укажале црковните авторитети уште со првиот самостоен ангажман - сликање престолни икони за еден митрополитски храм, зборува за искусен зограф кој секако бил над шеснаесетгодишна возраст имајќи предвид дека претходно задолжително морал да помине извесен период на обука.⁶ Конкретни сознанија за неговото претходно учество во сликарски проект во кој го учел занаетот немаме, но податоците од подоцнежната заедничка работа со неговиот татко на ѕидното сликарство, како и обврзното споменување на татковото име во наведените самостојни иконописни дела, упатуваат на претпоставката дека Михаил се образувал во зографска тајфа во која учествувале или ја предводеле членови на неговото потесно семејство.

Првата и засега единствена позната заедничка работа на Михаил со неговиот татко Димитар, наедно и негово прво евидентирано учество во изведба на ѕидно сликарство, е живописот во наосот и куполата на споменатата црква во близината на Самарина - *Преображение Христџово*, завршен во октомври 1819 г., каде што според натписот над влезот во наосот, покрај таткото и синот, се наведува учеството на уште еден зограф „папа Јован анагност“.⁷ Според нашите најнови истражувања во личноста на последниот споменат зограф би можело да се препознае авторот на еден комплет икони што денес се дел од збирката на цр. Св. Петка во с. Маловишта, Битолско.⁸

⁴ *Ibid.*, 306-307, πιν. 99 β, γ.

⁵ *Ibid.*, 307, πιν. 100 α.

⁶ *Ibid.*, 313-314.

⁷ Натписот е објавен кај: Κ Μακρής, *Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας*, 76; Ν. Κ. Μουτσολουλου, *op.cit.*, 229, по. 578; Ν. Χ. Παπαγεωργίου, *op.cit.*, πιν. 1 β.

⁸ Зографот Јован, потпишан како ...син на Димитар од Самарина, е автор на петте икони од 1828 г., со претстави на светите апостоли Лука, Марко, Јован, Матеј и Исус Христос кои некогаш ја формирале сликаната целина на певницата во храмот Св. Петка во с. Маловишта. Одредени стилско-ликовни карактеристики (нагласен графицизам, несразмерни пропорции на монументални фигури, интензивен колорит), укажуваат на сличности со одредени партии од живописот во

Информирајќи за работата на зографите во Преображенската црква, К. Макри смета дека споменатите Димитар и Михаил во натписот се браќа.⁹ Ова мислење не го прифаќа Н. Х. Папагеоргиос, поаѓајќи меѓу другото и од прецизноста на информациите на повеќето од досега познатите натписи каде што се споменуваат имињата на Димитар и Михаил,¹⁰ во кои не се навестува таков роднински однос. Од друга страна, секаде кадешто Михаил го наведува името Димитар тој зборува или за својот татко, или, како што ќе видиме во подоцнежните дела, за постариот син - Димитар. Меѓутоа, потребата од извесна претпазливост околу заземање став за прашањето што го наметнува К. Макри, доаѓа од нашите согледувања за една подоцнежна икона (1828 г.), донесена во цр. Св. Атанасиј во кичевското село Големо Црско, на која е потпишан зограф „Димитар од Самарина“, а за кој М. М. Машниќ смета дека е синот на Михаил.¹¹ Меѓутоа, на оваа икона, со претстава на архангел Михаил, сликарскиот јазик на зографот, со изразит графички приод во обработката на ликот на архангелот и на крилјата, се разликува од познатите самостојни и заеднички дела на Димитар и неговиот татко Михаил, што нè наведува на помисла дека можеби се работи за самостојно дело не на неговиот син, туку на неговиот татко Димитар или пак на друг самарински зограф со исто име од ова време. Ова дотолку повеќе што во натписот ја нема вообичаената информација што Димитар во своите дела секогаш ја наведува за своето потекло, потенцирајќи дека е „син на Михаил од Самарина“, ¹² што логично би следело и при сликањето на ова рано дело доколку е негово. Дилемите ќе можат да се разрешат откако подетално ќе бидат анализирани наведените дела на двајцата зографи кои доаѓаат од Самарина во ова време, Јован (авторот на иконите од цр. во Маловиште) и Димитар (авторот на иконата од Големо Црско), што од своја страна сигурно ќе дадат корисни податоци за поширокиот круг на една зографска тајфа, можеби и за поширок сликарски круг на фамилијата на зографот Михаил.

Преображенската црква во Самарина. Заедно со податоците за времето на изведбата на иконите и потписот на зографот, според нас дава основани претпоставки дека зографот од Маловишта е истиот тој кој е дел од тајфата која работи претходно во Самарина. Зографот се потпишал на грчки на иконата на Исус Христос. Иконите се објавени во монографијата за црквата во Маловишта: Р. Палигора, *Св. Пејќа, Маловишта*, Битола 2006, 97, кат. бр. 40-44.

⁹ Κ Μακρής, *Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας*, 56.

¹⁰ *Ibid.*, 99; Φ. Πιομπινος, *op.cit.*, 37; Μ. Χατζηδακης-Ε. Δρακοπουλου, *op.cit.*, 196.

¹¹ Μ. Μ. Μашниќ, *Дела од раната фаза од иворешивото на Михаил анаѓносѝ и син му - Даниил*, Зборник на Музејот на Македонија, бр. 2, Скопје 1996, 273-274, сл.6.

¹² За ова прашање види во поглавјето: Зографот Димитар (Даниил).

Во прилог на констатацијата за роднинската врска син-татко на Михаил и Димитар во почетните ангажмани, извесна потврда дава натписот кој говори за првата самостојна работа на Михаил на ѕидното сликарство, живописот во наосот на цр. *Св. Ајосџоли во Клиново, во областа Каламџака*, каде што зографот, во натписот над влезот на храмот, на своето име го додава татковото име (како негово презиме) -...ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤΟΥ ΕΥΤΕΛΟΥΣ Κ(ΑΙ) ΑΜΑΡΤΩΛΟΥ, ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΥΝΩΣΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ....¹³ Бидејќи во овој натпис не е наведена годината, ја изнесовме претпоставката за можноста живописот да е работен непосредно по 1789 г.,¹⁴ предводејќи се од податоците на грчкиот истражувач Ф. Пјомпинос кој во кратката белешка за сликарството на „Михаил Анагност на Димитар“ во храмот, посочува година кога била изградена црквата.¹⁵ Апсолвирајќи повеќе прашања во врска со овој храм кои главно се однесуваат на толкувањата на еден натпис што го задржал вниманието на претходните истражувачи од историско-социолошки аспект,¹⁶ Н. Х. Папагеоргиос ја отфрла можноста за учество на Михаил во првата фаза од живописувањето на храмот која се одвивала непосредно по градењето, и смета дека тој е автор на поголемиот дел од живописот во наосот и куполата, изведен во 1820 г. која, овој пат без името на зографот, е испишана во тамбурот на куполата.¹⁷ Во прилог на тоа се наведуваат сличности со престолните икони од истата црква кои Михаил ги работи во 1821 г., при што на една од нив (Богородица со Исус Христос), го оставил својот потпис -ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ / ΤΟΥ ΕΚ ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ: 1821.¹⁸

Живописот во куполата (претставата на Исус Христос Пантократор) на големиот манастирски храм Св. Параскева во близината на Самарина, од 1821 г., заедно со иконите од Клиново, се последните евидентирани дела на зографот Михаил на територијата на денешна Р. Грција, односно во местата територијално блиску до неговото родно место.

¹³ Целиот натпис, изведен над влезот во наосот на храмот, е цитиран кај: Ν. Χ. Παπαγεωργίου, *op.cit.*, 307, πιν. 97 α.

¹⁴ Ј. Тричковска, *Живоиџоли во цр. Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, Дебарско*, магистерски труд одбранет на Филозофскиот факултет во Скопје 2000 г., 148-149.

¹⁵ Φ Πωλίτιος, *op.cit.*, 37.

¹⁶ М. Гаридис се задржува на еден интересен натпис од олтарниот простор, со значење на поменик, во кој за прв пат јасно се разграничуваат имињата по етничка основа, односно на оние кои припаѓале на грчката и на влашката заедница, сп. Μ Γαρίδης, *Οι επιγραφές του Κλεινωβού*, 183-203.

¹⁷ Ν. Χ. Παπαγεωργίου, *op.cit.*, 308-309.

¹⁸ *Ibid*, 308, πιν.100 β, γ.

Во контекст на информациите што ги добиваме од потписите на раните дела на Михаил треба да укажеме на уште една специфика која што во понатамошната негова работа се помалку ќе се следи. Имено, на сите досега посочени дела Михаил се потпишува со додавката „анагност“ („*αναγνώστου*“). Во науката е веќе апсолвирано ова прашање, односно утврдено е дека не се работи за додавка која би претставувала одредница за неговиот род/потекло, туку за активна црковна функција на чтец.¹⁹ Голем број публикувани зографски натписи од грчките истражувачи зборуваат дека улогата на чтец била мошне честа меѓу грчките зографи од XVIII и XIX век,²⁰ што значи дека постоела традиција оваа функција да биде доделувана на световни и образовани лица, а за такви се сметале и зографите. Овој, во прв ред статусен предзнак, значаен за животописот на зографите во нивната потрага по работа пред црковните авторитети, е една од главните причини за додавањето на наведената формулација во потписите на нивните дела. Колку што ни е познато, по напуштањето на родното место и преселувањето во регионот на Битола, Михаил само уште три пати ќе се потпише наведувајќи ја својата (поранешна) црковна улога - на дарохранилницата (1826 г.), нарачка на битолскиот митрополит Григориј, на иконата Богородица со Исус Христос и св. Јован Претеча (1829г.), нарачана од игуменот на Бигорскиот манастир, архимандритот Арсениј и на една друга Богородичина икона (1834 г.), најдена во цр. Св. Атанасиј во с. Подовис.²¹ Двете први дела се еден вид пристапница/промоција на зографот пред двајцата влијателни црковни лица за добивање работа. Идентичниот потпис на само уште едно дело, подоцнежната икона од с. Подвис, веројатно е „потсетување“ на некогашната функција а не и активно продолжување на истата.

Преселбајќи во Македонија - првите нарачки во Битола и Охрид

Имајќи ги предвид драматичните случувања околу подготовките и отпочнувањето на грчкото востание, како и сеуште свежите спомени од повеќедецениските пљачкосувања и други зулуми што врз населението на овие простори ги

¹⁹ М. М. Машниќ, *цит. дело*, 273.

²⁰ Во деталниот список на грчки зографи, М. Хаџидакис посочува 14 зографи (од XVIII и XIX век) со додавката „анагност“ на нивното име. Сп: М. Χατζηδάκης, *Ελληνες ζωγράφοι*, 162-164.

²¹ К. Балабанов, *Дали е оправдано основањето на Бигорскиот манастир и сликањето на иконата посветена на св. Јован да се поврзуваат со 1020 година? и неколку други прилози кон истражувањето на Бигорскиот манастир*, Културно наследство VI, Скопје 1975, 102; М. М. Машниќ, *Дела од раната фаза*, 273.

преземале приврзаниците на Али паша Јанински, сосема е веројатно да се претпостави дека меѓу многуте семејства од југозападниот дел на Балканот, претежно Власи, кои во ова време ги напуштале родните огништа, било и семејството на Михаил, кое се упатило кон Крушево, безбедното планинско место во централниот дел на Македонија во кое самопедесетина години претходно била формирана една од најголемите влашки населби во регионот.²² Впрочем, потврда за преселувањето на семејството на Михаил во Крушево, потсетувајќи се на времето кое ги принудило на бегство од родниот крај, дава самиот зограф во натписот на една икона за која се претпоставува дека била наменета за цр. *Св. Никола во Крушево*.²³

По вдомувањето на своето семејство во Крушево, Михаил побарал работа кај оној кој најмногу можел да му ја обезбеди - црковниот поглавар надлежен за оваа област, пелагонискиот митрополит Григориј (1826-1833). Зографските квалитети што Михаил ги потврдил со сликањето на две дела нарачани од митрополитот во 1826 г. - дарохранилиницата за митрополитскиот храм *Св. Димитриј во Биџола*,²⁴ и *пресџолнаџа икона на Исус Христос Цар над Царевитџе за џрескавечкиот иконосџас*,²⁵ и двете со посебна посвета на митрополитот Григориј, оставиле силен впечаток кај влијателниот грчки владика што ќе придонесе дел од следните сликарски ангажмани на Михаил, непосредно или посредно, да му ги обезбедува токму митрополитот Григориј.

²² За оваа проблематика, пошироко - во воведното поглавје на овој труд: Држава - политика - црква. Грчките истражувачи укажуваат дека главната насока на пресленичките движења на влашкото наследство била стариот римски пат по течението на реката Бистрица.

²³ N. Μπαλλας, *Ιστορία του Κρουσοβου*, 24, Θεσσαλονίκη 1962. Текстот, пренесен од Н. Папагеоргиос, гласи: „εις τους εκ Σαμαρίνης ζωγράφους Μιχαήλ και τους υιούς αυτού Δανήλ, πρωτοσύγκελλον του Αγίου Πελαγονίας και Νικόλαον, οι οποίοι είχαν μετοικήσει ολίγη προ της ανεγέρσεως”: „ од Самаринските зографи Михаил и неговите синови Даниил, протосингел на Светата Пелагонија и Никола, кои се имаат преселено нешто пред градењето/подигањето(се мисли на храмот).”

²⁴ Повеќето истражувачи различно го именуваат предметот - кутија за миро, кутија за мошти, кивот (сп. А. Балабанов, *Дали е оџравдано основањето*, 101; Ј. Тричковска, *Зайадњачки уџиџаџи на црквено сликарство у Македониџи џреко зоџрафа Михаџла и Димитџира из Самарине*, во: Западно-европски барок и византџиски свет, Београд 1991, 209; А. Николовски, *Живоџисоџ во манасџироџи Свеџи Јован Биџорски од XVIII и XIX век*, во: Манастир Свети Јован Бигорски (зборник на трудови), Скопје 1994, 112, заб. 17; Ј. Андреевска, *Крушевски зоџрафи-иконоџисџи и џихово место у уметноџи Македониџе XIX века*, ЗЛУ 26, Нови Сад 1990, 290). М. Машниџ ја утврдува правата функциџа (дарохранилниџа) и вооедно го цитира и коментира зографскиот натпис: М. М. Машниџ, *Дела од ранџа фаза, цџџ.дело*, 270.

²⁵ Иконата на Исус Христос ја спомнуваат: А. Василиев, *Бџлџарски възрожденски майсџори*, Софиџа 1965, 280; Б. Бабиџ, *Манасџироџи Трескавец со цр. Свеџо Усџение Боџородичино*, во: Спомениџи за средновековната и поновата историџа на Македониџа, т. IV, Скопје 1981, 44; Ј. Андреевска, *цџџ.дело*, 291. М. М. Машниџ го дава калкиран натписот со посветата на митрополитот Григориј (М. М. Машниџ, *Дела од ранџа фаза*, 271).

Препораката на митрополитот Григориј кај влијателната и имотна влашка клиентела во Охрид е веројатно главната причина првите побројни нарачки Михаил да ги добие во овој град. Од овој прв и по се изгледа краток престој на Михаил во Охрид, покрај веќе атрибуираната икона на *Богородица со Исус Христос и друѓи светиштели*, нарачана од нејознајта охридска фамилија во 1827 г.,²⁶ во истата година тој работи на „обнова“ на оштетениот живопис и на комилеширање на малајта иконостасна целина во храмот на Св. Димитриј, мейох на цр. *Света Богородица Перивлейта*.²⁷ Во олтарната апсида ги насликал претставите Поклонување на архиереите и Богородица со Исус Христос и пророци, во ѓаниконската ниша - старозаветниот патријарх и праведник Мелхиседек, а во протезисот - редуцирана варијаната на Оплакувањето Христово. Фигурите на архиѓаконот Стефан (?) и Роман Мелод се поставени на тесните сидни површини меѓу протезисот и апсидата, односно меѓу ѓакониконот и апсидата. Иконостасните икони што можат да му се препишат на овој зограф се: Исус Христос, Богородица со Христос, Св. Димитриј, допјасјето на Исус Христос во медаљон на резбареното надверие и Царските двери на кои покрај Благовештението претставени се и фигурите на светите литургичари Никола Мирликиски, Јован Златоуст, Василиј Велики и Григориј Богослов.²⁸

Други дела што можат да му се припишат на Михаил од престојот во Охрид се неколку икони кои според тематиката, димензиите и намената припаѓале на најмалку две иконостасни целини: двете, посветени на Богородица со Христос и едната со допојасје на св. Јован Претеча, пронајдени во *манасириот*

²⁶ Прво споменување и иконографска анализа на оваа икона, атрибуирана како дело на корчански зограф, кај: М. М. Машниќ, *Ликовише на св. Наум Чудотворец и св. Климент Охридски на иконата Богородица со Христос и друѓи светиштели*, Зборник на Музејот на Македонија бр.1, Скопје 1993, 203. Авторката повторно се навраќа на иконата атрибуирајќи ја како дело на Михаил, сп.: М. М. Машниќ, *Дела од раната фаза*, 272.

²⁷ Опис и краток осврт на сликарството на Михаил во цр. Св. Димитриј (XIV век), дава: А. Серафимова, *Фрескоживописот во црквата Св. Димитриј во Охрид во контекст на градошото сликарство од втората половина на XIV век*, Зборник за средновековна уметност, 6, Скопје 2007, 66-67.

²⁸ На скромниот, мал по димензии иконостас се поставени икони од различно време. Композицијата Чин (изведена на монолитна дрвена подлога) и Крстот-Распятие се смета дека потекнуваат од XVII век, види: А. Серафимова, *Фрескоживописот во црквата Св. Димитриј*, 67, заб.19. Од иконите што ги атрибуираме како дела на Михаил дознаваме само за годината на нивната изведба, наведена на долниот раб на иконата Богородица со Христос. Каталогска обработка на оваа икона кај: М. Георгиевски, *Претстави на Христос и Богородица во охридскиот иконопис*, Охрид 2000, кат.бр. 23.

Св. Наум Охридски,²⁹ биле централен дел (делови) на иконостасна Деисизна композиција. На некој од тие иконостаси припаѓал и Крстот-Распятие што денес претставува експонат во етнолошкиот дел на музејската поставка во *куќаџи* на Робевци во Охрид.

Пресџојоџи во Албанија

Првите пообемени проекти на Михаил надвор од територијата од каде доаѓа се иконите работени за цркви во денешна Албанија. За сега постојат податоци само за икони што ги насликал за црквите Благовештение во Тирана и Св. Богородица во Елбасан.

Повеќето од иконите од *џиранскаџа црква Благовешќение* за прв пат се публикувани неодамна, во каталогот на икони од збирката на Националниот музеј за средновековна уметност во Корча.³⁰ Се работи за пет иконостасни икони: Обрезание Христово, Воскресение Христово, Св. Јован Владимир и Талелај, Св. Сава, Јован Дамаскин и Варвара и Исус Христос Господар на Светот. Само на последната икона (Исус Христос) постои зографски запис според кој таа е изработена во 1830 г., како заедничко дело на Михаил и неговиот син Димитар - ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤΩΝ ΤΑΠΕΙΝΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΜΙΧΑΗΛ ΚΑΙ ΔΙΗΜΗΤΡΟΥ ΤΟΥ ΥΙΟΥ ΑΥΤΟΥ ΑΩΛ.³¹ Во каталошката обработка, не препознавајќи го стилот на зографот Михаил, колешката Е. Дракопулу другите икони ги атрибуира како дела на зографот Атанас, помладиот од познатите корчански браќа Константин и Атанас, чија плодна работа на поширокиот јужнобалкански простор се следи во последните децении на XVIII век. Според тоа, авторката остава временски распон од скоро две децении (1760-1780), како период во кој би можеле да бидат изработени иконите и покрај наведената 1829 г. на една од нив (иконата Св. Сава, Јован Дамаскин и Варвара), за којашто Е. Дракопулу смета дека е подоцна испишана.³² Точно е дека иконографските и стилско-ликовните карактеристики на овие икони неверојатно потсетуваат на работата на корчанските браќа-зографи и тие можат да послужат како најдобар аргумент за нивното исклучително влија-

²⁹ Иконите се заведени во Централниот регистар на Републичкиот завод за заштита на спомениците на културата (РЗЗСК)/Национален конзерваторски центар (НКЦ) - Скопје, под броевите: 6968, 6970 и 6971.

³⁰ E. Drakopoulou, *Icons from the Orthodox Communities of Albania*, Thessaloniki 2006, cat. no. 55, 56, 57, 58, 68.

³¹ *Ibid*, cat. no. 68.

³² *Ibid*, cat. no. 57.

ние во формирање на стилот на зографот Михаил. Меѓутоа, само бегло споредување со досега публикуваните дела на Михаил и на неговиот постар син Димитар, од приближно истото ова време (датираната икона од Тирана, иконите од манастирот Св. Јован Бигорски), може да го потврди авторството на Михаил како и можното учество на неговиот син Димитар на тиранските икони. Во таа смисла и тезата дека годината 1829 е подоцна испишана не е прифатлива, дотолку повеќе што ракописот, како на сигнатурите така и на годината, е карактеристичен за сите познати дела на Михаил и неговата работилница.

Од *цр. Усџение на Богородица во Елбасан* се публикувани десетина икони на Михаил.³³ Меѓу нив е групата престолни икони со доподпојасја на светители и царските двери, односно: Св. Ѓорѓи, Св. Никола, Богородица Царица со Христос, Исус Христос, Св. Јован Претеча и сликаните партии на дверите.³⁴ За другите зачувани икони кои некогаш ги краселе горните катови на елбасанскиот иконостас истражувачите го потврдуваат авторството на Михаил, а според испишаната 1828 г. на некои од нив - и времето кога сите икони биле завршени. Од нив се публикувани - Христовиот лик на риза (Мандилион), допојасје на св. Ѓорѓи, Св. Ѓорѓи и св. Димитриј на коњ, допојасје на св. Димитриј, Св. Константин и Елена, Влегување во Ерусалим, Живоносен источник и Собор на апостоли, Крст-Распятие со придружните икони на Богородица и св. Јован Богослов.³⁵ За жал, скудните податоци од истражувачите не даваат основа за утврдување на самостојна работа на Михаил или (евентуално) заедничка работа со неговиот син, како и за потврдување на формулацијата што за овој зограф ја даваат албанските истражувачи, именувајќи го како „Михаил анагност“, веројатно преземајќи податоци од почетните икони на Михаил во северна Грција, бидејќи

³³ Иконите се прв пат публикувани во: *Trésors d'art albanais - Icônes byzantines et post-byzantines du XIIe au XIXe siècle*, Nice - Musée National Message Biblique Marc Chagall, 3 juillet-7 octobre 1993, 113-119. Некои од овие дела како и други икони од Корчанскиот музеј, подоцна ги објави колегатата К. Наслази: Dr K. Naslazi, *Influenca e shkollës ikonografike të Korçës te disa piktorë të shek XIX Mihal dhe Dhimitër Anagnosti*, Monumentet, Tirane 2002, 107-123.

³⁴ Комплетот престолни икони е публикуван во каталогот по повод изложбата во Минхен во 2001-2002: *Ikonen aus Albanien, Sakrale Kunst des 14. bis 19. Jahrhunderts*, Staatliches Museum für Völkerkunde München, 2001, cat. no. 35-38.

³⁵ За посочените икони види: *Ikonen aus Albanien, Sakrale Kunst des 14. bis 19. Jahrhunderts*, cat.no. 53 и 54. (Мандилион и Св. Ѓорѓи), Y. Drishti, *Ikona Shqiptare Shek. XIII-XIX*, каталог од изложбата во Римини (Италија), од 19 мај-18 октомври 2000, cat.no. 35, 36 и 37 (Св. Ѓорѓи и св. Димитриј на коњ, допојасје на св. Димитриј и Св. Константин и Елена), *Trésors d'art albanais*, cat.no. 91, 92 и 95 (Влегување во Ерусалим, Живоносен источник и Собор на апостоли), Dr K. Naslazi, *op.cit.*, fig.19 и 20 (Крст-Распятие со придружни икони).

не постои зографски натпис со таква формулација на ниедна од елбасанските икони ниту на оние од Тирана.

Иконите од Тирана и Елбасан се важен материјал за хронолошко прецизирање на „втората (или преодна) фаза“ од зографскиот опус на Михаил, за чија изработка тој престојувал (или почесто се навраќал) во текот на две години во Албанија (1828-1830). Истовремено, благодарение на единствениот натпис на иконата на Исус Христос од тиранската црква, можеме да го документираме, според нас, првото вклучување на неговиот син Димитар во заедничката зографска работа што набрзо ќе продолжи во манастирот Св. Јован Бигорски.

Зографската работилница во Св. Јован Бигорски

Еден вид пристапница за отпочнување на долгогодишната работа на Михаил во бигорскиот манастир е иконата *Бојородица со Исус Христос и св. Јован Претеча*, од 1829 г., посветена на бигорскиот игумент Арсениј. Благодарение на прецизното расчитување на зографскиот натпис, утврдено е дека таа е самостојно дело на Михаил.³⁶ Повеќето други самостојни и заеднички дела на Михаил и Димитар што се создадени во Бигорскиот манастир или во храмови од неговото непосредно опкружување, поодамна се забележани од македонските истражувачи.³⁷

Според обемиот фонд на зачувани дела, работата во и околу Бигорскиот манастир која, со краток прекин (1837-1838), траела околу десет години (1830-1840), претставува најплодниот творечки период на зографот Михаил, додека за неговиот син Димитар тоа е време кога ги создава своите единствени самостојни дела во Македонија.

³⁶ М. М. Машник, *Дела од раната фаза од творештвото на Михаил анаѓносѝ*, 272.

³⁷ За делото на Михаил (и на синот Димитар) во Бигорскиот манастир и околните метоси се занимаваат: К. Балабанов, *Дали е оправдано основањето на Бигорскиот манастир*, 96-101; Истиот, *Новооткриениот портрет на изумениот на манастирот Св. Јован Бигорски архимандритот Арсение од 1833 година - дело на зографот Даниил монах*, Бигорски научно-културни собири, кн. III Гостивар 1976, 67-72. А. Николовски, *Животопис во манастирот Свети Јован Бигорски од XVIII и XIX век*, Зборник на трудови: Манастирот Свети Јован Бигорски, Скопје 1994, 112-119; Истиот, *Уметноста во XIX век во Македонија (извод од студијата)*, Културно наследство IX, Скопје 1982, 12-14; Ј. Тричковска, *Зайадњачки ушници на црквено сликарство у Македонији преку зографа Михајла и Димитра из Самарине*, 208-212; Истата, *Тематиката на живописот во македонската иконографија во манастирот Св. Јован Бигорски*, 142-166; Истата, *Живописот во цр. Св. Ѓорѓи Победоносец*, 13-33, 134-135; Истата, *Творештвото на Михаил од Самарина во Македонија*, Зборник на трудови од Меѓународниот симпозиум „Власите на Балканот“ (7-8 ноември 2003), Скопје 2005, 231-241.

Меѓу најрепрезентативните дела на самаринските зографи во Бигорскиот манастир се иконите од монументалниот резбан трикатен иконостас, од кои престолните се завршени во 1831 г. Податоците за датацијата ги наоѓаме на иконите покрај потписите на зографите, додека за припремните работи околу нивниот ангажман дознаваме од грижливо водените финансиски документи на архимандритот Арсениј,³⁸ каде прецизно се наведува ...1830 На зүграфите три години 15.000.³⁹ Во право е К. Балабанов кој смета дека по доаѓањето и сместувањето на зографите во бигорскиот манастир, што најверојатно се случило кон крајот на 1830 г., тие првично се договараат со игуменот за тригодишна работа на иконите за резбаниот иконостас.⁴⁰ Во меѓувреме отпочнале да сликаат и други икони, оформувајќи сликарска работилница со седиште во манастирот чија продукција, оценета како успешна од страна на архимандритот, продолжила и по првично направениот (тригодишен) договор.

За иконостасот на католикот на Бигорскиот манастир се изработени 44 икони,⁴¹ како и сликаните партии на царските двери и на иконостасниот крст со пропратните икони на Богородица и св. Јован Богослов.

Престолните икони претставуваат самостојни дела на двајцата зографи. При тоа, Михаил ги слика иконите: Исус Христос -Господар на Светот, Св. Јован Претеча, Св. Никола и Спиридон (на влезната врата за протезисот) и Собор на апостолите, а Димитар останатите: Богородица Царица со Исус Христос, Собор на архангели и Св. Ѓорѓи со св. Димитриј. Единствено натписот на иконата Св. Василиј Велики, Јован Златоуст и Григориј Богослов е оштетен и не може да се утврди кој од двајцата зографи ја сликал. Потписите на зографите се пред или по приложничките текстови, напишани скоро на сите икони.⁴² Михајловите потписи се сите на грчки (освен на иконата Собор на архангелите). На иконата на Исус

³⁸ Делови од документот кој претставува сублимиран финансиски преглед на работите што ги преземал архимандритот Арсениј во периодот 1807-1838, прв објавува В. Мошин, *Парусиа-Поменик на црквата Св. Ѓорѓи која му ѝријаѓала на Биѓорскиоѝ манастир, од 1840*, Словенски ракописи во Македонија, кн.1, Скопје 1971, 172-173. Овој документ целосно е објавен и коментариран од К. Балабанов, *Новооѝкриениоѝ ѝорѝреѝ на иѓуменоѝ*, 67-72.

³⁹ К. Балабанов, *Дали е оѝравдано*, 101; Истиот, *Новооѝкриениоѝ ѝорѝреѝ на иѓуменоѝ*, 73.

⁴⁰ К. Балабанов, *Дали е оѝравдано*, 102.

⁴¹ Осум престолни, деветнаесет празнични и седумнаесет икони кои ја формираат композицијата Чин. Бидејќи во вториот ред (местото на празничните икони) оставени се отвори за поставување на само 17 икони, две икони постојано биле заменувани, во зависност од денот на кој се слави одреден празник кога соодветната празнична икона се поставувала на проскинетариј. Така иконостасот никогаш не останувал со празни полиња во празничниот ред икони.

⁴² Најголемиот број записи ја потврдува заедничката заложба на Бигорските монаси и на мирски лица од околните населени места (Модрич, Галичник, Стрезимир) за финансирање на проектот.

Христос стои - ΔΙΑ (Χ)(Ε)(Ι)ΡΟΣ ΤΩ ΤΑΠΕΙΝΩ ΖΩΓΡΑΦΩ ΜΙΧΑΙΛ ΤΩ ΕΚ ΓΑΜΑΡΙΝΗΣ . αὐλᾶ ; на иконата на св. Јован Претеча - ... αὐλᾶ ...ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΜΗΝΑΝΛΩ ΤΩ εκ ΓΑΜΑΡΙΝΗΣ, на иконата Собор на архангели - ΠΙΣΑΛΩ ΜΙΧΑΙΛΩ ΖΩΓΡΑΦΩ... αὐλᾶ , а на иконата Св. Никола и св. Спиридон - ΔΙΑ χειρος ΜΙΧΑΗΛ ΖΩΓΡΑΦΩ . αὐλᾶ .

Над престолните икони е композицијата Чин, со допојасја на апостолите и деисизната композиција, проширена со икони на двајцата архангели,⁴³ а во третиот ред се празничните икони.⁴⁴

Додека траела работата на иконостасните икони, во 1833 г. двајцата зографи Михаил и неговиот, сега веќе замонашен син Даниил, реализирале една исклучително интересна сликарска програма на кивотот за мошти кој во форма на кофчег и денес го краси предолтарскиот простор на манастирскиот католон.

Пратејќи ја хронолошката линија на делата на зографот Михаил ќе потсетиме на иконата Благовештение од цр. Св. Атанасиј, во кичевското село Подвис, каде што зографот во 1834 г. се потпишал (можеби за последен пат) со додавката анагност,⁴⁵ икона за која се смета дека изворно не припаѓала на оваа црква,⁴⁶ односно дека најверојатно е создадена во бигорската работилница што ја предводел Михаил. Претпоставуваме дека е ист патот на една исклучително репре-

⁴³ Исус Христос (рег.бр. 765), Богородица „Параклиса“ (рег.бр. 764), Св. Јован Претеча (рег.бр. 768), Архангел Михаил (рег.бр. 766), Архангел Гаврил (рег.бр. 767), Св. Јован Богослов (рег.бр. 777), Св. Лука „евангелист“ (рег.бр. 743), Св. Јаков (рег.бр. 769), Св. Андреа „првозвани“ (рег.бр. 757), Св. Петар „апостол“ (рег.бр. 758), Св. Тома (рег.бр. 770), Св. Матеј „евангелист“ (рег.бр. 771), Св. Марко „евангелист“ (рег.бр. 747), Св. Филип (рег.бр. 762), Св. Вартоломеј (рег.бр. 751), Св. Павле (рег.бр. 778) и Св. Симон (рег.бр. 753). Повеќето од иконите се сигнирани на црковнословенски освен на Лука, Тома, Матеј, Филип, Павле и Симон кои се испишани на грчки.

⁴⁴ Празничните икони претставуваат неколку тематски целини. Од Великите празници претставени се: Благовештение (рег.бр. 802), Раѓање Христово (рег.бр. 749), Сретение (рег.бр. 745), Цветници (рег.бр. 744), Воскресение Лазарево (рег.бр. 752), Преображение (рег.бр. 801), Симнување во Ад (рег.бр. 748), Воскресение Христово (рег.бр. 774), Успение на Богородица (рег.бр. 760), Вознесение Христово (рег.бр. 773) и Симнување на св. Дух (рег.бр. 763). Од сцените што припаѓаат на циклусот страдања Христови избрана е само една - Тајната вечера (рег.бр. 756), а од оние кои се дел од други боголужбени циклуси (во најголем дел од Цветниот триод), се: Томино неверување (рег.бр. 772), Првиот вселенски собор (рег.бр. 755), Собор на сите Свети (рег.бр. 776) и Издигнување на чесниот крст (рег.бр. 746). Од Богородичиниот циклус се две икони - Раѓањето (рег.бр. 759) и Воведението во храм (рег.бр. 754), додека од патронот на храмот една - Усекование на главата на св. Јован Претеча (рег.бр. 750).

⁴⁵ Зографскиот потпис кој гласи : „δια χειρός του ταπεινου Μιχαήλ αναγνωστου ζω 1834“, цитиран е според М. М. Машник, *Делата од раната фаза, 272-273*. Иконата прв ја спомнува: К. Балабанов, *Дали е ойравдано*, 102.

⁴⁶ М. Машник, *црт. дело, 273*, заб. 45.

зентативна икона на Св. Теодор Тирон од цр. Свети Јован Претеча, Слечче, Демир Хисар, денес експонат во Музејот на Македонија.⁴⁷

Времето на игуменување на архимандритот Арсениј (1807-1838) е најпросперитетниот период за манастирот Св. Јован Бигорски кога се реализираат репрезентативните содржини - резбаниот балдахин над чесната трпеза, раскошниот резбан иконостас, игуменскиот и владичкиот трон, изградбата на повеќекатните конаци, трпезариите и сејменската кула, живописувањето на машката трпезарија, и пред сè - голем број иконописни дела, денес доминантни експонати во ризницата на манастирот, изложена во женската трпезарија. Иконите од ризницата се: четири натпрестолни крстови,⁴⁸ десет мали по димензии икони со претстави на светители,⁴⁹ три празнични икони од кои Благовештението е симното од празничниот ред икони на иконостасот, иконата - Поменик од 1833 г., и два бајрака.⁵⁰ Само на една од нив (Собор на апостоли) е наведена година на изведба - ωωλ, додека на ниедна зографите не се потпишале (освен на иконата Богородица со Христос и св. Јован Претеча од 1829 г. за која веќе зборувавме). Се чини основана претпоставката дека извесен број од овие икони биле приремани за некои од околните цркви што архимандритот Арсениј имал намера да ги гради. Во таа смисла може да се објасни вклучувањето на четири престолни икони од зографот Михаил, изработени во 1838 г., на подоцна изградениот иконостас во *цр. Архангел Михаил во с. Биџуше*,⁵¹ меѓу иконите на Дичо зограф од 1848 г., како и на сликаните царски двери во цр. Св. Богородица во с. Ростуше. Таков е случајот и со повеќето икони што денес се наоѓаат на иконостасот во цр.

⁴⁷ В. Поповска-Коробар, *Икони од Музејот на Македонија*, Скопје 2004, сл. на стр. 181, кат. обр. на стр. 323.

⁴⁸ Два од овие крстови, изведени во длабока и позлатена резба, се евидентирани (рег.бр. 831 и рег.бр. 832), а другите два се неодамна пронајдени и атрибуирани како дела на работилницата на Михаил од колешката В. Поповска-Коробар.

⁴⁹ Исус Христос Господар на Светот (рег.бр.791), Богородица Одигиртија (б.б.), Богородица со Христос (рег.бр. 824), Богородица со Христос (рег.бр. 781), Св. Јован Претеча (рег.бр. 8738), Св. Јован Претеча (рег.бр. 21452), Три ерарси (рег.бр. 21440), Св. Никола и св. Спиридон (рег.бр. 782) и Св. Ѓорѓи и св. Димитриј (рег.бр. 783) и Собор на апостоли (рег.бр. 803?!).

⁵⁰ Благовештение (рег.бр. 802), Воскресение Христово (рег.бр. 799), Раѓање на св. Јован Претеча (рег.бр. 761), Поменик (р.б. 21446). Бајраците не се евидентирани но на нив е извршена конзервација и тие се припремени за експозиција во трпезаријата. На едниот бајрак, од едната страна е коњаничката фигура на св. Ѓорѓи, а на другата - Раѓањето на св. Јован; на вториот бајрак е насликана фигурата на архангел Михаил а на другата - Усекование на главата на св. Јован Претеча со Иродовата гозба.

⁵¹ Атрибуирани дела на Михаил се престолните икони: Исус Христос, Богородица со Исус Христос, Архангел Михаил и св. Јован Претеча и Благовештението со фигурите на четворицата архиереи, распоредени на двете врати на царските двери. На иконата на Исус Христос зографот се потпишал и ја навел годината - Δια Χεϋρ ΜΙΧαΗΛ 1838.

Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, изградена во 1835 г., коишто замонашениот Михајлов син Димитар (Даниил) ги насликал во 1832 и 1833 г.⁵²

Успешната соработка на двајцата зографи со архимандритот Арсениј не само што го продолжила нивниот престој во манастирот и овозможила голема продукција на иконописни дела, туку и ангажман за изведба на ѕидното сликарство во *машкаџа манастирска ѓрпезарија*. За живописот во апсидалниот простор и на дел од страничните ѕидови на машката трпезарија досега се искажани мислења како за заедничко дело на Михаил и синот Димитар,⁵³ но постои и мислење за самостојна работа на замонашениот син Димитар (Даниил).⁵⁴ Што се однесува до дилемата кај истражувачите околу уточнување на датацијата на овој уникатен проект во црковното сликарство од XIX век во Македонија, односно дека тој би можел да биде изведен непосредно по доаѓањето на зографите во манастирот (1829/1830 г.),⁵⁵ што со извесна задршка го прифативме и ние,⁵⁶ сметаме дека нема соодветна аргументација. Поткрепата на ставот за подоцнежна датација на живописот произлегува од неколку причини: прво, новите податоци кои овозможуваат утврдување на хронологијата на работата на зографот Михаил непосредно пред сликањето на иконостасните икони за католикот на манастирот, а која се одвивала надвор од Македонија и второ, времетраењето на изведбата на престолните икони како паралелната работа со формирањето на резбаната конструкција на иконостасот во бигорскиот католикот, а потоа и на игуменскиот и владичкиот трон,⁵⁷ што претпоставува дека нарачателот, игуменот Арсениј приоритет во големите проекти дал на опремувањето на католикот како најзначаен дел од манастирскиот комплекс.

За поместување на датацијата на живописот кон крајот на четириесетите години на векот некои истражувачи наоѓаат аргументи во податоците поврзани со животописот на архимандритот Арсениј, односно со претставата на неговата

⁵² Според натписите на некои од иконите тие се работени во период од две години, но авторот, монахот Даниил, во записот на престолната икона на патронот на храмот Св. Ѓорѓи (од 1832 г.), додава и други информации кои го прецизираат времето на „комплетирањето“ на целата збирка на икони наменета за овој храм - 1833 г. Види во поглавјето: Зографот Димитар (Даниил).

⁵³ Ј. Тричковска, *Зайадњачки уџицаји*, 209; Истата, *Темаџикаџа на живојисоџ на машкаџа ѓрпезарија*, 142-161; А. Николовски, *Живојисоџ во манастироџ Свети Јован Бигорски*, 113-114.

⁵⁴ К. Балабанов, *Новооџкриениоџ ѓорџреџ*, 65 (атрибуирајќи го портретот на игуменот Арсениј на источниот ѕид како самостојно дело на Даниил).

⁵⁵ А. Николовски, *Живојисоџ*, 112.

⁵⁶ Ј. Тричковска, *Темаџикаџа*, 142, 162.

⁵⁷ Д. Корнаков, *Творешџвоџо на мијачкиџе резбари на Балканоџ од крајоџ на XVIII и XIX век*, Прилеп 1986, 93-94.

фигура, прва во низата на монашки фигури во долната зона на источниот ѕид на трпезаријата. Споредувајќи го овој „портрет“ со неколку искажувања на самиот игумен во документите што ги пишувал во последните години од својот живот, К. Балабанов изведува заклучок дека се работи за посмртен портрет, дело на замонашениот Даниил, изведено во 1839/40 г.⁵⁸

Во напорите за попрецизно датирање на живописот во трпезаријата сметавме дека треба да се земе предвид времето пред поставување на новото своно, подарок од кнезот Милош во 1838 г.,⁵⁹ што би било претставено во заднината на портретируваниот архимандрит, имајќи предвид дека другите насликани архитектонски детали во голема мера сличат на изгледот на манастирската црква (на јужното и северното крило на конаците), според описите од времето на сеуште живиот Арсениј и според она што денес постои или за што има сигурни траги дека постоело.⁶⁰

Податоците за другиот портретиран црковен великодостојник во трпезаријата, панадан на фигурата на Арсениј на западниот ѕид, пелагонискиот митрополит Григориј, именуван како „дебарски архиепископ“, се чини дека можат повеќе да помогнат за попрецизно датирање на живописот. Утврдено е дека се работи за Григориј којшто, во периодот 1826-1833 г., бил пелагониски митрополит,⁶¹ во 1833 г. станува серски митрополит, а во 1835 г. - цариградски патријарх.⁶² Според тоа, а знаејќи ја грижата токму на Григориј околу просперитетот на бигорскиот манастир додека бил пелагониски митрополит,⁶³ би било нелогично неговиот почесен портрет да е насликан по 1833 г., односно по неговото заминување во Сер (а потоа во Цариград), а при тоа да не биде наведена новата митрополитска функција и/или највисоката титула - цариградски патријарх. Од друга страна, иако сигнатурата на Григориј во машката трпезарија

⁵⁸ К. Балабанов, *Новооткриениот ѱорѱреѱ*, 65.

⁵⁹ Д-р Љ. Доклескиќ, *Срѱско-македонскиѱте односи во 19 век*, Скопје 1973, 93.

⁶⁰ Западната фасада на црквата пред да се изгради двокатниот трем, двете куполи (западната и централната), дел од североисточниот трикратен конак и југоисточното крило на двокатниот конак чии темели се потврдени со истражувањата пред неговата обнова што се одвива во најново време. Сп. Ј. Тричковска, *Темаѱикаѱта*, 162.

⁶¹ В. Т. Арсиќ, *Црква Св. Великомученика Димѱирѱа у Биѱољу*, Битољ 1930, 20-23; м-р. А. Трајановски, *Кодексиѱте на Пелаѱонискаиѱа мѱѱроѱолиѱа*, Прилози, 34-35, Битола 1981, 13.

⁶² Непосредно пред да стане цариградски патријарх Григориј бил митрополит на Серес (1833-1835). На патријаршискиот трон тој седнал два пати (1835-1840 и 1867-1871), види: *Εκκλѱσιαστικѱ αλѱθεια, συγγραφѱα, εκδιδομενον εβδομαδιαѱως, εѱος πρωѱον* (α οκτωμѱδριου 1880-1881 σεπτεμѱδριου λ'), *Εν Κωνσταντινουπολει, εκ του πατριαρχικου τυπογραφει*, 52, 55.

⁶³ Ј. Тричковска, *Живойисойѱ во цркваѱа Св. Ѓорѱи*, 5-6.

создава забуни (пред сè титулирањето со архиепископ), таа не го оспорува претставувањето токму на пелагонискиот митрополит, во времето кога тој раководел и со делови на подоцнежната Дебарско-кичевска епархија во чии рамки е и Бигорскиот манастир.⁶⁴

Од сето ова произлегува дека живописот во кој учествувале според наше мислење и Михаил и Даниил со нивни соработници од формираната работилница во манастирот, најверојатно почнал да се изведува во 1833 г., паралелно со завршните работи на иконите и иконостасот во католиконот, што би значело дека трпезаријата останала ненасликана нешто помалку од 10 години од времето на нејзиното градење (1820-1825).⁶⁵

За време на престојот во Бигорскиот манастир, веројатно по препорака на игуменот Арсениј, Михаил добил ангажман од прочуениот лазарополски „каја“ Ѓурчин Кокале за сликање на црквата *Св. Ѓорѓи во Лазарополе*.⁶⁶ Во оригиналниот натпис над влезната јужна врата на храмот било наведено името на зографот и годината на неговата работа - 1837.⁶⁷ Според раскажувањата на локалното население, зографот Михаил бил најмен да го изведе живописот во целиот храм, но набрзо бил принуден да ја прекине работата и да го напушти Лазарополе.⁶⁸ Живописот на Михаил кој до денес е видлив во овој храм е *композицијата на Сџирашничој суд*, насликана на западната фасада на црквата, односно на источниот ѕид на подоцна доградената припрата. Неодамнешните конзерваторски

⁶⁴ За оваа улога на битолските митрополити, сп. Ц. Грозданов, *Почетноцијте на Дичо зограф и иконописот во село Росоки*, Скопје 1994, 37, заб. 11. Подетално за ова прашање а во врска со нашата тема - види уште во поглавјето: Држава - политика - црква.

⁶⁵ Во Годишниот извештај Арсениј наведува дека градењето на трпезаријата започнало на 12 април 1820 г. (К. Балабанов, *Дали е оправдано*, 100), а завршило во септември 1825 г. (според натписот над влезната врата).

⁶⁶ Д-р. А. Матковски, *Ѓурчин Кокалески (1775-1863)*, Скопје 1959, 157-166. Според кажувањата на современите, храмот Св. Ѓорѓи отпочнал да се гради на место на стара, дрвена црквичка, без претходно добиен турски ферман. Кога во 1838 г. Ѓурчин Кокале обезбедил ферман од султанот Махмуд II, забрзано се завршувале градежните работи и во следните години се изведувал живописот во наосот (завршен во 1841 г.), од Дичо Перкоски од с. Тресонче.

⁶⁷ Во натписот над јужниот влез во наосот од надворешната страна, испишан од зографот Михаил (делумно уништен при подоцнежните интервенции), биле наведени податоци за отпочнување на градбата (1832 г.), за нејзиниот ктитор, Ѓурчин Кокале и за изведбата на првите ѕидни слики (1837 г.). Овој натпис во целост го пренесува Ј. Хаџи Васиљевиќ, *Зайиси и наџиси*, Зборник за историју Јужне Србије и соседних области, I, Скопје 1936, 283. Денес е уништен дел од натписот каде што зографот Михаил го навел своето име и годината на неговата работа во храмот.

⁶⁸ Според кажувањата на селаните, Михаил дошол во Лазарополе заедно со својот ученик Дичо зограф, но набрзо по сликањето на „два натписа и неколку фрески“, заради „недолично однесување“ се скарал со селаните, го напуштил селото, а Дичо зограф продолжил самостојно да го слика наосот на црквата, сп. Ј. Хаџи Васиљевиќ, *црт. дело*, 284.

истражувања даваат основани претпоставки дека Михаил отпочнал да го слика и наосот на храмот.⁶⁹

Заокружувајќи го хронолошки овој период на работа, ќе се навратиме на податокот од литературата во врска со можноста Михаил и неговите два сина Димитар и Никола, во 1831-1832 г. да ги сликаат *иконийте за цр. Св. Никола во Крушево*.⁷⁰ Имено, во својата книга за Крушево, грчкиот истражувач Н. Балас цитира зографски натпис на една од иконостасните икони за цр. Св. Никола, во кој се даваат значајни податоци за животописот на самаринските зографи но не и годината на изведбата на иконата.⁷¹ Констатацијата на Н. Папагеоргиос дека иконите се работени во 1831-1832 г. е погрешно преземен податок од Н. Балас кој, како и други истражувачи, наведените години ги посочува за време кога отпочнало, односно завршило градењето на големиот крушевски храм Св. Никола.⁷² Во истите извори се вели дека веднаш по градењето, изведбата на резбаниот иконостас била доверена на тајфата на познатиот копаничар Петре Филипович Гарката.⁷³ Но и овие податоци предизвикуваат сомневање имајќи ги предвид истражувањата на Д. Ќорнаков, според кого иконостасот, како последно дело на Петре Филипович Гарката, би можел да биде изработен не порано од 1843 г., односно непосредно по враќањето на Гарката од Рилскиот манастир во Македонија.⁷⁴ Ова претпоставува дека доколку иконите на Михаил и неговите два сина навистина биле наменети за овој храм, нивната датација би можела да биде поместена за околу 10 години подоцна, односно во времето кога се изработувал иконостасот или непосредно по неговото завршување. Дилемите околу овие прашања остануваат бидејќи цр. Св. Никола изгорела за време на Илинденското востание а од нејзиниот богат инвентар останале само неколку резбани парчиња врз основа на кои Д. Ќорнаков го поткрепува својот став за датација на

⁶⁹ Нашата претпоставка се темели на увидот во документацијата на Проектот за конзервација на живописот во наосот, изготвен во 2008 г. од стручна екипа на Националниот конзерваторски центар - Скопје. Меѓутоа според скромниот извештај од истражувачките резултати (фотодокументацијата) освен делумно откриената фигура на св. Онуфриј (на јужниот ѕид), во овој момент не би можеле да го утврдиме целосното учество на зографот Михаил.

⁷⁰ N. X. Παπαγεωργίου, *op. cit.*, 311.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Постарата црква Св. Никола се претпоставува дека била изградена веднаш по населување на пребегани Власи од с. Николица (во близината на Москополе), во преселничкиот бран од 1769 г. Таа била „мала и покриена со трска“ и не ги задволувала потребите на зголемениот прилив на население во Крушево во почетокот на XIX век., сп. *Историја на Крушево и Крушевско*, кн. прва, Крушево 1978, 42-43.

⁷³ *Историја на Крушево*, 42.

⁷⁴ Д. Ќорнаков, *Творештвото на мијачкиите резбари*, 146.

иконостасот. Нашето мислење за подоцнежното датирање на иконите на Михаил и неговите синови кое би можело да се совпадне со времето на резбаниот иконостас, произлегува и од следното: прво, во текот на 1830-1832 г. Михаил и постариот син Димитар се зафатени со исклучително обемната работа на иконостасните и други икони за Бигорскиот манастир и за храмови во неговата непосредна близина, така што тешко би можело да се очекува тие да го напуштаат повремено Бигорскиот манастир и паралелно да работат на уште еден голем проект каков што секако бил иконописот за повеќекатниот резбан иконостас на крушевската црква; второ, синот на Михаил, Димитар, кој во споменатиот натпис на крушевската икона е наведен со монашкото име Даниил, не би можел да биде замонашен пред 1832 г.,⁷⁵ а уште помалку, во истата година да бил веќе назначен за протосинѓел на Пелагониската митрополија;⁷⁶ и трето, би било многу чудно помладиот син Никола во ова време да биде ангажиран за работа на крушевските икони, а не (и) на големиот бигорски иконостас каде што работат татко му и брат му, доколку не се прифати можноста, во посочените години за датација на крушевските икони, тој да е сеуште многу млад за да му биде даден таков сериозен ангажман на „партнерство“ со искусните татко и брат, па дури и да биде само помошник на својот татко. За оваа претпоставка извесна поткрепа има во мислењето на А. Николовски, кој, проучувајќи го потемелно опусот на зографот Никола, и наоѓајќи дека тој во скоро сите зографски потписи наведува дека е од Крушево, заклучува дека вториот син на Михаил всушност бил роден во Крушево.⁷⁷ Тоа би значело дека во 1831-1832 Никола би требало да биде под десетгодишна возраст. Иако мислењето на А. Николовски за крушевското потекло на Никола не може да се земе за сигурно, пред сè заради податокот во натписот на иконата каде стои дека зографите се преселиле од Самарина,⁷⁸ хронолошкиот распон на потпишани дела на Никола (последното потпишано дело е од 1894 г.), оди во прилог на нашата претпоставка дека во посочените години (1831-

⁷⁵ На споменатите престолни икони од бигорскиот иконостас, сите завршени во 1831 г., авторот сеуште се потпишува со своето мирско име - Димитар.

⁷⁶ Во документите на Пелагониската митрополија неговото име како протосинѓел на Митрополијата се споменува во 1840 г., сп., Ф.Нλλου, *Αγιογραφοι ζωγραφι, χαρακτης και σταυραδωρου, Μεταβυζαντινα χαρακτηκα επιστημονικης ημεριαδας*, Μουσειο Βυζαντινου Πολιτισμου, Θεσσαλονικη 1999, 50.

⁷⁷ А. Николовски, *Никола Михаилов - Последниот ѝошомок на зографската фамилија на Михаил Зиси*, Културно наследство XIV-XV (1987-88), Скопје 1990, 21-29.

⁷⁸ Спореди со цитираниот натпис во заб. 23 (според: Ν. Μπαλλας, *op.cit.*).

1832), тој би бил премногу млад за активно да учествува во работата на крушевските икони.

Сите изнесени податоци и претпоставки упатуваат на размислување дека иконите за крушевската црква се најверојатно сликани по завршување на ангажманот на Михаил во бигорскиот манастир и околината, односно за време или по завршувањето на крушевскиот иконостас (околу 1843 г.), кога неговиот син Димитар е замонашен и во меѓувреме ја добива функцијата протосинџел на Битолската митрополија, и откога неговиот помлад син, Никола ја завршува првата од него потпишана икона -Исус Христос Велики архијереј за владичкиот трон во цр. Св. Димитриј во Битола (1842 г.), претставувајќи се веќе како искусен зограф.

Анџажманот во цр. Св. Ѓорѓи во с. Неѓриџа, Серско

По ненадејно прекинатиот престој во Лазарополе (1837 г.), Михаил го напушта и Бигорскиот манастир, и на повик на цариградскиот патријарх Григориј ги предводи работите на ѕидното сликарство во храмот *Св. Ѓорѓи во селото Неѓриџа близу Сер*. Во натписот над влезот во наосот на овој храм се вели дека живописот е работен - ...ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤΟΥ ΤΑΠΕΙΝΟΥ ΚΑΙ ΜΑΡΤΩΛΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ / ΕΚ ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ...⁷⁹ Од натписот исто така се дознава дека храмот е живописан во времето на „патријарх кир кир Григориј“, кој во годината за која се смета дека е изведено ѕидното сликарство (1838), истовремено ја вршел функцијата и на серски митрополит.⁸⁰ Во личноста на Григориј се препознава поранешниот Пелагониски митрополит (1825-1833), за кого се знае дека дава пати бил избран за цариградски патријарх (1835-1840 и 1867-1871),⁸¹ а претходно и за митрополит на Сер (1833-1835).⁸² Потсетувајќи се на блискиот однос на поранешниот пелагониски митрополит со тогаш дојдениот зограф Михаил во Македонија, се чини логичен ангажманот што Григориј, по стапувањето на патријаршискиот престој и во време кога накратко ја обавувал функцијата

⁷⁹ Натписот во целост е даден кај Н. Х. Παλαγεωργίου, *op. cit.*, 312, πιν. 97 β.

⁸⁰ Н. Х. Παλαγεωργίου, *op. cit.*, 311-312.

⁸¹ *Εκκλησιαστική αληθεια*, 52, 55.

⁸² *Ibid.* Интересно е да се забележи коментарот на еден од патописците од XIX век, молдавецот Партениј, кој посетувајќи го градот Сер дознал дека извесен е бројот на митрополити на овој богат и влијателен христијански центар (седиште на митрополија и на епископија во XIX век), кои од таа позиција биле избрани за вселенски патријарси, сп. *Παπαιοῦσοι на Παριῆνιј од 1818-1846*, во: Македонија во делата на странските патописци (1827-1848), подготвена од А. Матковски, Скопје 1992, 594.

на серски митрополит, за живописувањето на храмот во место од матичната дијецеза, да го повика својот „омилен“ зограф.

Враќање во Биџорскиот манастир

Истата година по завршување на работата во с. Негрита, Михаил се враќа во Бигорскиот манастир и до 1840 г. изработува уште неколку икони и ја завршува однапред договорената работа со веќе починатиот игумен Арсениј за сликање на цр. Св. Ѓорѓи, метох на манастирот во с. Рајчица. Заедно со замонашениот син Даниил, во 1840 г. тие работат на *живојисот во куполата и во ѓајронската ниша над влезот во храмот*.⁸³ Предводејќи се од натписот над влезната врата, повеќето истражувачи заклучуваат дека и ова дело е заедничко остварување на таткото и постариот син Даниил.⁸⁴ Меѓутоа, во горниот појас на куполата, под композицијата на Божествената литургија постои натпис кој зборува за двомесечната работа (само) на Михаил,⁸⁵ додека во тамбурот, во појасот над панданифите, се наведени податоци за целосното завршување на живописот, без името и/или имињата на зографите (αῶμ .1841: ια). Во напорите за разграничување на работата на двајцата зографи во живописот на куполата на Рајчичката црква,⁸⁶ се чини логична претпоставката дека одделни сликани партии, како што се Исус Христос Пантократор и Божествената литургија (под која што е испишан зографскиот натпис), ги сликал Михаил, а Даниил се приклучил во изведбата на одделни претстави под нив (пророчките фигури и евангелистите во пандантифите). Така би можел да се потврди ставот за заедничката работа на зографите во тамбурот (според натписот над влезната врата во храмот), односно за самостојната работа на Михаил (со свои помошници) во калотата (според натписот во прстенот на куполата).

Непосредно пред смртта на Арсениј (+1839г.) Бигорскиот манастир и неговите околни имоти запаѓаат во економска криза. Наследниците на Арсениј, не поседувајќи ги способностите на нивниот претходник, долги години ќе се

⁸³ За живописот во куполата први информации дава: А. Николовски, *Живојисот во манастирот Св. Јован Биџорски од XVIII и XIX век*, 114-115. Детално проследување на карактеристиките на видното сликарство од Михаил (и Даниил) во Рајчица: Ј. Тричковска, *Живојисот во цр. Св. Ѓорѓи Победоносец*, 13- 33, 134-135, 147-158.

⁸⁴ А. Николовски, *Живојисот во манастирот Св. Јован Биџорски од XVIII и XIX век*, 114-115; Ј. Тричковска, *Зайадњачки уџинџаји*, 210-211.

⁸⁵ Натписот гласи: „Αῶμ: μῆα ἀπρῶα. ε: πιαλ: αμιαρην μῆααλ ζαγρὰφ”.

⁸⁶ А. Николовски, *Уметноста на XIX век во Македонија*, 114-115; Истиот, *Живојисот во манастирот*, 115; Ј. Тричковска, *Живојисот во цр. Св. Ѓорѓи, цит. дело*, 155-157.

мачат да го обезбедат економски опстанок на манастирот. Тие со многу послаб интензитет преземале градежни, сликарски и друг вид поголеми зафати. Оваа состојба како и претпоставката за завршување на ангажманот на Михаил со смртта на неговиот долгогодишен наредбодавач, се веројатно главните причини што Михаил, по завршувањето на живописот во куполата на храмот во Рајчица (10 јуни 1840 г.), уште истата година го завршил и престојот во Бигорскиот манастир и заминал за Охрид.

Икониие од влашкиите цркви во Охрид

Второто престојување на зографот Михаил во Охрид е поврзано со ангажманот што најверојатно го добил од челниците на влашката црквена заедница за сликање на икони за двете цркви во Влашка маала - Св. Ѓорѓи и Св. Никола. Покрај престолните икони - Исус Христос, Богородица со Христос, Св. Јован Претеча, Три јерарси, Св. Никола, великомаченик Стефан, охридскиот патрон - Св. Климент, патронот на храмот - Св. Ѓорѓи на коњ и архангел Михаил кој ја зема душата на грешниот, Михаил за цр. Св. Ѓорѓи ја насликал и „завесата“ со претставата на Исус Христос - животодавец, што изворно стоела над царските двери, како и паноата на резбаниот амвон со претставите на апостолите, што е единствено негово дело од ваков вид. Својот потпис зографот го испишал на две престолни икони со идентична формулација: на иконата Св. Ѓорѓи на коњ и на долната десна рамка на иконата на Св. Никола („*χεῖρ Μιχαὶλ Ζωγράφου τῆς ἐκ Σαμορίνης*“), а на другата страна на иконата на св. Никола, по приложничкиот текст е наведена и годината 1840 (αωμ).⁸⁷ Сигнатурата на св. Никола како и сигнатурите на повеќето светителски ликови подоцна се транскрибирани на романски јазик. Во другата влашка црква Св. Никола, се наоѓаат уште две икони, посветени на св. Никола и св. Јован Претеча. За овие мали по димезии икони како и за иконата Преображение (денес во тремот на цр. Св. Ѓорѓи), не може со сигурност да се утврди за која од црквите биле наменети имајќи предвид дека во меѓувреме се правени измени во концепцијата на иконостасните прегради и во двете цркви.

⁸⁷ Потписот на зографот е во левиот долен агол на престолната икона со допојасје на св. Никола, поставена по иконата на Богородица (кон север), додека во десниот агол е приложнички текст кој тешко се расчитува пред сè заради подоцнежните интервенции на влашки јазик.

Двете споменати икони (св. Никола и св. Јован Претеча) се предмет на размислувањето за ставот на А. Николовски дека Никола, помладиот син на Михаил работел во Охрид. Тезата е без конкретно образложение и со погрешно цитирање на А. Василиев.⁸⁸ Можно е А. Николовски да мислел токму на некои стилско-ликовни особености на иконите работени во двете влашки цркви во Охрид што и нас нè наведуваат на помисла дека во овој проект на Михаил му помагал сеуште самостојно не експонираниот зограф Никола заради што и не е наведено неговото име на ниедна од нив. Тоа би било сосема логично кога ќе се земе предвид дека само две години по усовршување на занаетот во работилницата на татко му, тој го потпишал своето прво самостојно дело во цр. Св. Димитриј во Битола.⁸⁹ Стилско-ликовните особености на некои од ликовите на престолените икони, потсетувајќи на монашките претстави од бигорскиот манастир го отвараат и прашањето за можноста и другиот син на Михаил, замонашениот Даниил, да бил во тајфата која го реализирала овој проект.

Ангажманот на Михаил во влашките цркви во Охрид може да се доведе во врска со воспоставената соработка со влијателните влашки црковни лица и угледни влашки фамилии во Охрид, започната уште при неговото доаѓање во Македонија, односно при првиот престој во Охрид (1827 г.), особено кога се знае дека многумина од влашката заедница населена во Охрид или нивни потомци, како и семејството на Михаил, ја делеле судбината на бегалци од северна Грција по пустошењата на одметнатиот Али Паша Јанински.⁹⁰

Во оваа прилика само како првично согледување ќе го наведеме нашето мислење за можноста за време на овој престој во Охрид токму Михаил да е зографот кој почнал да работи на сликарството на цр. Св. Боѓородица Љ Каменско. Имено, во науката е познато дека денешното сидно сликарство на овој храм е дело на зографот Дичо и неговата тајфа во која учествувале и неговите синови,

⁸⁸ А. Николовски, *Сакралната архитектура, живопис, иконопис и декоративна пластика во XIX век во Пресија*, Културно наследство X-XI (1983-1984), Скопје 1987, 44. За оваа информација авторот го цитира А. Василиев (А. Василиев, *Блгарски възрожденски мајстори*, 282), кој иако прави грешки во атрибуцијата на дела на Никола во Македонија, не спомнува дека работи во Охрид.

⁸⁹ За ова подетално во поглавјето: Зографот Никола (Михаилов).

⁹⁰ Бидејќи Горна и Долна влашка маала не се споменуваат во списокот на Козма Китиски на охридските енории (1694 г.), Ц. Грозданов смета дека тие се формирани во втората половина на XVIII век, со доаѓањето на население кое бегало од зулумите на Али Паша Јанински, сп. Ц. Грозданов, *Извори за познавање на старата градска архитектура во Охрид*, во: Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија (студии и прилози), Скопје 2004, 261. .

изведено во 1864 г.,⁹¹ за што зборува и натписот во олтарскиот простор (над влезната врата на јужниот ѕид) и пресликаниот натпис во 1924 г. од страна на зографи од Лазарополе.⁹² Меѓутоа, според стилско-ликовните особености на словенските просветители Кирил и Методиј, претставени со архијерејски инсигнии на источниот ѕид во просторот на ѓакониконот, на кои најмногу се зачувале елементи од првично насликаните ликови, сметаме дека Дичо зограф нецелосно ги прсликал (или досликал) светителските фигури работени од Михаил.⁹³ Споредбените анализи со делата на Дичо, пред сè - поединечните фигури на архијереи во олтарот на Пречиста-Кичевска, во олтарот и наосот на цр. Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица и оние на Михаил од цр. Св. Димитриј во Охрид, престолните икони од цр. Св. Ѓорѓи во Влашка маала во Охрид (особено ликот на св. Климент), или пак оние во машката трпезарија во Бигорскиот манастир (заедно со Даниил), скоро без сомневање упатуваат на стилот на самаринскиот зограф. Во прилог на ова е и сознанието дека во ѕидното сликарство на цр. Св. Богородица-Каменско, изградена во 1832 г.,⁹⁴ видливи се многу прслики и документирано се додатни сликарски ангажмани за време на митрополитот Мелетиј чие име, наведено во натписот во ѓакониконот, подоцна е замачкано.⁹⁵ Неопходни се повеќе истражувања, пред сè од конзерваторски аспект, за да се потврдат нашите претпоставки, иако споредбените анализи на делата на едниот и другиот зограф зборуваат дека храмот Св. Богородица-Каменско не останал ненасликан над дваесет години (до доаѓањето на Дичо зограф), и доколу се потврди нашата теза дека Михаил почнал тука да слика при неговото второ доаѓање во Охрид, тој бил првиот најмен за оваа работа, но набрзо ја напуштил од засега непознати причини. Во тој контекст, покрај драгоцените податоци за уште едно дело на Михаил, ќе добиеме и повеќе информации за „незгодниот“ карактер на

⁹¹ Прв кој обрнува повеќе внимание на сликарството на Дичо, пред сè во контекст на претставите на словенските просветители во олтарскиот простор, е Ц. Грозданов, сп. Ц. Грозданов, *Нејознајти и малку јознајти портретни на словенскиите учители во умеността на XIX век*, Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развитокот на словенската писменост, МАНУ, Скопје 1989, повторно публикувано во: *Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија*, 128-133.

⁹² *Исто*, заб. 15.

⁹³ Ова би се однесувало и на другите просветителски фигури на св. Климент и св. Еразмо кои заедно со претходните сочинуваат една целина (скратена верзија на Седмочислениците), насликани во продолжение на источниот, односно јужниот ѕид на олтарот, но на кои се многу повеќе присутни прсликите.

⁹⁴ Годината е наведена на јужниот ѕид над вратата однадвор.

⁹⁵ Сп. Ц. Грозданов, *Нејознајти и малку јознајти*, 132, преземено од: И. Снѓгаров, *Градъ Охрид*, IV, 2, 76-79, заб. 2 на стр. 78.

нашиот зограф кој, можеби слично како и во врска со прекинатиот ангажман во с. Лазарополе (а подоцна и со прекинатиот ангажман во Рилскиот манастир), бил една од причините за неговото краткотрајно работење на ѕидното сликарство во Богородица-Каменско. Во прилог на понатамошните истражувања за учеството на Михаил во живописот во олтарниот простор на овој храм одат и согледувањата на Ц. Грозданов кој, иако смета дека зографот Дичо е автор на живописот, спомнува одредени специфики во третманот на светителите, претставувајќи ги како „варијанти“ според кои се распознава „школата на Дичо“ иако тој став не го образложува.⁹⁶ Тука треба да се споменат и воспоставените поблиски врски на бигорските монаси, меѓу кои во приближно ова време е особено активен и зографот, монахот Даниил, синот на Михаил, со одговорните црковни лица за храмот на Св. Богородица - Каменско, за што сведочи подарената (или нарачана) икона на Богородица со Христос од 1835 г. насликана токму од монахот Даниил за овој храм.⁹⁷

Повторно во Битола (?)

Напуштајќи го Охрид, а пред заминување за Рилскиот манастир, сосема е веројатно дека зографот Михаил накратко се задржал во Битола и заедно со помладиот син Никола слика неколку икони за храмот Св. Димитриј. Како што веќе наведовме во овој храм Никола го потпишува своето прво дело, иконата за владичкиот стол од 1842 г., а на иконите - Христовиот лик на риза (Мандилион), вклопена во вториот ред на резбаниот иконостас меѓу дела на други (грчки зографи), и репрезентативната икона за целивање - Св. Димитриј на коњ, би можело да се претпостави и учеството на Михаил. На проскинетарот се наоѓа уште една мала икона исто така со коњаничката фигура на патронот на храмот св. Димитриј која е донесена од друго место или пак е сликана од Михаил од периодот на почетоците на неговото работење во Македонија, односно за митрополитот Григориј, на што укажува не само испишаната година на десната страна : αωβθ (1829), туку и стилските особености, особено затементиот лик на светителот и неговата непропорционална фигура што потсетува на некои од иконите што приближно во ова време Михаил и неговата тајфа ги сликаат за албанските цркви.

⁹⁶ *Исџо*, 132-133.

⁹⁷ За иконата подетално во поглавјето: Зографот Димитар (Даниил).

Претпоставката дека при сликањето на дургата спомената икона за целивање му помагал синот Никола доаѓа од сличноста во обработката на ликовите на светителот и на Исус Христос Велики архијереј од владичкиот трон, како и со неколку подоцнежни икони на Никола на коњанички фигури на св. Димитриј.⁹⁸ Споредувајќи ги иконите со неколкуте ликови на апостоли врамени во маделјони над столбовите на централниот кораб во овој храм на кои се препознава стилот на работилницата на Михаил,⁹⁹ претпоставуваме дека Михаил, меѓу другото имал сентиментална мотивација да се наврати во храмот во кој ја отпочнал своја работа во Македонија па дури и со мал ангажман кој од непознати причини не продолжил и за останатите сликани содржини.¹⁰⁰

Ангажманот во Рилскиот манастир

Благодарение на тесната соработка со личности блиски на влијателната Пелагониска митрополија и веќе стекнатиот авторитет на искусен зограф во кругот на некогашната славна Охридска архиепископија, Михаил добива покана да работи во *Рилскиот манастир*.¹⁰¹ Во 1842 г. тој ја слика композицијата Успение на св. Јован Рилски, над вратата на јужниот параклис во католиконот, посветен на патронот. За жал оваа почетна работа за бугарскиот манастир ќе биде и единствениот реализиран проект.¹⁰² Се стекнува впечаток за големата разочараност на зографот поради краткиот ангажман во Рилскиот манастир и големата желба повторно да се врати, што може да се документира со писмото кое што не-

⁹⁸ Споредбените анализи се дадени во поглавјето: Стилско-ликовни карактеристики .

⁹⁹ Од исчадениот живопис, во високите партии над столбовите долж централниот кораб појасно можат да се распознаат медалјоните со ликовите на апостоли Петар и Павле кои ги атрибуираме на тајфата на Михаил и во која учествувал Никола.

¹⁰⁰ Повеќето од иконостасните икони како и подоцнежното ѕидно сликарство во олтарот на пространиот битолски храм се подоцна сликани од зографи од Магарево.

¹⁰¹ Во едно писмо познатиот градител, протомајсторот Павле, по потекло од с. Кримини во близината на Кожани, му го препорачува зографот Михаил на проигуменот на Рилскиот манастир, Јосиф, за изведба на ѕидното сликарство во обновениот манастирски католикон. Писмото е објавено кај: А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, 280-281. Писмо за поддршка до Рилскиот игумен испраќа и Михајловиот син, Даниил, во ова време протосингел на Пелагониската митрополија, по што следи ангажман од проигуменот, сп. N. X. Παλαγεωργίου, *op. cit.*, 312 (според: Ј. Јанев, *Рилски манастир преку вековите*, Велико Трново 2000, 132-133).

¹⁰² Михаил доаѓа во манастирот на 2 мај 1842 г. и по завршување на „пробната“ работа (сликањето на композицијата Успение на св. Јован Рилски), тој изразил желба да му се продолжи ангажманот. Од непознати причини тоа не се случило и Михаил набрзо го напушта манастирот, сп. N. X. Παλαγεωργίου, *op. cit.*, 312.

колку години подоцна (1848 г.), самиот зограф го упатил до игументот на манастирот.¹⁰³ Позитивен одговор на ова писмо тој не добил.

Се чини упатно да претпоставиме дека за време на престојот во Рилскиот манастир Михаил се запознал со веќе прочуениот резбар од крајот од каде што доаѓа - Петре Филипович Гарката, кој во ова време со својата резбарска тајфа работи за Рилскиот манастир. Можеби токму ова познанство нему и на неговите синови ќе им ја обезбеди подоцнежната работа на иконите во крушевската црква Св. Никола, во времето кога Гарката го изведува своето последно дело Ѓ резбаниот иконостас.

Последниџе дела

По краткиот престој во Рилскиот манастир зографот Михаил се враќа во Крушево и тука живее до крајот на својот живот, со кратки прекини заради неколкуте последни ангажмани. Од периодот меѓу 1844-1849 г., потврдени се само три негови поголеми сликарски проекти, од кои два се во соработка со помладиот син Никола и еден со дотогаш непознатиот крушевски зограф Зиси. Доколку се земе предвид нашиот став за подоцнежната датација на иконата од крушевската црква Св. Никола, работена заедно со двата сина, останува впечатокот на зачудувачки интензивната активност на Михаил во последните години од неговата творечка дејност.

Во 1844 г. и 1846 г. се насликани неколку икони на Михаил и Никола, нарачани за ресенската црква Св. Ѓорѓи при што, според истражувањата на А. Николовски, стилот на Михаил доминира во изведбата на престолните икони - две житијни икони на св. Ѓорѓи и св. Никола и иконите на архангел Михаил и на св. Димитриј, додека синот Никола се препознава во три икони за целивање - св. Никола, св. Ѓорѓи и св. Димитриј.¹⁰⁴ Нашите истражувања покажуваат дека доминантното учество (ако не и самостојна работа) на зографот Михаил може со поглема сигурност да се потврди само на престолната икона на архангел Михаил, додека на иконите со сцени од житијата на св. Никола, св. Димитриј и (особено) на св. Ѓорѓи е многу поочигледно учеството не само на синот Никола туку и на други помошници од Михајловата работилница.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ А. Николовски, *Умејноста на XIX век*, 14; Истиот, *Никола Михајлов*, 22-23. Повеќе за иконите во поглавјето: Зографот Никола (Михајлов).

Последната заедничка работа на двајцата зографи се иконите за иконостасот на цр. Св. Атанасиј во с. Богомила, Велешко, од 1848 г.¹⁰⁵ Во зографскиот натпис на една од престолните икони за богомилската црква, покрај податокот за заедничката работа на таткото и синот, се наведува дека и двајцата се од Крушево,¹⁰⁶ што ја поткрепува нашата теза дека Михаил, по Рилскиот манастир, трајно се преселил во Крушево.

Еден друг крушевски зограф, по име Зиси, ќе биде соработникот на Михаил во реализација на неговото последно дело - куполниот живопис во нартексот во католиконот на Трескавечкиот манастир - Успение на Богородица. Во 1849 г., во пространата калота на слепата купола од внатрешната припрата на црквата тие ја насликале композицијата О Тебе радует се, комбинирана со претставата на света Троица и другата позната Богородичина песна - Пророците те навестија.

Од неодамна се расчистени дилемите околу авторството и датацијата на овој живопис, со исправното исчитување на грчкиот натпис, наведен под југозападниот пандантиф.¹⁰⁷ Со тоа е надминато мислењето на повеќето истражувачи за индивидуалната работа на зографот Михаил во Трескавец, односно забуната околу името Зиси коешто му е додавано на личното име на Михаил како негово презиме.¹⁰⁸ Претходно пак е уточнета годината на изведбата (1849),¹⁰⁹ а неодамна е направена и детална тематско-иконографска анализа.¹¹⁰

.....

¹⁰⁵ А. Николовски, *Уметноста на XIX век*, 14; Истиот, *Никола Михајлов*, 22-23.

¹⁰⁶ Зографите ги оставаат своите потписи на иконата на св. Димитриј - ... χειρ Μιχαήλ και Νικόλα./ Μ: των Ζωγράφων εκ Κρούσοβο 1848.

¹⁰⁷ Мирјана М. Машниќ. *Дела од раната фаза*, 273. Авторката го дава натписот кој гласи: „ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤΩΝ ΤΑΠΕΙΝΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΜΙΧΑΗΛ Κ(Α)Ι ΖΗΣΗ εκ Κρούσιου 1849. Μη(ν) Ιουλ”.

¹⁰⁸ А. Василиев, *Бългáрски възржденски майстори*, 280; С. Радојчиќ, *Једна сликарска школа из друѓе ѝоловине XV века*, ЗЛУ 1, Нови Сад 1965, 89; А. Николовски, *Уметноста на XIX век*, 14, 21, 26 ; Истиот, *Никола Михајлов*, 21; Истиот, *Живойисој во маишката шриезарија*, 112; Ј. Тричковска, *Зайадњачки уишцаји*, 209 и др.

¹⁰⁹ С. Радојчиќ, (С. Радојчиќ, *Једна сликарска школа*, 89), меѓу првите го публикува зографскиот натпис при тоа, покрај повеќето грешки при цитирањето на текстот, тој точно ја наведува годината на изведбата за разлика од рускиот славист, Н. Миљуков, кој погрешно ја прочитал годината 1842 (Н. П. Миљуков, *Християнскиá древности Зайадной Македониá*, Извјестия Руссаго Археологического института вь Константинополя, ИВ Выпускъ 1, София 1899, 116).

¹¹⁰ Ј. Тричковска, *Куполниот живойис од XIX век во манастирот Трескавец*, Зборник на Музејот на Македонија 6, Скопје 2007, 187-200.

Според сите досега наведени и во најголем дел потпишани и датирани дела на зографот Михаил, можеме да заклучиме дека неговата зографска активност траела околу 40 години. Доколку се земе предвид претпоставката дека самостојно почнал да работи на приближно шеснаесетгодишна возраст, Михаил најверојатно бил на околу 55 години кога престанал активно да слика а можеби набрзо и починал.

ЗОГРАФОТ ДИМИТАР (ДАНИИЛ)

Зографската работа на постариот син на Михаил, Димитар, во монаштво - Даниил, во најголем дел е врзана за заедничките проекти со татко му за Бигорскиот манастир каде што само по двегодишен престој се замонашува и останува долги години извршувајќи различни задачи што му ги доверувал игуменот Арсениј и неговите наследници.

Во врска со постоење рани дела на овој зограф (пред доаѓањето во Бигорскиот манастир), посебен интерес предизвикува ставот на М. М. Машниќ која смета дека иконата Архангел Михаил ја зема душата на грешниот (1828 г.), пронајдена во цр. *Св. Аџанасиј во с. Големо Црско, Кичевско*, е негово дело.¹ Веројатно е дека авторката најмногу се предводела од формулацијата во зографскиот потпис на истоимениот зограф Димитар (*δηα χεῖρος Δανηλου και ελαχιστου του εκ Σαμαρινης 1828 απριλιου*).² Доколку навистина се работи за дело на зографот Димитар (Даниил) тоа би била прва позната самостојна работа на овој зограф. Меѓутоа, нашите сомневања во исправната атрибуција се базираат на неколку податоци како и на стилот на авторот на иконата. Имено, сè до изведбата на дел од престолните икони за Бигорскиот иконостас на кои зографот се потпишал во 1831 г., не се евидентирани негови самостојни дела за да се направи паралела со иконата од Големо Црско имајќи предвид дека се работи за само три години временска разлика меѓу наведените датирани и потпишани дела. Ова дотолку повеќе што стилот на зографот на иконата од Големо Црско евидентно се разликува од делата на Димитар во Бигорскиот манастир во изведбата на крутата драперија и пред сè - на ликот на архангелот кој е шематизиран, со нагласен графицизам, што не би можело да се доведе во врска со ниедно самостојно дело на Димитар (Даниил) ниту пак на неговиот татко Михаил од нивните заеднички дела.

Она што со сигурност се знае во врска со првите зографски активности на Димитар е неговото учество во проектот што го водел татко му - иконите за цр. *Благовешќение во Тирана*, каде што покрај името на Михаил за прв пат се споменува „зограф Димитар, син на Михаил“. На единствената потпишана икона од тиранската црква од 1830 г., не може да се очекува да се препознае придонесот

¹ М. М. Машниќ, *Дела од раната фаза од творештвото на Михаил Анаѓност и син му - Даниил*, Зборник на Музеј на Македонија, 2, Скопје 1996, 273-274.

² *Истио*, 274.

на Димитар, бидејќи главната улога ја има мајсторот Михаил. Споредена со подоцнежни дела на Димитар (Даниил), таа зборува колку силно било влијанието на неговиот татко што и до денес ги остава истражувачите во недоумица при атрибуирање на заеднички и/или самостојни дела на двајцата зографи. Во контекст на нашата теза дека иконата од Големо Црско не е дело на Михајловиот син, е и отвореното прашање - како е можно во потписот на зографот Димитар (доколку би се работело за синот на зографот Михаил), да не се наведе (и) татковото име, што е инаку правило скоро без исклучок при потпишувањето на сите негови самостојни дела и што логично би се очекувало и за првата/почетната работа на зографот кој произлегува од работилницата на својот татко.

Задржувајќи се подетално на иконата од Големо Црско, многу повеќе билскост со стилот на овој зограф наоѓаме во почетните дела на зографот Михаил, особено на иконите од 1811 г. од цр. Успение на Богородица во Самарина,³ каде што тој сеуште има шематизиран пристап, статичност на фигурите и крутост на драпериите што подоцна (веќе на иконите од Албанија) ќе се надмине. Во таа смисла, можно е авторот на иконата од Големо Црско да доаѓа од тајфата на самаринските зографи во која и Михаил го отпочнува својот зографски пат, а според неговото име - да се работи за таткото на Михаил или за негов брат. Имено, според нашите првични истражувања на неколкуте икони од 1828 г. од зографот Јован од Самарина за цр. Св. Петка во с. Маловишта, Битолско, за кои веќе зборувавме,⁴ постојат доста сличности со стилот на работата на авторот на иконата од Големо Црско, така што веројатно е дека се работи ако не за роднински поврзани зографи тогаш за учесници во иста тајфа од Самарина која негувала потрадиционален начин на работа, што тешко може да му се припише на Димитар (Даниил). Тоа го потврдуваат делата на овој зограф во Македонија за што посебно ќе стане збор.

На почетокот на овој хронолошки приказ на развојниот зографски пат на Димитар, според евидентираното вклучување во работата на иконите од албанските храмови, логично е да претпоставиме дека тој го следел својот татко и при

³N. X. Παλαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και Ο Ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμρινας Γρεβενών . Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στη δυτική Μακεδονία στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου Αιώνα, op.cit.*, 306, πιν. 99 α.

⁴ Види поглавје: Зографот Михаил (анагност).

реализација на други ангажмани кои, до доаѓањето на двајцата зографи во Бигорскиот манастир, се одвивале во Охрид.⁵

Првиот голем проект во кој се потврдува самостојното работење на Димитар се иконите за *иконосѝасоѝ на биѝорскиоѝ кайѝоликон*. Наведовме дека Димитар во 1831 г. се потпишал на неколку престолни икони: Собор на архангели (...ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤῆΣ ΤΑΠΕΙΝῆΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ . αῶλα), Богородица Царица со Исус Христос (ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤῆΣ ΤΑΠΕΙΝῆΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ὩΣ ΜΙΧΑΗΛ ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΕΚ ΚΩΜΟΠΟΛΕΩΣ ΘΑΜΑΡΙΝΗΣ) и Св. Ѓорѓи со св. Димитриј (ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤῆΣ ΤΑΠΕΙΝῆΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ὩΣ ΜΙΧΑΗΛ : αῶλα :).

Како прв соработник во зографската работилница што неговиот татко ја оформува во бигорскиот манастир Димитар (Даниил) учествува во сликањето на големиот број икони, денес дел од збирката на манастирската ризница, чија изведба, според наведената година на една од нив -1830, се одвивала непосредно пред отпочнување на големиот проект на иконостасните икони, но траела и по неговото завршување.⁶

За време на овие почетни години од престојот во манастирот, зографот Димитар успеал да оствари посебен однос со архимандритот Арсениј. Харизматичниот лик на игуменот како и карактерните особини на младиот и образован зограф, се најверојатно основните причини набрзо тој да се замонаши добивајќи го монашкото име Даниил. Тоа секако се случило во текот на 1831 г. или во почетокот на 1832 г., за што потврда имаме во потписите на зографот кој од 1832 г. го наведува монашкото име.

Меѓу првите датирани самостојни дела на монахот Даниил, произлезени од зографската работилница во Бигорскиот манастир, е иконата на св. Харалампииј од 1832 г., наменета за јужна врата на иконостасот на *цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица*

⁵ Иконата за непознатата охридска фамилија од 1827 г.; видното сликарство и иконите за иконостасот во цр. Св. Димитриј, параклисот на Св. Богородица Перивлепта, од истата година, неколкуте (недатирани) икони пронајдени во манастирот Св. Наум Охридски и Крстот-Распятие, експонат во куќата на Робевци. Подетално за овие дела кои, иако не се потпишани, со сигурност можат да се припишат на работилницата на Михаил, види во поглавјето: Зографот Михаил (анагност).

⁶ Годишната - 1 ῶ Λ (1830) е испишана на малата по димензии икона - Собор на апостоли. Ниедна од петнаесетината зачувани икони што ги атрибуираме на работилницата на Михаил и Димитар (Даниил) не е потпишана. Иконите од ризницата на манастирот се во претприемна фаза за експозиција.

која во ова време била еден од приоритетните градежни проекти што архимандритот Арсениј го реализирал неколку години подоцна (1835 г.).⁷ Зографскиот натпис гласи: "ПЌСАЛЪ СМІРЄНІ ДАНІІЛЪ МОНАХЪ СИНЪ МИХАИЛЪ Я ѡЛ В." Иако Даниловиот потпис го наоѓаме само на оваа икона од 1833 г., очигледно е доминантното учество на таткото и синот, двајцата најјискусни зографи од бигорската работилница, на повеќето иконостасни икони од овој храм кои што биле завршени една година по потпишаната икона на Даниил. Тоа на мошне конкретен начин го кажува натписот на престолната икона на Св. Ѓорѓи: „ВО ЛЪТИ Я ѡЛ Г ВО ВРЕМА СМІРЄНИГО ИГЪМЕНА АРСЄНІА/ АРХИМАНДРИТА СЄ И(·)ПИСАШАСА ВСИ ЃТАТИ ИКОНИ". Имајќи предвид дека иконите на трикатниот иконостас се прибирани од повеќе места и датираат од различно време,⁸ оние на кои се однесува натписот се четирите престолни икони - Исус Христос, Богородица со Христос, допојасјата на Св. Јован Претеча и на св. Ѓорѓи и иконите на двете врати со фигурата на св. Харалампіј (на јужната) и Вознесение на св. Илија (на северната),⁹ и иконите со допојасја на светители, поставени во вториот ред, монасите Антониј Мирликиски и Арсениј Велики, архијереите Атанасиј Александриски и Јаков Брат Божји, апостолот Матеј и Јован Претеча. Меѓу нив централно место зазема ликот на Христос на риза (Мандилион).¹⁰ При ова првично информирање за иконите од Рајчица, споредбено со стилот и вештината на изведбата на потпишаната икона на св. Харалампіј од јужната врата, може да се каже дека ликовниот ракописот на Даниил доминира на композицијата Вознесение на св. Илија - пандан на северната врата.

⁷ Ј. Тричковска, *Живойисої во цр. Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, Дебарско*, одбранет магистерски труд на Филозофскиот факултет во Скопје, 2002, 2-4.

⁸ Според нашите претходни истражувања, иконата, составена од две монолитни штици на кои е изведена композицијата на Чинот, како и сликарството на Големиот крст со придружните икони, потекнуваат од XVIII век и припаѓале на порнешната црква на бигорскиот манастир (сп. Ј. Тричковска, *Иконојисої во Биџорскиої манастир од времето пред обновувањето во 1800 година* "Зборник на трудови за Бигорскиот манастир, Скопје 1994, 179,185). Сликаните партии на царските двери се дело на Дичо зограф. За празничните икони, поставени во третиот ред на Рајчичкиот иконостас К. Балабанов смета дека се изработени во XVII век и дека припаѓале на блиската цр.Св. Варвара (сп. К. Балабанов, *Сџудии за културно-историскојо наследсџво на ѓрадої Дебар и дебарскаїа обласї*, Културно наследство VII, Скопје 1978, 34-38).

⁹ Вознесение на св. Илија (рег.бр. 8712), Св. Ѓорѓи Победоносец (рег.бр. 8747), Богородица со Христос (рег.бр. 8745), Исус Христос (рег.бр. 8714), Св. Јован Претеча (рег.бр. 8713) и Св. Харалампіј (рег.бр. 8746).

¹⁰ Св. Јован Претеча (рег.бр. 8738), Мандилион (рег.бр. 8742), Св. Јаков (рег.бр. 8739), Св. Антониј Мирликиски (рег.бр. 8737), Св. Атанасиј Александриски (рег.бр. 8740), Св. Матеј (рег.бр.8741) и Св. Арсениј Велики (рег.бр. 8743).

За католиконот на Бигорскиот манастир во ова време Даниил ги создава своите највпечатливи дела - иконата *Архимандритиоѝ Арсениј ѝ се обраќа на Боџородица* од 1833 г., наменета за игуменскиот трон, и иконата *Исус Христѝос Велики архиереј* - на владичкиот трон. Даниил се потпишал на долната рамка на првата икона, по молитвениот текст - ...**А ѡ А Г. МАРТІА ВО А. ДЕНЬ - ПІСАХЪ СМІРЕНІИ ДАНИИЛ МОНАХЪ СИНЪ МИХАИЛЬ ЗЪГРАФЪ.**¹¹ Иако на иконата за владичкиот трон нема потпис, стилските карактеристики, аналогни на иконата за игуменскиот трон, и по се изгледа истото време на нејзиното завршување и поставување на тронот упатуваат на зографот Даниил. На ова дело досега не му е обрнувано посебно внимание од истражувачите, а во кратката информација што ја дава Ј. Андреевска иконата е атрибуирана на зографот Михаил.¹² Меѓутоа, само бегло споредување на двете икони, поставени една покрај друга, укажува дека се работи исто така за дело на Даниил.

Во годишниот биланс за 1835 г. архимандритот Арсениј забележал дека на резбарите им било исплатено не само за иконостасот туку и за изведбата на владичкиот и игуменскиот трон.¹³ Овој податок ја потврдува практиката сликарските и резбарските работи да се одвивале паралелно или пак, претходно насликаните, но плански проектирани содржини, да биле поставувани по завршувањето на резбаните делови. Само така може да се објасни временската дистанца од две години помеѓу конструктивниот и резбаниот дел на игуменскиот трон (завршени 1835г.) и изведбата на иконата на Даниил во 1833 г. Веројатно истата постапка се применила и во случајот со владичкиот трон.

Изработката на големиот *кивоѝ за мошти* во бигорскиот католикон, во форма на голем сандак со капак, веројатно била отпочната во 1833 г., по пристигнувањето на дарувани делови од „чесниот крст и мошти на патронот на манастирот св. Јован Претеча, купени во Цариград за време на аџилакот на Хаџи Наке

¹¹ Анализа на ова дело и цитирање на натписот во целина, кај: К. Балабанов, *Новооткриениоѝ ѝорѝреѝ на игуменѝ на манастѝироѝ Св. Јован Бѝгорски архимандритѝоѝ Арсение од 1833 година - дело на зографѝ Даниил монах*", Бигорски научно-културни собири, кн. III, Гостивар 1976, 56-63.

¹² Сп. Ј. Андреевска, *Крушевски зографи и нѝовоо месѝо у уметѝностѝи Македоније XIX века*, ЗЛУ 26, Нови Сад 1990, 294. Д. Корнаков кој детално ја анализира резбата на двата трона и го цитира натписот на иконата на игуменскиот трон, иконата од владичкиот трон не ја коментира (сп. Д. Корнаков, *Творешѝивоѝ на мијачкиѝе резбари на Балканѝоѝ од крајѝи на XVIII и XIX век*, Прилеп 1986, 93-94.

¹³ К. Балабанов, *Новооткриениоѝ ѝорѝреѝ*, 70.

од блиското село Беличица",¹⁴ а целосно била завршена во 1835 г. кога надворешната страна на капакот била украсена со сребрени апликации.¹⁵ Сликарскиот дел кој претставува фриз од 10 светителски фигури од страните на централната претстава на Богородица со Исус Христос на трон, изведен на внатрешната страна на капакот, е заедничка работа на таткото и синот од 1833 г., според зографскиот натпис - ...Писалъ смиренїи Михаилъ и синъ егѡ Даниилъ монахъ.

За *ѡлашїеницаѡа* со Оплакувањето Христово којашто зографот, јеромонахот Даниил ја изработил во 1834 г. во бигорскиот манастир,¹⁶ искажавме мислење дека е дело кое исклучитено многу се разликува од сите негови остварувања и претставува најголем продор на изненадувачки добрите познавања на стилско-ликовните струења во западната уметност од времето на маниризмот.¹⁷ Само во овој случај зографот се осмелил да исчекори од иконографските клишеа, а истовремено да ја покаже својата сликарска индивидуалност во создавањето атмосфера слична на мајсторските дела од доцната ренесанса и барокот. Зографот го потврдил своето авторство на долната рамка на иконата - Писалъ смиренїи даниїлъ монахъ в лѣто ѡ ѡ л д.

Во ова прилика ќе го наведеме нашето размислување дека „*Великиоѡи и Вечен Поменик*“ кој изведен во форма на икона, испишан во 1834 г., е дело на јеромонахот Даниил. Ова од причина што, и покрај тоа што Поменикот не преставува сликарско остварување сепак се работи за уметничко дело во чие идејно решение и изведба зографите секако имале придонес.¹⁸ Постојат и пишани

¹⁴ Натписот целосно го дава: Д. Ќорнаков, *Творешївоѡо на мијачкиѡе резбари*, 94-95.

¹⁵ Во средишниот дел на капакот, на сребрената апликација, врамена со цветна декорација изведена со исчукување, изгравирана е претставата на Распетието Христово. Под крстот, со позлатени букви е наведена годината: "ѡѢЛѢ: фев рѡарїа. ѡѢ". Претходната година Арсениј ги исплатил зографите, резбарите и кујунциите. Спореди со податоците во Инвентарот на годишниот биланс на манастирот Св. Јован Бигорски (К. Балабанов, *Новооткриениоѡи ѡоршїреѡи*, 70).

¹⁶ Прво спомнување на ова дело, кај: Ѓ. Иванов, *Бѡлѡарски сїарини изѡ Македонија*, Софија 1970, 84. Детален опис со наведување на сите натписи, кај: К. Балабанов, *Дали е оѡравдано основањето на Бѡгорскиоѡи манасїѡир и сликањето на иконаѡа ѡосвешїена на св. Јован да се ѡоврзувааѡи со 1020 година?и неколку друѡи ѡрилози кон ѡроучувањеѡо на Бѡгорскиоѡи манасїѡир*, Културно наследство VI, Скопје 1975, 102, заб. 41.

¹⁷ Ј. Тричковска, *Зайадњачки уѡицаѡи*, 211. Подетално за овој аспект на делото, види во поглавјето: *Стилко-ликовни карактеристики*.

¹⁸ Дрвената грундирана плоча е вертикално поделена на три дела со плитко резбани и позлатени столбчиња, во кои, на бела сликана основа се испишани имиња на личности врзани за долгата историја на Бигорскиот манастир. Во горниот дел резбаните колонки се аркадно поврзани асоцирајќи на форма на триптихон. Под нив е испишан насловот и годината на изведбата: ЛѢТА Ѣ ХР(ИС)ТА ѡѡЛД, а во вториот ред: ВЕЛИКїи и ВѢЧНИИ ПОМЕНИКЪ. За жал

податоци според кои на образованиот јеромонах Даниил му била доверена одговорна задача од страна на игуменот Арсениј да ги пишува (и препишува) најзначајните акти кои, како што ќе видиме подоцна, се однесуваат на светилиштата за кои тој имал надлежност.

Последното потпишано дело на монахот Даниил е една икона на Богородица со Исус Христос од 1835 г. што се наоѓа во *цр. Св. Богородица Каменско во Охрид*.¹⁹ Во натписот, Даниил навел: + Η Παρθσα άγία είκων ·(Ι)σορίθν ωντή ιερᾱμονή τᾱ τιμίᾱ προδρόμᾱ τῆς δεῦρας , διά την άγίαν εκ···σίαν τᾱ μεσοκαρᾱ της αχρίδος. διά συνδρομης μεν ζ΄ εξοδων τᾱ τιμῳ τᾱ επιτρόπᾱ νικολαᾱ είς μνήμονον άυτᾱ΄ ης των νονεωστᾱ. δια χειροσ δε τᾱεν μοναχοίς αμαρτωλᾱ δανηλ Ζωγραφοᾱ αωλεῖ· : μαρτί : ἦ. Според нашите истражувања, оваа икона е единственото потпишано дело на Даниил (покрај иконите од иконостасот во Рачјица) кое се наоѓа надвор од бигорскиот манастир. Според натписот се работи за нарачка и/или подарок од бигорското братство за охридскиот храм, посветен на Богородица.

Постојат претпоставки за уште едно дело на зографот јеромонахот Даниил од истата година - иконата на св. Димитриј на коњ од *цр. Воведение на св. Богородица во малореканскојто село Росоки*.²⁰ И во оваа прилика (како што беше случајот со иконата од Големо Црско), изразуваме сомневање во Данииловото авторство. Иконата од Росоки не е потпишана, а од стилско-ликовен аспект многу повеќе потсетува на графицизмот на зографот кој ја сликал иконата од Големо Црско. Покрај оваа општа карактеристика која не оди во прилог на Данииловото авторство, сметаме дека за овој зограф (како и за Михаил, односно неговата работилница) би било несвојствено поставувањето на златната, барокно декорирана рамка на иконата и транспарентниот пејзаж во заднината. Во таа смисла, тешко може да се аргументира, односно да се протол-

освен читливите имиња од првите редови на Поменикот кои се однесуваат на личности од современата историја на манастирот и кои, заедно со насловот и годината, се испишани од лице кое секако било сликар, другите текстови се скоро целосно уништени. Фото на ова дело во: Зборник на трудови - *Манастир Свeйи Јован Биџорски*, с. 214.

¹⁹ Прво споменување на иконата и цитирање на зографскиот натпис, кај: А. Николовски, *Умeйноста на XIX век, (извод од студијата)*, Културно наследство IX, Скопје 1982, заб. 48. Иконата е подоцна публикувана во каталогот, подготвен од: М. Георгиевски, *Прејстави на Христос и Богородица во охридскиот иконойс*, Охрид 2000, кат.бр. 23.

²⁰ Атрибуцијата на иконата од Росоки како дело на Даниил е на Ц. Грозданов (Ц. Грозданов,, *Почетоциите на Дичо Зограф и иконостаоси во село Росоки*, во: *Умeйноста на XIX век во Западна Македонија, студии и прилози*, Скопје 2004, 67.

кува ставот на Ц. Грозданов за „препознатлива ликовна постапка на овој мајстор“ повикувајќи се на иконите што Даниил ги сликал за Бигорскиот манастир.²¹ Данииловото присуство, или како што Ц. Грозданов претпоставува, неговото раководење со градежните работи за новиот храм на Воведение Богородичино во с. Росоки, во 1835 г.,²² можеби и не се спорни, но тие, по наше мислење, не можат да се доведат во врска со изведбата на споменатата икона.

Интересно е да се забележи дека двете дела кои му се припишуваа на зографот Даниил, иконите од Големо Црско и Росоки, како прво датирано и потпишано дело на Димитар, односно како последно датирано дело на монахот Даниил, се многу слични во ликовниот израз, но истовремено тие се многу различни од сите досега датирани и атрибуирани дела на овој зограф. Скоро е невозможно да се претпостави дека на почетокот и на крајот од својата иконописна активност зографот можел да биде препознатлив по еден специфичен ликовен ракопис, а во сите други дела да е толку близок до стилот на својот татко. Плаштеницата од Бигорскиот манастир која ја третиравме како неповторлив стилски израз на овој зограф, е уште еден доказ во кој правец можел да се движи ликовниот јазик на овој зограф, многу различен од шематизираниот цртеж и сувиот колорит на иконите од Големо Црско и Росоки.

Учеството на зографот Даниил во двата проекта на ѕидното сликарство што ги изведувала зографската тајфа од бигорскиот манастир - *живојисоѝ во машкаѝа манасѝирска ѝрѝезарија и во куйолаѝа на цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица*, според нас е неспорен и во едниот и во другиот случај. При тоа, како што веќе коментиравме во поглавјето кое се однесува на зографот Михаил, за живописот во трpezаријата (завршен по наше мислење околу 1833 г.),²³ А. Николовски прави напори за прецизирање на учеството на едниот и другиот зограф, потенцирајќи дека главниот мајстор е сепак Михаил, особено во изведбата на поединечните фигури на светителите²⁴, додека К. Балабанов, коментирајќи го портретот на архимандритот Арсениј, смета дека се работи за дело на Даниил.²⁵ Навистина е

²¹ *Исѝо*.

²² Според натписот над влезната јужна врата во храмот црквата е изградена во 1835 г. а живописот на рамната тавница на централниот кораб е изведен од Дичо зограф во 1850 г., сп. Ц. Грозданов, *Почейѝоѝѝе на Дичо Зоѝраф*, 66-67.

²³ Види повеќе во поглавјето: Зографот Михаил (анагност).

²⁴ А. Николовски, *Живојисоѝ во манасѝироѝ Свейѝи Јован Биѝорски од XVIII и XIX век*, Зборник на трудови: Манастирот Свети Јован Бигорски, Скопје 1994, 113-114.

²⁵ К. Балабанов, *Новоѝѝкриениѝ ѝорѝреѝѝ*, 65.

тешко да се разграничи работата на едниот и другиот зограф во бигорската трпезарија особено кога немаме никаков зографски потпис. Во оваа прилика само ќе ги споредиме Богородичините претстави од таваницата на апсидата на трпезаријата со иконата на Даниил од цр. Св. Богородица-Каменско во Охрид, работени по наше мислење со две до три години временска разлика, и ќе видиме дека иако се работи за дела изработени во различен медиум, тие се многу слични во ликовната постапка, што би претпоставило дека и двете се дело на зографот Даниил. Подетална споредбена стилско-ликовна анализа ќе следи во овој труд без претензии за дефинитивно разграничување на двајцата сликари кои се исклучително усогласени во изразот, особено кога станува збор за ѕидното сликарство.

Во врска со живописот во куполата на црквата во Рајчица, од 1840 г., и покрај истите тешкотии околу прецизирање на учеството на едниот и другиот зограф, извесни податоци (натписите околу тамбурот и пандантифите), дополнително помогнаа во напорите да се претпостави дистинкцијата за нивното поединечно учество. Во таа смисла ние веќе го искажавме мислењето дека Михаил (со дел од тајфата) ги слика горните партии (Исус Христос Седржител, Небесната литругија и пророците меѓу прозорите на тамбурот), а Даниил се придружил во сликањето на сцените од Христовите празници и страдања и на претставите на евангелистите во пандантифите,²⁶ при што неговата рака доминира во сликањето на ликовите на евангелистите на пандантифите.²⁷

Живописот во куполата на цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица е последниот сликан ансамбл во кој се потврдува учеството на зографот Даниил. Неговиот зографски пат натаму тешко може да се следи, иако останува отворено прашањето за неговото кратко престојување во Охрид кога можеби му помагал на Михаил при сликањето на некои од ликовите на престолните икони во влашката цр. Св. Ѓорѓи (1840г.) и на словенските просветители во Св. Богородица - Каменско, каде што претпоставивме дека првично работел Михаил.

Останува отворено и прашањето околу времето на изведбата на иконата(ите) за крушевската црква Св. Никола каде што е наведено неговото име (заедно со татко му и помладиот брат Никола). Доколку се земе предвид нашето мислење за поместување на датацијата на крушевските икони, тогаш годините

²⁶ Види поглавје: Зографот Михаил (анагност). Уште види: Ј. Тричковска, *Живойисої во цр. Св. Ѓорѓи во с. Рајчица*, 156-157.

²⁷ Ј. Тричковска, *црт. дело*, 157. А. Николовски сепак смета дека сликарството на пандантифите е самостојна работа на Даниил, сп. А. Николовски, *Живойисої во манастирої*, 115.

помеѓу 1843 и 1845 г.²⁸ можат да претставуваат последен период на сликарската дејност на Даниил.

Објаснување за релативно краткиот период од околу дванаесетина години активна зографска дејност на Димитар/Даниил може да се побара во сознанијата за неговата интензивна работа како помошник на архимандритот Арсениј на повеќе полиња. Познато е дека Арсениј само по три години престој во манастирот (1833 г.), токму на овој зограф му го доверил (пре)пишувањето на Великиот манастирски Поменик,²⁹ што зборува за исклучителната доверба во спременоста и умешноста на зографот, кој при тоа морал за кратко време да го совлада и црковно-словенскиот јазик за да ја изврши доверената задача. Набрзо ќе биде вообичаено тој да се служи со црковно-словенскиот јазик при потпишувањето на неговите иконописни дела што не беше често случај со неговиот татко, зографот Михаил, но исто така и да води бројни преписки за кој бил задолжен од игуменот. Меѓу официјалните документи што му ги доверил Арсениј, покрај манастирскиот Поменик (препишан во 1833 г.), е и Парусијата за цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица (1840 г.),³⁰ а веројатно со благослов на архимандритот, Даниил претходно го напишал и Летописот на цр. Воведение на Богородица во с. Росоки (1836 г.).³¹ Јеромонахот Даниил е и еден од потписниците на финансискиот извештај на архимандритот Арсениј од 1838 г., кој претставува еден вид отчет за работата на одговорниот игумен кој чувствувал дека набрзо ќе замине од овој свет.³²

За време на игуменот Арсениј, но и по неговата смрт, јеромонахот Даниил бил еден од најревносниите мисионери, кој патувал во престолнината на Српското кнежевство барајќи помош за манастирот. Според податоците од повеќето документи што се чуваат во Архивот на Србија, дејноста на Даниил како мисионер би

²⁸ Коментар во поглавјето: Зографот Михаил (анагност).

²⁹ Д-р Л. Милетич, *Исторически и художествени ѝамејници во манастира Св. Иванъ Биџоръ (Дебърско)*, БАН, кн. XVI, Софија 1918,16; И. Иванов, *Български сѝарини из Македонија*, БАН, Софија 1970, 84.

³⁰ В. Мошин, *Парусија - Поменик на црквата Св. Ѓорѓи која му ѝриѝаѓала на Биџорскиот манастир, од 1840*, Словенски ракописи, во Македонија, кн.1, Скопје 1971, 173.

³¹ Летописот е објавен од А. Апостолов, *Училишниот живој во џорниѝе села на Мала Река во XIX век и ѝочешокој на XX век*, Просветно дело, 9-10 (ноември-декември), Скопје 1951, 34-35 (според Ц. Грозданов, *Почешоциѝе на Дичо Зоџраф и иконосѝасој во село Росоки*, 64-65, заб. 6).

³² На крајот од овој документ (кој се чува во Државниот архив на Македонија), по потписот на архимандритот стои и името на јеромонахот Даниил (на грчки) а потоа се редат имиња на други сведоци кои со своите потписи ја потврдуваат неговата веродостојност, сп. К. Балалбанов, *Новооѝкриениот ѝорѝорѝѝ*, 71-72.

можела да се прати од 1837 г. до шеесетите години на векот.³³ Последен пат неговото име се споменува во еден документ од 22 јануари 1857 г. а во врска со престојот во Белград претходната година на, како што се вели, „смирениот старец Х(аци) Даниил“.³⁴ Додавката „хаџи“ во наведениот документ, претпоставува дека во меѓувреме, и тој како и многу црковни и световни лица ги посетил светите места.

За сето ова време од кога го пратиме мисионерскиот пат на зографот, јеромонахот Даниил не престојувал постојано во манастирот имајќи ја предвид функцијата што во меѓувреме ја добил - протосинѓел на Пелагониската митрополија. За оваа важна советничка улога на Даниил, позиција од која се издигнале и познати митрополитски поглавари а меѓу нив и поранешниот пелагониски митрополит Григориј,³⁵ првата авторитетна црковна личност што им доверува сликарски ангажмани на дојдените зографи од Самарина, накратко дознаваме од уредно водените административно-управни работи на митрополијата од времето на наследникот на митрополитот Григориј, митрополитот Герасим (1833-1854),³⁶ кадешто постои податок за „јеромонах Даниил од Самарина“ кој во 1840 г. е протосинѓел на митрополијата.³⁷ Бидејќи пред оваа година нема никакви нагостувања за споменатата функција на Даниил, ниту во документите кои во голем дел самиот ги пишувал, ниту на зографските дела на кои се потпишувал, сметаме дека токму во ова време тој ја прифатил доверената работа од митрополитското

³³ Во 1838 г. манастирот добива на подарок своно од кнезот Милош Обреновиќ во што веројатно има заслуга и јеромонахот Даниил кој претходната година, како претставник на игуменот Арсениј, се наоѓа во Кнежеството Србија. Последното спомнување на неговото име е во еден документ од 1856 г. во врска со дозволата за собирање прилози за манастирот и добиените парични средства од самиот кнез Александар Караѓорѓевиќ, сп. *Граѓа за историју македонског народа из архива Србије*, I том, књ.1 и I т. књ. 2, Београд 1979, според: А. Николовски, *Живойисој во манастирот* 115, заб. 21.

³⁴ *Исјо*, 138, заб. 50 и 52.

³⁵ Од позиција на протосинѓел на Пелагониската митрополија, со султански берат од 1825 г., Григориј доаѓа на местото пелагониски митрополит, заменувајќи го дотогашниот митрополит Јосиф кој заминал на функцијата Никејски митрополит, сп. В. Т. Арсић, *Црква Св. Великомученика Димитрија у Битољу*, Битоља 1930, 30-31. Исто така познато е дека протосинѓел на Охридската митрополија бил и подоценжниот охридски владика Мелетиј (1860-1879), сп. А. Трајановски, *Црковната организација во Македонија и движењето за возобновување на Охридската архиепископија од крајот на XVIII и во текот на XIX век - до основањето на ВМРО*, Скопје, 2001, 95).

³⁶ Полниот назив на титулата на Герасим, како што наведува познатиот руски патописец Виктор Григорович по нивната заедничка средба во Битола (1845 г.), гласела: „битолски митрополит и егзарх на Македонија“, наместо претходната - „митрополит битолски и егзарх на Бугарија“, види: *Патроис на Виктор Григорович од 1845*, во: Македонија во делата на странските патописци (1827-1849), подготвена од А. Матковски, Скопје 1992, 571.

³⁷ Ф. Нлов, *Апографи Зографи, карактерски отаџборов, Метабузантна карактерна практика епископони кџ џмериџас*, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 1999, 50.

седиште, продолжувајќи паралелно да извршува и други задачи за новоименуваниот наследник на Арсениј, игуменот Јоаким.³⁸ Од седиштето на митрополијата во Битола во 1842 г. тој испраќа писмо до проигуменот на Рилскиот манастир со препорака за сликарски ангажман на татко му,³⁹ а кратко време потоа (1843-45 г.), се придружува на татко му и брат му во сликањето на иконостасот на цр. Св. Никола во Крушево.

³⁸ Според податоците од Парусијата на цр. во Рајчица, сп. В. Мошин, *Парусиа*, 173.

³⁹ Н. Х. Παλαγεωργίου, *op.cit.*, 312.

ЗОГРАФОТ НИКОЛА (МИХАИЛОВ)

Сведоштво за исклучително богатата сликарска продукција на Никола, помладиот син на Михаил, која се следи во период од над педесет години (1842-1894), во најголем дел се икони работени за храмови распространети скоро низ целата територија на Република Македонија. Добриот познавач на творечкиот опус на зографот, А. Николовски, предводејќи се од повеќето негови потписи, заклучува дека Никола бил роден во Крушево.¹ Истиот став го имаа и други истражувачи,² а со извесна задршка го прифаќавме и ние.³ Меѓутоа, зографскиот натпис на иконата од опожарената цр. Св. Никола во Крушево на тројцата членови на зографското семејство (Михаил, Димитар и Никола) за нивното „доаѓање од Самарина“⁴, спореден со еден натпис на заедничко дело на Михаил и Никола кадешто се напоменува дека тие се „од Крушево“⁵, наведува на помисла дека зографите не секогаш го поистоветувале местото на раѓање со местото кадешто подолго или трајно се населувале. Така може да се протолкува и натписот од последната работа на зографот Михаил во Трескавец, изведен во соработка со Зиси, каде исто така стои дека зографите се од Крушево, иако знаеме дека тој податок може да се однесува само на Зиси. Оттаму прилезе и нашето мислење дека во последните години од својот творечки пат зографот Михаил се населува трајно во Крушево,⁶ не споменувајќи го своето родно место на последните дела, туку местото во кое во тој период живеел и од каде што дошол да ја изврши нарачката за Трескавечкиот манастир. Во таа смисла, а имајќи предвид дека дела на синот Никола до сега се евидентирани само на територијата на Р. Македонија,

¹ А. Николовски, *Сликарството на XIX век во Струмичкиот крај*, Зборник на трудови, Завод за заштита на споменици на културата и природни реткости - Струмица, Струмица 1989, 154; Истиот, *Никола Михаилов - Последниот појомок на зографската фамилија на Михаил Зиси*, Културно наследство 14/15, 1987/1988, Скопје 1990, 21-22; Истиот, *Уметноста на XIX век во Македонија (извод од студијата)*, Културно наследство X-XI (1983-1984), Скопје 1987, 21.

² А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, София 1965, 280-282; К. Балабанов, *Од културното наследство на Крушево - Којаничари и зографи од XIX век*, во: *Историја на Крушево и Крушевско*, Скопје 1978, 310-311; Ц. Грозданов, *За градишелските и зографските појфати во манастирската црква Св. Јован Прејечка (Продром) во Слейче, во втората половина на XIX век*, во: *Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија (студии и прилози)*, Скопје 2004, 250-251.

³ Ј. Тричковска, *Творечкиот пат на зографското семејство на Михаил од Самарина во Македонија*, Зборник на трудови од меѓународниот научен симпозиум „Власите на Балканот“ (7-8 ноември 2003, Скопје), Скопје 2005, 234.

⁴ Види во поглавјето: Зографот Михаил (анагност).

⁵ На престолната икона на св. Димитриј (1848 г.) од цр. Св. Атанасиј во с. Богомила (види подолу во ова поглавје).

⁶ Види во поглавјето: Зографот Михаил (анагност).

како и претходно изнесените претпоставки за времето на населување на целото семејство во Крушево (пред 1826 г.), следи дека Никола го започнува својот зографски пат тргнувајќи од Крушево, што не значи дека бил роден во ова место, иако скоро секогаш го наведува во своите дела. Прилог кон ова размислување е и еден подоцнежн натпис на престолната икона на Исус Христос од цр. Преображение во Прилеп, кадешто Никола ги спомнува местото од кадешто потекнува - Самарина (родно место, н.з.), но и местото кадешто го поминува скоро целиот свој живот - Крушево. Натписот гласи: „...Νικόλαϝ . Μ . ΖωГраφϝ εκ Κρϝσσοβϝ τϝ εκ Σαμαρίνης...1872“.⁷

Интересно е да се одбележи дека првото потпишано дело на зографот Никола е иконата Исус Христос Велики архиереј од владичкиот трон на цр. *Св. Димитриј во Битола*, од 1842 г.,⁸ односно од истиот храм за кој шеснаесет години пред тоа, сликајќи ја дарохранилницата за митрополитот Григориј, неговиот татко Михаил ја започнува зографската кариера во Македонија. Во зографскиот натпис стои: „Διὰ χειροϝ του ταλεινου Νικόλαου γιϝ Μιχαήλ Ζωγραφοϝ εκ Κρϝσσοβϝ αωμβ αλριμι αβ“. Забелешката на А. Николовски за „соработката“ на Михаил и Никола во битолскиот храм,⁹ според нас може да се однесува на две икони кои со сигурност можат да се препишат на нашите зографи. Едната е Христовиот лик на риза (Мандилион), поставена во централниот дел на горниот ред на иконостасот, а другата е иконата на проскинетарот со претстава на патронот на храмот - св. Димитриј на коњ, од истата година.¹⁰ Сепак, колкав и да е придонесот на искусниот зограф Михаил на битолските икони како и на ликовите на апостолите во медаљони, претставени над столбовите на централниот кораб, изненадува изградениот ликовен ракопис на син му Никола на првото потпишано дело, иконата за владичкиот трон, претставувајќи се целосно подготвен за самостојни ангажмани.

⁷ Според теренски истражувања.

⁸ А. Николовски, *Никола Михаилов*, 22.

⁹ А. Николовски, *Сакрална архитџектџра, живоџис, иконоџис и декоративна џласџика во 19 век во Пресџа*, Културно наследство X-XI (1983-1984), Скопје 1987, 44.

¹⁰ На крај од приложничкиот натписот испишан на грчки јазик по ширина во долната поливна на иконата стои α ω.μ β.

Наша претпоставка е дека пред сликањето на неколкуте икони и ѕидни слики за Битолскиот храм, за договорената работа на Михаил за изведба на икони за двете цркви во влашка маала во Охрид (св. Ѓорѓи и св. Никола), што се одвивала во 1840 г., во неговата тајфа бил и синот Никола кој сеуште го учел занаетот и затоа во овој проект не се појавува со потпишано дело.

Во меѓувреме, заедничката работа на таткото и синот се следи на само уште два проекта - неколку икони за цр. Св. Ѓорѓи во Ресен (1844 г., 1846 г., 1848 г.) и за цр. Св. Атанасиј во с. Богомила, Велешко (1848 г.).¹¹

Работата на Михаил и Никола во *ресенската црква А. Николовски* ја утврдува на четири престолни икони - Св. Ѓорѓи, Св. Никола, Св. Димитриј, со избор на сцени до нивните житија и на архангел Михаил (фигура во цел раст), како и на две икони за целивање - Св. Ѓорѓи и Св. Димитриј, наведувајќи го потписот од двајцата зографи (по приложничкиот текст) само на престолната икона Св. Ѓорѓи - 1844...*Δια χειρος Μιχαήλ και τυ ην αυτω Νικολαυ των ζογραφων*.¹² Според нашите истражувања во овој храм се наоѓаат уште четири мали икони што можат да му се препишат на зографот Никола, поставени под секоја од престолните икони (освен иконата под арх. Михаил), со претстави на истите светители, како и иконата на проскинетарот со претстава на патронот - св. Ѓорѓи.¹³ И покрај неможноста да се проследи натписот на престолната икона на архангел Михаил, на која може да се прочита само годината на изведбата 1846 (α ω.μ.η),¹⁴ сметаме дека таа претставува самостојно дело на зографот Михаил, разликувајќи се од другите наведени икони во кои се евиднетира учеството и на Никола. Неколкуте икони на зографите во овој храм, работени во различно време, незначителното учество на Михаил на некои од нив, како и комплетирањето на иконостасот со икони од други зографи (според нас од подоцнежното време), наведува на претпоставка дека тие се нарачани поодделно и изработувани во работилницата на зографите со поголема активност на Никола, а потоа „избрани“ од нарачателите за потребите на ресенскиот храм.

¹¹ А. Николовски, *Сакрална архитектура*, 44; Истиот, *Никола Михаилов*, 22-23.

¹² А. Николовски, *Сакрална архитектура*, 44.

¹³ На иконата (рег.бр. 577) има натпис но тој е затскриен од дрвената рамка.

¹⁴ Иконата е поставена на крајната северна страна на иконостасот. Заради згрутчениот лак не се чита годината која била испишана на средишниот дел над долната рамка.

Иконите на иконостасот во *цр. Св. Аџанасиј во с. Боџомила, Велешко* се дела на повеќе зографи, и изработени се во различно време. При тоа, работата на самаринските зографи се издвојува од извесен број икони на непознат и мошне неук зограф од XIX век. Се смета дека таткото и синот заеднички ги изработиле четирите престолни икони,¹⁵ потпишувајќи се само на иконата на св. Димитриј (*χειρ Μιχαηλ και Νικολάα υἱα Μ: τών ζωΓράΦων εκ Κρῆσοβο* 1848). Покрај престолните икони, работата на Никола со своја тајфа може да се проследи на други дваесет и осум икони од редот на празничните и од редот на иконите што ја формираат проширената деисизна композиција, каде што е евидентно учеството на помошници¹⁶. Според наведената година во натписот на дарителот на престолната икона на св. Харалампіј (*Διά ἐξοδῶ δῶλῶ Κυρίῶ Ναῦμ* 1843), и онаа од зографскиот натпис на веќе спомнатата икона на св. Димитриј (1848 г.), како и присуството на дела на најмалку уште еден зограф, очигледно е дека иконостасот во с. Богомила бил формиран и поставен откако бил „комплетиран“ со потребните икони, односно откако се обезбедиле прилози за нивата изработка. Тоа од друга страна ја потврдува претпоставката дека поголемиот дел од иконите, како повеќегодишна нарачка, биле работени во работилницата на зографите надвор од с. Богомила, односно најверојатно во местото каде биле населени - Крушево. Во прилог на оваа констатација се нашите претходни согледувања за хронологијата на творештвото на зографот Михаил, според која токму во овој период (по 1842 г.) тој трајно се населува во Крушево од кадешто заедно син му Никола, а потоа и со крушевчанаецот Зиси, продолжува да работи уште неколку години на различни места во Македонија.

¹⁵Св. Димитриј (рег.бр. 18228), Св. Ѓорѓи на коњ (рег.бр. 18229), Св. Харалампіј (рег.бр. 18232) и Архангел Михаил (рег.бр. 18231).

¹⁶ Иконите, заведени во Централниот регистар на РЗЗСК/НКЦ - Скопје, се следните: *їразнични икони* - Раѓање на Богородица (рег.бр. 18268), Воведение во храм (рег.бр. 18250), Благовештение (рег.бр. 18245), Раѓање Христово (рег.бр. 18266), Сретение (рег.бр. 18261), Обрезание (рег.бр. 18273), Крштевање (рег.бр. 18259), Воскресение (рег.бр. 18258), Успение на Богородица (рег.бр. 18260), Вознесение Христово (рег.бр. 18277) и Преображение (рег.бр. 18244); *икони од композициската целина Чин со друѓи свейїиїели*: Св. ап. Петар (рег.бр. 18247), Св. ап. Марко (рег.бр. 18274), Св. ап. Симеон (рег.бр. 18272), Св. ев. ап. Лука (рег.бр. 18271), Св. ап. Вартоломеј (рег.бр.18.270), Св. ап. Тома (рег.бр. 18263), Св. ап. Павле (рег.бр. 18262), Св. ев. ап. Јован Богослов (рег.бр. 18257), Св. ев. ап. Матеј (рег.бр. 18256), Св.ап. Андреа (рег.бр. 18255), Св. ап. Филип (рег.бр. 18253), Св. ап. Јаков (рег.бр. 18254), Света Троица (рег.бр. 18252), Исус Христос (рег.бр. 18248), Исус Христос (рег.бр. 18251), Св. Козма и Дамјан (рег.бр. 18265) и Св. Константин и Елена (рег.бр. 18264).

Погрешно толкувајќи неколку натписи на зографот Никола на икони од иконостасот во цр.Св. Ѓорѓи во Ново Село кај Сџрумица, А. Василиев сметаше дека и тие се меѓу заедничките дела на таткото и синот.¹⁷ Според истражувањата на А. Николовски и натписот на една од иконите во овој храм - Раѓање на Богородица(χειρ Νικολαου υιβΜιχαηλ ζωγραφϋ εκ Κρϋσιοβϋ 1849 Νοεμ:10), зографот Никола прв пат работи на поголем самостоен проект од кој, покрај наведената икона, се вбројуваат и седум престолни икони (с-ј): Св. Атанасиј Александриски, Св. Ѓорѓи на коњ, Богородица со Христос, Исус Христос, Св. Јован Претеча, Св. Никола и Св. Илија.¹⁸ На иконостасот се наоѓа уште едно потпишано дело на овој зограф - иконата Благовештение со коњаничките фигури на св. Ѓорѓи и св. Димитриј („χειρ Νικολαοϋ... ..Ζωγραφϋ εκ Κρουσονϋ“),¹⁹ и една икона со допојасје на архангел Михаил (од редот на деисизната композиција) што исто така му ја препишуваме на овој зограф.²⁰ Анализирајќи ја иконата Благовештение, А. Николовски смета дека таа, како и други празнични икони(!) се изработени подоцна (1860 г.),²¹ кога овој зограф го среќаваме по втор пат да работи во струмичкиот регион. Очигледни се разликите во сликарскиот манир на престолните икони и празничната икона Благовештение, во нагласениот бароктен декор и студениот темнозелен инкарнат во сенчењето на втората икона, што наведува на помисла дека се работи за извесни измени во стилот на Никола, но исто така и за можноста дека му помагал некој талентран помошник од неговата тајфа.

Со иконите од Ново Село отпочнуваат самостојните ангажмани на Никола, со своја тајфа, а подоцна и во соработка со негови сограѓани, зографи од Крушево.

Зографскиот натпис на иконата од 1851 г., која денес се наоѓа во редот на престолните икони на иконостасот во манастирската црква *Св. Јован Претеча*,

¹⁷ А. Василиев, *црт. дело*, 280.

¹⁸ А. Николовски, *Сликарството од XIX век во струмичкиот крај*, 154; Истиот, *Никола Михаилов*, 23. Иконите се регистрирани: Св. Атанасиј (рег.бр. 11300), Св. Ѓорѓи на коњ (рег.бр. 11301), Исус Христос (рег.бр. 11302), Богородица со Христос (рег.бр. 11304), Св. Јован Претеча (рег.бр.11303), Св. Никола (рег.бр. 11305) и Св. Илија (рег.бр. 11351).

¹⁹ А. Николовски, *Сликарството од XIX век во струмичкиот крај*, 154; рег.бр. 11341.

²⁰ Архангел Михаил (рег.бр. 11343).

²¹ А. Николовски, *Сликарството од XIX век*, 154.

близу с. Слейче, Демирхисарско,²² е особено значаен бидејќи дава податоци за семејството на зографот Никола на кои не е досега обрнато посебно внимание.²³ Најнапред важно е да се напомене дека за прв пат се среќаваме со икона којашто е лично дарение на самиот зограф. Непосреден повод може да била смртта на некој од потесното семејство иако, како што се вели во натписот, таа е „во спомен на родителите и браќата“, односно на повеќе починати членови на семејството. Од друга страна, според множинската форма на зборот „брат“ (ἀδελφός/ἀδελφών), за прв (и единствен) пат го забележуваме постоењето на повеќе браќа на Никола, покрај веќе познатиот постар брат, зографот Димитар - бигорскиот монах Даниил. Бидејќи во времето на изведувањето/дарувањето на иконата знаеме дека јеромонахот Даниил е активен во извршувањето на задачите доделени од бигорските игумени и од Пелагонискиот митрополит, исклучена е можноста тој да е еден од починатите браќа на Никола. Според тоа останува отворено прашањето кои се починатите потомци на Михаил на кои братот Никола им ја посветува иконата. Веројатно е дека меѓу нив се лица кои за нас остануваат непознати бидејќи не го продолжиле семејниот зографски занает и/или родени во Крушево, починале млади. Според димензиите иконата на Исус Христос од Слечче не одговара на просторот одреден за престолна икона на денешниот иконостас, така што е можно таа да била дел од иконите од стариот иконостас кој бил заменет по обновата на храмот што траела од 1862 г. до 1889 г., и се изведувала со доминантно учество на сограѓани на Никола од Крушево.²⁴

²² Според нашите сознанија, резбаниот иконостасот во црквата на манастирот на Св. Јован Претеча, Слечче изгорел во 1974 г., при што целосно настрадало јужното крило. Дали на неговата двокатна конструкција биле поставени и други икони на зографот Никола не ни е познато. Денешните иконостасни икони се од различно време и од различни зографи и повеќето изворно не му припаѓале на иконостасот.

²³ Целосно пренесен во изворната форма и транскрибиран на македонски јазик, грчкиот зографски натпис е наведен кај: Ц. Грозданов, *За градишелскиите и зографскиите иконостаси во манастирската црква Св. Јован Претеча (Продром) во Слейче, во виората половина на XIX век*, Прилози, Одделение за општествени науки, XXXI 2, Скопје 2000, преземено од: Ц. Грозданов, *Уметноста и културата на XIX век во уметноста на Западна Македонија (студии и прилози)*, Скопје 2004, 251-252. Заради значењето на податоците што тој ги дава го презентираме во изворната форма (според: Ц. Грозданов, на с.251): „Ἱστορίθη ὑπάρχουσα ἄγια εἰκὼν τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ διὰ χειρὸς(ς) Νικολάου υἱοῦ Μιχαήλ Ζω(γ)ράφου | ἐκ Κρουσόβου κατὰ φιερώθη εἰς τὸ ἱερόν μοναστήριον τοῦ Τιμίου Προδρόμου Σλέπτζη, ὑπὲρ ὑγ(ε)ίας καὶ ἀφές(ε)ως αὐτοῦ καὶ | εἰς μνημόσυνον τῶν γονέων καὶ ἀδελφῶν αὐτοῦ. Τῷ ΑΩΝΑ, СЕПТЕΜΒΡΙΩΣ ἐν Κρουσόβῳ“.

²⁴ За градителите, живописот и заслужните црковни лица во водењето на работите, види: Ц. Грозданов, *За градишелскиите и зографскиите иконостаси*, 239-253.

Се чини дека за реализација на следните два проекта на Никола, иконите за *Осоѓовскиот манастир* и за *цр. Св. Димитриј во Крива Паланка*, работени во периодот по 1851 до 1854 г., зографот престојувал во овој регион, најверојатно во Осоговскиот манастир.

Првата група икони Никола ги работи за повеќекатниот иконостас на големата манастирска црква на св. Јоаким Осоговски, непосредно по завршување на повеќегодишните градежни зафати (завршени околу 1851 г.).²⁵ Се дознава дека по делумното рушење на храмот во 1910 г., настрадал и иконостасот така што најголемиот дел од иконите биле распоредени на иконостасот во постарата манастирска црквичка - Раѓање на Богородица.²⁶ По извршените преправки (прелики) од зографот Д. Андонов Папрадишки (околу 1932 г.), дел од престолните икони на Никола добиле место на новиот иконостас на католиконот, поместени во првиот и вториот ред.²⁷ Со оглед на тоа што во концепцијата и на иконостасот на малата црквичка континуирано се правени измени,²⁸ другите икони што се атрибуираат на тајфата на зографот Никола ќе ги разгледаме интегрално како негов сликарски опус од манастирскиот католикон. Така, од вториот ред на поранешниот иконостас на овој зограф му се препишуваат дванаесет икони кои ја сочинувале деисизната композиција,²⁹ и други четири икони со допојасјата на св. Харалампј и на тројцата балкански пустиножители - Јоаким Осоговски,

²⁵ За градењето и живописувањето на големиот храм и првото нотирање на повеќе икони од зографот Никола, види: А. Николовски, *Хронологија на живописот на големата манастирска црква Св. Јоаким Осоговски*, Културно наследство VII (1976-1978), Скопје 1978, 43-75; дополнување на информациите за делата на Никола во овој манастир кај истиот автор: А. Николовски, *Никола Михаилов*, 22-23.

²⁶ А. Николовски, *Никола Михаилов*, 22-23.

²⁷ *Истио*. Се работи за иконите на Св. Димитриј и св. Никола. Престолната икона на Св. Атанасиј Алкесандриски пак била преместена во цр. Раѓање на Богородица.

²⁸ Измените на иконостасот можат да се поврзат со зачуваните празнични и други иконостасни икони, изработени во 1867 г. од непознат зограф кој скоро во потполност ги „копира“ иконите на зографот Никола, изведени петнаесетина години порано за големата манастирска црква. Оние кои што се атрибуираат на тајфата на Никола се: Раѓање на Богородица (рег.бр. 348), Цветници (рег.бр. 341), Успение на Богородица (рег.бр.339), Четириесет маченици (рег.бр. 338) и допојасја на Св. ев. ап. Јован (рег.бр. 346) и св. Антониј (рег.бр. 347). Заради поголемите интервенции од поново време во оваа црква (измени/дополнувања на икони од иконостасната конструкција, сликање нов живопис), тешко може со сигурност да се зборува за автентичен изглед на нејзината внатрешност а со тоа и на иконостасната целина.

²⁹ Иконите се заведени во централниот регистар на РЗСК/НКЦ-Скопје; некои биле а некои сеуште се наоѓаат во цр. Раѓање на Богородица. Се работи за иконите: Архангел Михаил (рег.бр.349), Св. ев. ап. Лука (рег.бр. 355), Св. ап. Филип (рег.бр. 335), Св. ев. ап. Матеја (рег.бр. 15247), Св. ев. ап. Марко (рег.бр. 15248), Исус Христос (рег.бр. 15254), Богородица Елеуса (рег.бр. 15249), Св. Јован Претеча (рег.бр.15255), Св. ап. Петар (рег.бр.15250), Св. ап. Павле (рег.бр. 15253), Св. ап. Андреа (рег.бр. 15251) и Св. ап. Јаков (рег.бр. 15252).

Јован Рилски и Прохор Пчински.³⁰ Од третиот ред зачувани се икони со претстави на осум празници (Раѓање на Богородица, Раѓање Христово, Богојавление, Воскресение, Вознесение, Успение на Богородица, Преображение и Издигнување на чесниот крст), и на антропоморфно-зооморфната претстава на света Троица.³¹ Наше мислење е дека на зографот Никола, односно на неговата работилница во манастирот, можат да се припишат уште најмалку четири икони, карактеристични од различен аспект. Првите три се придружните икони што го формираат Големиот крст - Распятие, Богородица и Св. Јован Богослов,³² кои го претставуваат „новиот“ иконографско - ликовен концепт на традиционалната шема на оваа целина, а последната е редок пример на вклучување локален светител, патронот на манастирот - св. Јоаким Осоговски, меѓу фигурите на светители од екуменско значење.³³ Потписот на зографот, испишан на грчки јазик, го наоѓаме на празничните икони Раѓање Христово (χεῖρ Νικολάου Υἱὸς Μῆ Ζωγράφου) и Преображение (χεῖρ Νικολάου Ζωγράφου).³⁴

Престојувајќи во Осоговскиот манастир, зографот Никола се нафатил да го „комплетира“ и иконостасот во цр. *Св. Димитриј во Крива Паланка* со значителен број икони со претстави на светители.³⁵ Со поголема сигурност на самиот зограф ги припишуваме придружните икони на Големиот Крст-Распятие и

³⁰ Св. Харалампии (рег.бр. 353), Св. Јоаким Осоговски (рег.бр. 15261), Св. Јован Рилски (рег.бр. 336) и Св. Прохор Пчински (рег.бр. 337).

³¹ Повеќето од наведените икони се претходно евидентирани кај А. Николовски (сп. А. Николовски, *Никола Михаилов*, 23-24). Регистрирани се под следните броеви: Раѓање на Богородица (рег.бр. 354), Раѓање Христово (рег.бр. 343), Богојавление (рег.бр. 345), Воскресение (рег.бр. 356), Вознесение Христово (рег.бр. 351), Успение на Богородица (рег.бр. 342), Преображение (рег.бр. 352), Издигнување на чесниот крст (рег.бр. 344) и Света Троица (рег.бр. 340).

³² Централниот дел од Големиот крст (Распятие) е со рег.бр. 15209, Богородица - рег.бр.15211 и св. Јован Богослов - рег.бр.15210.

³³ Во горниот ред се претставите на св. Никола, архистратиг Михаил и св. Јоаким Осоговски, а во долниот ред - св. Ѓорѓи Победоносец, св. Илија и св. Параскева (рег.бр. 15213).

³⁴ А. Николовски, *Никола Михаилов*, 24.

³⁵ А. Николовски зборува за 19 икони, од кои само една на која се потпишал зографот е конкретно наведена но е погрешно именувана. Се работи за иконата на Исус Христос Велики архијереј во комбинација со Деизис, а не за Св. Троица, Богородица, св. Јован Претеча и два ангела, сп. А. Николовски, *црт. дело*, 24. При нашите истражувања констатиравме 18 регистрирани икони кои можат да му се препишат на овој зограф, односно на неговата работилница, и тоа: Св. Ефтимии Велики (рег.бр. 15286), Св. Алексеј човек Божји (рег.бр. 15287), Св. Екатерина и св. Евдокија (рег.бр. 15288), Свети Петозарни маченици (рег.бр. 15289), Св. Кузман и Дамјан (рег.бр. 15291), Св. Трифун (рег.бр. 15292), Св. Сава Освештени (рег.бр. 15294), Исус Христос Велики архијереј со Деизис (рег.бр. 15297), Св. Кирик и Јулита (рег.бр. 15305), Света Троица (рег.бр.15318), Собор на Архангели (рег.бр. 15353), Три јерарси (со ист р.број како претходната икона), Св. Атанасии (рег.бр. 15355), Св. Димитриј (рег.бр. 15256), Св. Јован Претеча (рег.бр. 15359), Св. Јоаким Осоговски (рег.бр.15360), Св. Никола (рег.бр. 15361) и Св. Ѓорѓи (рег.бр. 15362).

сликаните партии на една резбана дарохранилница.³⁶ Иконите што ја формираат композицијата Распетието од Големиот иконостасен крст се препознатливи не само по ликовните карактеристики на стилот на Никола туку и по специфичната иконографија на придружните икони, претходно забележани на Крстот-Распетието од Осоговскиот манастир, но за разлика од нив, сега е многу поприсутен личниот придонес на зографот. Резбаната дарохранилница е уникатно дело на Никола каде што во претставите на светителите, насликани на четирите страни (Исус Христос Велики архијереј, Богородица, св. Димитриј и св. Ѓорѓи), се препознаваат композициските и иконографските одлики и блискоста со стилот на истородното и прво евидентирано дело на неговиот татко во Македонија, дарохранилницата за цр. Св.Димитриј во Битола. Единствената потпишана и датирана икона е Исус Христос Велики архијереј со Деисиз каде на долната рамка лево стои - *ⲕⲉⲓⲣ* *Ⲓⲕⲟⲗⲁⲅ* *Υⲫ* *ⲘⲒⲭⲁⲓⲗ* *Ζω**Γ**ρ**ά**φ**ⲗ*. :1854.

Присуството на Никола во *кумановската црква Св. Никола* од претходните истражувачи е најавено со двете пронајдени икони во оваа црква, едната со претставите на двата празника- Цветници и Лазарево воскресение, а другата со претставата Христос оди на волно страдание.³⁷ Нашите истражувања го поткрепуваат изнесенiot став дека иконите би можеле да бидат изработени во шеесетите години на XIX век,³⁸ имајќи го предвид престојот на зографската тајфа на Никола во блискиот регион (Осоговскиот манастир и цр. Св. Димитриј во Крива Паланка) токму во овој период. Посигурна аргументација за работата на Никола во цр. Св. Никола во Куманово е видното сликарство од горните партии и четирите слепи куполи на централниот кораб и олтарот, и од нишата на протезисот, кое што, атрибуирајќи го неодамна како дело на неговата тајфа,³⁹ сметаме дека би можело да биде изведено неколку години по завршувањето на градењето на храмот, односно по 1854 г.⁴⁰ Имајќи ја предвид пространоста на

³⁶ Распетието од Големиот крст (рег.бр. 15370), Богородица (рег.бр. 15372) и св. Јован Богослов (рег.бр. 15371) и дарохранилницата (рег.бр. 15373).

³⁷ А. Николовски ја има забележано првата икона, именувајќи ја само како Влегување во Ерусалим (сп. А. Николовски, *црт. дело*, 28), додека двете икони, каталожки обработени, се публикувани од: В. Поповска Коробар и Ј. Зисовска, *Икони од Кумановско во црквата Св. Никола во Куманово*, Куманово 2000, кат. бр. 10 и 11.

³⁸ В. Поповска Коробар и Ј. Зисовска, *црт. дело*.

³⁹ Ј. Тричковска, *Творечкиот ѝаѝ*, 234.

⁴⁰ Припремните работи за градење на црквата биле отпочнати во 1846 г., а по добиениот ферман (1847 г.), изградбата траела до 1851/2 г. на што упатуваат исклесаните години на источната и

монументалниот кумановски храм, ѕидното сликарство на Никола и неговите соработници, иако изведено во само еден негов дел, е најголемиот проект на ѕидна декорација со кој се зафатиле претставниците на зографското семејство од Самарина во Македонија. Богатството на содржини, заокружени во тематски целини, распоредени во четирите куполи и околниот надаркаден простор на централниот кораб, е сведоштво за една исклучително образована личност во духот на своето време. Во оваа прилика ќе ја наведеме програмската ориентација: во поткуполниот простор и пандантифите на западната купола се сцени од житието на патронот на храмот - св. Никола, додека во куполата кон исток е илустрацијата на Богородичината песна О тебе радует се. Централната купола е посветена на Исус Христос Седржител и Небесната литургија, а олтарната - на света Троица и старозаветните праведници и пророци. На останатите ѕидни површини на коработ следат сцени од Великите празници. На јужната страна (и-з) се: Благовештение, Раѓање Христово, Крштевање и Сретение, а на северната (з-и) - Цветници, Распятие, Воскресение и Вознесение. На арките што ги двојат куполите се допојасја и фигури на старозаветни праведници, цареви и пророци. Издвоена целина е живописот во протезисната ниша кадешто една под друга се насликани Раѓањето Христово и Оплакувањето. На оваа ретко компактно организирана сликана програма во големите деветнаестовековни храмови во Македонија, со доста специфични иконографски решенија и нагласена сликарска изразност на самиот зограф во одделни сцени и ликови, ќе ѝ посветиме посебно внимание понатаму во овој труд.

Овој, очигледно плоден период од работата на зографот Никола, продолжува во поширокиот регион на североисточна Македонија. Така, покрај живописот од кумановската црква, меѓу најобемните потфати од шестата деценија на XIX век, можат да се наведат голем број икони во *цр. Св. Илија во с. Блајшец, Кочанско*. Две од овие икони (Исус Христос и Мандилион), потпишани од зографот, се публикувани, при што само на иконата на Исус Христос, покрај

западната фасада и над јужниот влез. Проектот и изведбата е на најпознатиот македонски градител од XIX век, Андреја Дамјанов (сп., А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, София 1965, 165,167,170; Ј. Хаџиева Алескиевска и Е. Касапова, *Архитектурата на Андреја Дамјанов*, Скопје 2001, 125-147). Имајќи предвид дека во 1854 г. Никола се потпишал на икона од цр. Св. Димитриј во Крива Паланка, сметаме дека веднаш по оваа година тој се посветува на ѕидното сликарство во кумановскиот храм.

потписот на зографот на грчки јазик, е испишана и годината (Χείρ Νικόλαϋ Μιχαίλ εκ Κρϋσονϋ, 1858, Ιβνια 30).⁴¹ Интересно е да се забележи дека зографскиот потпис на другата икона - Хрстовата риза е изведен на црковнословенски со примеси на српска редакција - ПІШАЛЪ РЪКІА НІКОЛАА МІХАИЛОВИЧА, што наведува на претпоставки дека можеби отпосле била вклучена на иконостасот во Блатец, слично како што беше случајот со иконите од црквата во с. Богомила. За споредба, мошне сличен текст Никола испишал нешто подоцна на една икона за цр. Спас во с. Раштак, Скопско, од 1866 г.⁴² Дали овој карактеристичен потпис на зографот Никола е влијание од неговото престојување во Србија за кое, без конкретни податоци говори А. Василиев,⁴³ или е „сугестија“ на нарачателите на наведените икони, засега не би можело да се коментира. Како што ќе видиме подоцна, зографот Никола на ист начин се потпишал уште на неколку икони за други храмови во источна Македонија.

Тајфата на Никола насликала педесетина икони за храмот во с. Блатец.⁴⁴ И покрај „стилската невоедначеност“,⁴⁵ која според нас може да се однесува на помалку нагласениот декоративен манир, обично присутен при изведбата на одеждите на претставите од престолните икони, овие дела се карактеристичен

⁴¹ А. Николовски, *Никола Михаилов*, 24: според потписот и наведената година на иконата на Исус Христос Велики архијереј на владичкиот трон (р. бр. 14147).

⁴² Натписот прв пат е објавен кај: А. Николовски, *Никола Михаилов*, 25.

⁴³ А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, 282. Податокот е наведен во врска со прилепскиот зограф Адамче Најдов Јанов кој, според А. Василиев, 5 до 6 години му бил чирак на Никола Михајлов во Белград (!).

⁴⁴ Се работи за *йрестјолниџе икони*: Исус Христос Вседржител (рег.бр. 14076), Богородица Милостива (рег.бр. 14074), Св. Јован Претеча (рег.бр.14079), Св. Никола (рег.бр. 14080), Св. Ѓорѓи (рег.бр. 14075), Св. Димитриј (рег.бр. 14078), Вознесение на св. Илија (рег.бр. 14073), Архангел Михаил - врата (рег.бр. 14081) Исус Христос Дobar пастир (рег.бр.14082) и Царски двери (рег.бр. 14071); *икониџе од комјозицијата Чин и на друѓи свейиџели*: Исус Христос (рег.бр. 14132), Богородица Милостива (рег.бр. 14133), две икони на архистратиг Михаил (рег.бр.14123 и р.б. 14142), Архангел Гаврил (рег.бр. 14115), Хрстовата риза (рег.бр. 14129), Св. ев. ап. Марко (рег.бр. 14131), Св. ап. Филип (рег.бр. 14124); Св. ев. ап. Лука (рег.бр. 14104), Св. ап. Андреа (рег.бр. 14105), Св. ап. Петар (рег.бр. 14110), Св. ап. Павле (рег.бр. 14088), Св. ап. Симон (рег.бр. 14116), Св. ап. Јаков (рег.бр. 14091), Св. ап. Вартоломеј (рег.бр. 14098), Св. Харалампіј (рег.бр. 14097), Св. Јован Златоуст (рег.бр. 14096), Св. Василиј Велики (рег.бр. 14119), Св. Стефан (рег.бр. 14128), Св. Антониј Велики (рег.бр. 14120), Св. Спиридон (14107), Св. Пантелејмон (рег.бр. 14118), Св. Симеон Столпник (рег.бр. 14086) и Св. Илија (рег.бр. 14144); *йразничниџе икони*: Зачатие на св. Богородица (рег.бр. 14106), Раѓање на Богородица (рег.бр. 14108), Воведение во храм (рег.бр. 14 090), Благовештение (рег.бр. 14101), Раѓање на Исус Христос (рег.бр. 14093), Сретение (рег.бр. 14087), Обрезание (рег.бр. 14099), Богојавление (рег.бр. 14127), Цветници (рег.бр. 14117), Тајна вечера (рег.бр. 14134), Воскресение Христово (рег.бр. 14126), Успение на Богородица (рег.бр. 14125), Вознесение Христово (рег.бр. 14111), Преображение (рег.бр. 14092), Издигнување на чесниот крст (рег.бр. 14109); *друѓи икони*: Вознесение на св. Илија (рег.бр. 14130) Св. Четириесет маченици (рег.бр. 14102) и Света Троица (рег.бр. 14094).

⁴⁵ А. Николовски, *Никола Михаилов*, 24.

пример од зрелата фаза на работата на зографот, без осцилации во препознатливиот смирен и вешто изведен цртеж, но со интересни новини од иконографски аспект, како што е претставата на Исус Христос Добар пастир (на влезната врата за протезисот). Иконата пак на Благовештение, според извесните разлики во сликарскиот сензибилитет, укажува на можност за впуштање во други стилски ориентации на нашиот зограф или пак за доминантна улога на некој од неговите најдобри соработници. Во тој контекст подоцна ќе направиме споредба со друга икона на истата тема од храмот во Ново Село- Струмичко.

Групата од шеснаесет икони од цр. *Св. Никола во кочанскојо село Тркања*, според „стилската сродност и современост“ со иконите од Блатец, А. Николовски ја сместува токму во овој период од творештвото на зографот Никола.⁴⁶ Иконите се со мали димензии, поставени во горните зони на иконостасот. Иако зографот не се потпишал на ниедна од нив, во иконографската и пред сè во ликовната обработка забележителна е доминантната улога на Никола. Имајќи предвид дека се работи за најголем број сценски претстави, тие се значаен материјал за истражувањата на иконографско-композицискиот аспект на неговите дела. На единаесет икони направен е избор од сцени од животот на Богородица и Великите празници, со испишани сигнатури на грчки јазик (Раѓање на Богородица, Воведение на Богородица во храм, Благовештение, Раѓање Христово, Крштевање, Цветници, Воскресение, Преображение, Вознесение, Успение на Богородица и Симнување на св. Дух).⁴⁷ Три икони се со поединечни светителски фигури (архангел Михаил, св. Ѓорѓи на коњ и св. Димитриј на коњ), а последните две се групни претстави (Св. Четириесет маченици и Св. Петар и Павле).⁴⁸

Од иконите што зографската тајфа на Никола во почетокот на седмата деценија ги работи за цркви во Источна Македонија, се вбројуваат и иконите за

⁴⁶ Авторот конкретно ги посочува само иконите со претстави на светители, сп. А. Николовски, *Никола Михаилов*, 24.

⁴⁷ Раѓање на Богородица (рег.бр. 939), Воведение во храм (рег.бр. 943), Благовештение (рег.бр. 932), Раѓање Христово (рег.бр. 938), Крштевање (рег.бр. 936), Цветници (рег.бр. 935), Воскресение (рег.бр. 934), Преображение (рег.бр. 937), Вознесение (рег.бр.941), Успение на Богородица (рег.бр. 933) и Симнување на св. Дух (рег.бр. 942).

⁴⁸ Архистратиг Михаил (рег.бр. 947), Св. Ѓорѓи (рег.бр. 946), св. Димитриј (рег.бр. 945), Св. Четириесет маченици (рег.бр. 944) и Св. Петар и Павле (рег.бр. 940).

иконостасот на цр. *Св. Ѓорѓи во с. Горни Лишовиќ, Радовишко*.⁴⁹ Според расположивата документација се работи за две престолни икони - Исус Христос и Богородица со Исус Христос и иконата Воскресение Христово со св. Ѓорѓи на коњ и св. Недела.⁵⁰ На престолните икони зографот го оставил својот потпис а на една од нив и годината. Така, на иконата на Исус Христос стои -*χειρ Νικόλαϋ ςιῖ Μιχαηλ Ζογράφϋ ἐκ Κρῆσιϋ'ϋϋ 1860 ἀπρίλλιον 15*, додека на зачуваниот дел од натписот на иконата на Богородица со Христос се чита - *ΧΕΙΡ ΤΑΠΕΙΝῖ Νικόλαϋ ςιῖ Μιχα...*

Повторното враќање на зографот Никола во струмичкиот крај го следиме на четирите празнични икони од *цр. Св. Конσταντῖν и Елена во с. Моносῖι-ῖο* кои се исто така работени со посебна инспиративност како и иконите што една деценија порано ги изработил за блиското Ново Село. А. Николовски посочува повеќе икони - Благовештение, Преображение, Успение на Богородица и Симнување на св. Дух и единствената потпишана икона Раѓање Христово (*διὰ χειρός Νικόλαϋ . Μ . Ζωγράφϋ εκ Κρῆσιϋ'ϋϋ. 1860*).⁵¹ На иконата Симнување на св. Дух е наведена само годината (1860).

Сликарска целина што ја формираат четири престолни икони на иконостасот на цр. *Св. Αῖῖανασῖιј во с. Габрово, Гевѓелиско*,⁵² исто така припаѓа на зрелата творечка фаза на зографот Никола. А. Николовски ги вбројува меѓу најдобрите дела кои беа работени во периодот помеѓу 1842 -1849, сметајќи дека габровските икони се изведени во почетокот на седумдесетите години на векот кога Никола работи помали циклуси за повеќе цркви во југоисточна Македонија.⁵³

⁴⁹ А. Николовски, *циѝ.дело*, 25. Авторот не посочува за кои икони станува збор.

⁵⁰ Исус Христос (рег.бр. 12778), Богородица со Христос (рег.бр. 12777) и Воскресение Христово (рег.бр. 12782).

⁵¹ А. Николовски, *Сликарсῖιвоῖῖо на XIX век*, 155. Иконите се регистрирани: Раѓање Христово (рег.бр. 12682), Благовештение (рег.бр. 12696), Успение на Богородица (рег.бр. 12706) и Симнување на св. Дух (рег.бр. 12685).

⁵² Исус Христос (рег.бр. 11434), Богородица со Христос (рег.бр. 11435), Св. Јован Претеча (рег.бр. 11437) и Св. Никола (рег.бр. 11436).

⁵³ А. Николовски, *циѝ.дело*, 24-25.

Само три икони и сликаните партии на царските двери од зографот Никола се дел од денешниот иконостас на цр. *Вознесение Христиво во с. Рашиџак, Скопско*, најверојатно сите насликани во 1866 г.⁵⁴ Дали зографот бил договорен само за оваа нарачка или од одредени причини договорот за работа на целиот иконостас бил прекинат, не може да се утврди, но факт е дека тој ги реализирал првите (престолните) икони а отпочнал и со изведбата на иконите што се дел од деисизната композиција од кои е зачувана иконата на св. ап. Филип. Никола се потпишал на иконата на архангел Михаил (врата за влез во протезисот), со веќе препознатливата формулација од иконите од с. Блатец - **СМИРЕНИИ НИКОЛАЕ МИХАИЛОВИЧЪ ЗЪГРЯФЪ ОТ КРЪШОВО 1866 .МАРТЪ .10**. Во врска со работата на Никола во овој храм некои истаржувачи сметаа дека тој е автор и на ѕидното сликарство, а како специфика на репертоарот ги издвојуваа претставите на локалните светители Злата Мегленска и Ѓорѓи Јанински.⁵⁵ Ѓидното сликарство на овој храм не може да се атрибуира на зографската тајфа на Никола бидејќи според ктиторскиот натпис тоа е изведено во 1872 г. од крушевски зографи, истите оние кои во 1889 г., во рамките на програмата на католикот на манастирот Св. Јован Продром близу Слечче (Демирхисарско), ќе ги внесат повторно ликовите на наведените светители.⁵⁶ Слична забуна (подоцна корегирана) е направена и со живописот од цр. Св. Јован Претеча во манастирот Слечче кој се препишуваше на зографот Никола.⁵⁷

⁵⁴ *Исџо*. Регистрираните икони се: Архангел Михаил ја вади душата на богатиот (рег.бр. 19779), Св. Никола (рег.бр. 19805), Св. ап. Тома (рег.бр. 19798).

⁵⁵ Истражувачите погрешно го поврзале зографскиот натпис на иконостасната икона со изведбата на ѕидното сликарство, сп. Д-р Војслав С. Радовановиќ, *Светџа Златџа Меѓленска, Јужнобалкански кулџи девојке народне мученице*, во: Споменица православног храма Св. Богородице у Скопљу, 1835-1935, Скопље 1935, 331-332, сл. на с. 333; А. Василиев, *Бљљраски вљзрожденски мајсџори*, 282; Ц. Грозданов, *Маченицџиџе од XV до XIX век во живојисоџи на Македонија*, во: Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија, 298-299.

⁵⁶ Иконографските и стилско-ликовните карактеристики на претставите од с. Раштак и од Слеччанскиот манастир недвојбено укажуваат на работа на иста зографска тајфа. Во натписот на западниот ѕид на слеччанскиот храм стои дека ѕидното сликарство е дело на тајфата на браќата Костадин и Вангел од Крушево, сп. Ј. Тричковска, *Живојисоџи во во црквџиџа Св. Ѓорѓи*, 84-86.

⁵⁷ Погрешното атрибуирање од страна на Д-р В.С. Радовановиќ (*Светџа Златџа Меѓленска, цџиџ.дело*, 332) и Ц. Грозданов (*Маченицџиџе, цџиџ.дело*, 298), подоцна го исправа Ц. Грозданов, сп. Ц. Грозданов, *За џорџрејџиџе на св. Георѓија Јанински во умејносџиџа на Македонија*, во: Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија, 165-166, заб. 24.

Од следната, 1867 г., евидентирана е само една икона на Никола, наменета за црквата *Св. Сѣас во с. Зрзе*, посветена на Преображение Христово.⁵⁸

Првата потврдена соработка на Никола со негови сограѓани од Крушево, зографите Атанас и Стојан Станков-Рензо, се иконите за цр. Успение на *Боѓородица во Крушево*.⁵⁹ Зографот не се потпишал на престолните икони Исус Христос, Богородица со Исус Христос, Св. Јован Претеча и Св. Никола, со наведената 1868 г., се претходно атрибуирани како негово дело.⁶⁰ Остануваат уште две престолни икони од овој храм кои секако треба да му се препишат на ателјето на зографот Никола - св. Димитриј на коњ и Архангел Михаил.⁶¹ Потписот на зографот, испишан на грчки јазик, го најдовме на иконостасните икони од втората и третата зона, со претстави на св. ап. Марко (Χείρ Νικολαῦ. Μ ζωγ. ἐκ Κρῦσονῦ. 1868) и св. Јован Богослов (Χείρ Νικολαῦ. Μ ζωγ. 1868.), Христовата риза (Χείρ Νικολαῦ Μ ζωγράφῦ ἐκ Κρῦσονῦ ...13 Ἰβλίῖ. 1868.) и Преображение (Χείρ Νικολαῦ Μ ζωγράφῦ...1868.).⁶² Покрај претходно атрибуираните престолни икони и потпишаните икони од вториот иконостасен ред, работата на тајфата на Никола може да се потврди уште на три икони од горните партии на крушевскиот иконостас - Св. ев. Матеј, Св. Екатерина и Христос оди на волно страдание.⁶³

Следната, 1869 г., зографот Никола го следиме на две икони во цр. *Св. Илија од блискојќо крушевско село Алдиници*. Покрај веќе атрибуираната, односно потпишана икона со претстава на Три јерарси (Χείρ Νικολαῦ .Μ.

⁵⁸ А. Николовски, *Уметноста на XIX век во Македонија*, 21-22, сл. на стр. 32; Истиот, *Никола Михаилов*, 25. Иконата е регистрирана под бр. 17146.

⁵⁹ А. Николовски, *Никола Михаилов*, 25.

⁶⁰ *Истио*. Претходно наведениот податок кај А. Василиев за постоење на престолна икона на св. Димитриј на која зографот се потпишал во 1868 г. денес не може да се потврди. На иконостасот постои икона посветена на Св. Димитриј на коњ, но таа, иако ја атрибуираме како дело на Никола, не е потпишана од зографот (сп. А. Василиев, *црт. дело*, 282).

⁶¹ Исус Христос (рег.бр. 20824), Богородица со Исус Христос (рег.бр. 20826), Св. Јован Претеча (рег.бр. 20823), Св. Никола (рег.бр. 20830), Св. Спиридон (рег.бр. 20835), Св. Димитриј на коњ (рег.бр. 20833) и Архангел Михаил ја вади душата на богатиот (рег.бр. 20829).

⁶² Преображение (рег.бр. 20790), Св. Јован Теолог (рег.бр. 20787), Св. ев. Марко (рег.бр. 20788) и Христовиот лик на риза - Мандилион (рег.бр. 20839).

⁶³ Св. ев. Матеј (рег.бр. 20781), Св. Екатерина (рег.бр. 20809) и Христос оди на волно страдание (рег.бр. 20742).

Зџграфџ 'џк Крџсовџ.1869.18и18.21.),⁶⁴ сметаме дека на овој зограф може да му се препише и иконата на Св. Константин и Елена.⁶⁵

За време на овој плоден период на работа која што главно се одвивала во крушевскиот крај, се издвојува малата сликарска целина од иконостасот на *цр. Св. Пеџка во с. Козица, Кичевско*.⁶⁶ Меѓу иконите од најмалку уште двајца зографи, учеството на зографот Никола може да се потврди на дел од престолните икони и на шест икони од Деисизната композиција.⁶⁷ Зографот се потпишал на престолната икона на Исус Христос - 'Иџъ смџренъ Николаџ Мџхъ зџграфъ џтџ Крџшџво џџниџ 12 џ 1870 џ лето.

Работата на икони за иконостаси на цркви во крушевско-прилепскиот регион посебно се одбележува со зачуваните дела од цр. Благовештение и Преображение во Прилеп .

При нашите теренски истражувања атрибуиравме шест икони кои, според евиденцијата од РЗЗСК/НКЦ-Скопје, се смета дека припаѓале на *цр. Св. Благовешџение во Прилеџ*, а денес се експонирани во Галеријата на икони која е сместена во непосредна близина на храмот. Според димензиите и тематиката овие икони најверојатно ги краселе горните зони на некој од иконостасите во храмовите од прилепскиот крај. Се работи за иконите на св. Никола, св. Јован Претеча, Христовиот лик на риза, Три јерарси, Св. Антониј, Ефимиј и Наум и иконата со две композициони целини - Св. Константин и Елена и св. Никола, Харалампџ и Атанасиј.⁶⁸ Зографот не го оставил својот потпис, но стилот на работа и препознатливата иконографија, споредени пред сѐ со бројни дела од овој период, неспорно ја потврдуваат доминантната улога на Никола во нивната

⁶⁴ А. Николовски, *џџџ. дело*, 26. Иконата е заведена под р.б. 17093.

⁶⁵ Се работи за мала по димензии икона од горниот ред на иконостасот. Регистрирана е под бр. 17088.

⁶⁶ При нашите заеднички теренски истражувања на храмовите од кичевскиот регион со д-р. А. Николовски, за прв пат се забележани иконите на Никола во с. Козица. Иконите прв ги објави А. Николовски, *џџџ. дело*, 26-27.

⁶⁷ Престолни икони: Исус Христос (рег.бр. 22602), Св. Јован Претеча (!), Св. Никола (рег.бр. 22604); икони од Деисизната композиција: Богородица (рег.бр. 22612), Св. ап. ев. Лука (рег.бр. 22610), Св. ап. Симон (рег.бр. 22605), Св. ап. Вартоломеј (рег.бр. 22608), Св. ап. Тома (рег.бр. 22607) и Св. ап. Филип (рег.бр. 22611).

⁶⁸ Св. Никола (рег.бр. 16190), Св. Јован Претеча (рег.бр. 16187), Христовиот лик на риза (рег.бр. 16276), Три јерарси (рег.бр. 16290), Св. Антониј, Ефимиј и Наум (рег.бр. 16223) и Св. Константин и Елена, Никола, Харалампџ и Атанасиј (рег.бр. 16235).

изведба. За нас останува прашањето за кој иконостас биле изработени иконите, дотолку повеќе што оние од горниот ред на оригинално зачуваната иконостасна целина во цр. Св. Благовештение претставуваат компактна стилско-ликовна групација, дело на мошне образован и талентиран зограф од првата половина на XIX век.⁶⁹

Во другата прилепска црква *Преображение Христѝово*, изградена во 1871 г.,⁷⁰ се наоѓа една од поголемите збирки на икони изработени од Никола и неговата тајфа, главно наменти за оригиналниот иконостас кој е неодамна заменет со нов.⁷¹ Станува збор за дваесет и две икони кои можат да му се препишат на овој зограф (повеќето се потпишани),⁷² создадени во периодот 1870 -1872. На крајот на приложничкиот текст, испишан на грчки јазик на престолната икона на архангел Михаил, каде што е наведена годината (μαιϑ "5" 1872), зографот се потпишал - δια χειρός ταλεινϑ Νικόλαϑ . Μ. ΖωΓραφϑ εκ Κρϑςονϑ. На престолната икона на св. Богородица стои натписот - Διά χειρός ταλεινϑ Νικόλαϑ . Μ . ΖωΓραφϑ εκ Κρϑσσοϑϑ 1871 μαι ϑ 29, а на иконата на св Јован Претеча, од истата година, под

⁶⁹ Храмот е изграден во 1838 г. (*Прилеј и Прилејско низ исѝоријата*, I, (група автори), Прилеп, 1971, 225-226). Иконостасот е дело на резбарската тајфа на Димитар Станишев, зетот на прочуениот мијачки резбар Петар Филиповиќ- Гарката, изведено по завршувањето на градежните работи. Според наведените години на повеќето иконостасни икони, тие се комплетирани во подолг временски период (1838 -1856), што зависело од пристигнувањето на прилозите на прилепските еснафски здруженија, споменати во натписите на иконите (сп. Д. Ќорнаков, *Црква Св. Благовешѝение и нејзината внатрешна декорација*, Културно наследство VII (1976-1978), Скопје, 90; истиот, *Творешѝовито на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век*, 41). Иконите што се припишуваат на зографот Никола и кои според документацијата во РЗСК/НКЦ-Скопје (изработена за време на евиденцијата на иконите во шеесетитеседумдесетите години на XX век), се наоѓале во цр. Благовештение, најверојатно не припаѓале изворно на резбаниот иконостас, односно биле донесени од друг храм.

⁷⁰ *Прилеј и Прилејско*, 225.

⁷¹ Во текот на нашите истражувања (2007г.) старата иконостасна конструкција беше срушена а иконите складирани во храмот, такашто не бевме во можност подетално да се посветиме на нивно проследување.

⁷² За трите престолни икони (Исус Христос, Богородица со Христос и Архангел Михаил), со наведување на зографскиот натпис на првите две, прв соопштува А. Василиев (сп. А. Василиев, *црт. дело*, 282). Подетална анализа на неколку престолни икони дава А. Николовски (сп. А. Николовски, *Никола Михаилов*, 26-27). Според документацијата во РЗСК/НИКЦ-Скопје, А. Николовски ги има регистрирано следните икони: престолни икони - Исус Христос Велики архјереј (рег.бр. 16415), Богородица Царица со Христос (рег.бр. 16416), Св. Јован Претеча (рег.бр. 16420), Св. Никола (рег.бр.16414); Преображение (рег.бр. 32768), уште една претстава на Преображение (рег.бр.16423, потпишана во 1871 г.), Тројцата ерарси (рег.бр.16417), Св. Антиниј, Ефимиј и Наум (рег.бр. 16418), Св. Спиридон (рег.бр. 16392) и Архангел Михаил (рег.бр.16424); претстави на светители - Св. Кузман, Дамјан, Јулита и Кирик (рег.бр. 16383), Св. Јован Претеча и Теофан (рег.бр. 16428), Св. Константин и Елена (рег.бр. 16411), Св. Ѓорѓи на коњ (рег.бр. 16395), Архангел Михаил (рег.бр. 16412), св. Никола (рег.бр. 16396) и св. Анастасиос (рег.бр. 16426); празнични икони - Раѓање Христово (рег.бр. 16410), Крштевање (рег.бр.16408), Цветници (рег.бр. 16404), Воскресение Христово (рег.бр. 16420), и *иконата* Исус Христос оди на волно страдање (рег.бр. 16380).

приложничкиот запис зографот навел: „δια χειρός ταπεινῶ Νικόλα. Μ.“ На престолната икона на Св. Антониј, Ефтимии и Наум, која е прв досега евидентиран пример на вклучување на локален светител во групата на светители до екуменско значење, по приложничкиот текст е наведена само годината на изведбата - 1871 (февруари). На престолната икона на Исус Христос зографот оставил исклучително важен податок во врска со неговото потекло (за што веќе зборувавме), потпишувајќи се над десната долна рамка со формулацијата - Διά χειρός ταπεινῶ Νικόλαῶ . Μ . Ζωγράφῶ εκ Κρησσοβῶ τῶ εκ Σαμαρίνης τη 21. δεκεβριῶ 1870. Од иконите во овој храм во кои многу повеќе може да се препознае учеството на неговите сорботници, издвојуваме уште четири,⁷³ при што, особено иконата со претставата на Христовото Преображение (од која што во истата црква имаме уште две негови икони), е исклучително важен материјал за проследување на одредени специфики кои зборуваат за модификации во иконографскиот модел како и за осцилации во вештината на изведбата на цртежот, пропорциите и моделацијата на ликовите. Во приложничкиот текст на една од овие икони се споменува член на фамилијата Зиси (δαωανη αδελφο Μιχαὶλ Κωνσταντιῶ, Γ. Ζησί .εις βοное. .αυτον 1871), за која што А. Николовски смета дека нема врска со истоимената зографска фамилија од Крушево,⁷⁴ којашто од првите истражувачи на делото на Михаил беше поистоветувана со неговата фамилија.

Интензивната работа на иконопис која можеме да ја следиме од педесетите до почетокот на осумдесетите години, како што забележува А. Николовски, во осмата и деветата деценија не е толку обемна,⁷⁵ и не е концентрирана на самостојно ангажирање на поголеми ансамбли. Забележително е дека во овој период Никола почесто се вклучува во проекти со негови сограѓани, крушевски зографи. Така на пример од соработката со зографот Константин (Атанасов) во *цр. Раѓање на Богородица во с. Бучин* е видното сликарство од 1876 г., а како самостојни негови икони од иконостасот се споменуваат четири од

⁷³ Според тематиката и димензиите, две од иконите - Богородица со Исус Христос (рег.бр. 16368) и Исус Христос (рег.бр. 16369), се дел од иконостасната деисизна композиција, а последните - од празничниот ред - Преображение (рег.бр. 16366) и Тајна вечера (рег.бр. 16407).

⁷⁴ А. Николовски, *Никола Михаилов*, 28.

⁷⁵ *Истио*, 27-28.

престолниот ред,⁷⁶ при што на една од нив (Богородица со Христос и св. Јован Претеча), покрај молтивената формула и името на дарителот, Никола се потпишал -...την 22" Ιβλιβ 1876. Δια χειρος Νικολαβ Μ Ζωγραφβ εκ Κρβσσονβ.

Што се однесува до ѕидното сликарство, како самостојни работи на Никола претходно се атрибуирани претставите Раѓање на Богородица (во патронската ниша на западната фасада) и Исус Христос (над јужниот влез).⁷⁷ Според нашите нецелосни теренски истражувања,⁷⁸ доминантното учество на Никола во храмот во с. Бучин е во живописувањето на олтарскиот простор каде што во конхата на протезисот е реализирано мошне невообичаено решение со сместувањето на Тајната вечера покрај Погребението Христово. Во сводниот простор се присутни ликови на старозаветни правденици и пророци а меѓу нив и две сцени - Аврамово гостољубие и Жртва Аврамова. Во останатиот простор на храмот по се изгледа дека зографот многу повеќе ја препуштил работата на неговата тајфа и на неговиот „партнер“, крушевскиот зограф Константин, спомнат веднаш по неговото име во натписот над влезната врата во наосот од внатрешната страна.⁷⁹ Учеството на тајфата на Никола може да се препознае во сликањето одредени претстави во наосот, и тоа: на централниот дел од сводот - претставите на Исус Христос Седржител и четворицата евангелисти на аглите, сугерирајќи подкуполен програм, и пророците Михеј и Давид (во арката кон исток); Богородица Шира од Небеса со Христос во медаљон на гради (на сводот кон запад), композицијата Крштевање (фигурите на ангелите), поставена под Богородица Шира од Небеса, во Тајната вечера (во подсводниот простор кон југ), Раѓањето на Исус Христос, фигурите на кралевите (од јужната страна на сводната претстава на Исус Христос Седржител). Од него се и неколку поединечни фигури на светители - Параскева, Вах, Сергеј, Пантелејмон и Стилијан (на северниот ѕид во наосот), Петар и Павле, Трифун, Ѓорѓи и Теодор Стратилат (на јужниот ѕид).

Ѕидното сликарство во овој храм е доста оштетено (најверојатно заради опожарување во минатото), така што е изменет колорит и тешко можат да се

⁷⁶ Раѓање на Богородица (рег.бр. 17101), Исус Христос (рег.бр. 17102), Богородица со Исус Христос (рег.бр. 17106) и Св. Јован Претеча (рег.бр. 17109).

⁷⁷ А. Николовски, *црт. дело*, 28.

⁷⁸ Немавме можности детално да го проследиме живописот во овој храм пред се заради големите оштетувања.

⁷⁹ Во последните два реда на натписот стои - ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΝΙΚΟΛΑΒ. Μ. ΖΩΓΡΑΦΒ, ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΒ.(Α)(Τ).Ο ΜΑΪΤΟΡΟ ΝΕΔΕΛΑΚΟΒ Έκπλσε. ΤΟΝ ΝΑΟΝ .1876. Μαΐβ. 9.

споредат ликовните квалитети на Никола со оние од другата видна декорација на која тој претходно работел во цр. Св. Никола во Куманово. Во останатиот живопис (кон запад и на галеријата на кат), понагласено е учеството на многу послабите крушевски зографи што ги предводи Константин.

Од иконите кои хронолошки припаѓаат на овој период, работени за храмови во крушевскиот крај евидентирана е уште една икона, потпишана од зографот Никола во истата, 1876 г., а се наоѓа во цр. Св. Сѣас во блискојто крушевско село Трѣѣеник. Се работи за престолната икона на Исус Христос.⁸⁰

Во осумдесетите години на XIX век, зографот Никола работи на помали проекти за храмови во западна Македонија.

Според нашите теренски белешки сметаме дека во ова време Никола ги насликал двете престолни икони на Богородица Царица со Исус Христос и Св. Никола за цр.Св. Никола во с. Белчица, Гостиварско.⁸¹ Доста слични со престолните икони од цр. Преображение во Прилеп, тие се меѓу најрепрезентативните дела на самостојни светителски претстави, раскошно декорирани и збогатени со соодветни иконографски детали, преземени од сликарските картони на неговиот татко, потестувајќи на престолните икони од блискиот бигорски манастир кои неколку децении претходно ги потпишале татко му Михаил и брат му Димитар.

Икони сработени во текот на три години - 1881 г., 1883 г., 1885г., се вклучени на иконостасот во цр. Св. Богородица во Македонски Брод, меѓу делата на други двајца зографи, едниот од Крушево (Станко) и другиот од Лазарополе (Крсте Николов).⁸² Се работи за седум, во најголем број престолни икони, од кои неколку се потпишани од Никола, и тоа: Св. Димитирј на коњ (СМНРЕН НИКОЛАЙ М" ЗѢГРАФЪ ОТЬ КРѢШОВО), Св. Јован Претеча (1881. МАИЯ.15), Исус Христос (НИКОЛАЕ М. ЗѢГРАФЪ СІС КРѢШОВО .1881 . МАРЪ 6.), Богородица со Христос, Св. Ѓорѓи на коњ (СМИРЕН НИКОЛАЙ.М.МОЛЕР.ОТЬ КРѢШОВО 1885), Св. Никола (СМИРЕН НИКОЛА, М"ЗѢГРАФЪ ОТЬ КРѢШОВО 1883), и една

⁸⁰ А. Николовски, *цѣѣ.дело*, 27.

⁸¹ Богородица Царица (рег.бр. 23267) и Св. Никола (рег.бр. 23268).

⁸² А. Николовски, *цѣѣ.дело*, 28.

празнична - Успение на св. Богородица.⁸³ Мошне интересно е да се забележи дека во оваа група на икони зографот Никола се потпишува исклучуво на црковно словенски, со доста правописни грешки и користење на грчкиот алфавет, при што посебно е карактеристичен потписот на иконата на Св. Ѓорѓи кој директно упатува на влијание од српските средини, односно на неговото (евентуално) престојување и работење во Белград за што говори А. Василиев.⁸⁴

Во последната деценија на XIX век, наоѓајќи се во поодминати години, Никола ретко го напушта Крушево. Во тој контекст, двете икони (Вознесение Христово и Три ерарси) во цр. *Св. Ѓорѓи во Кочани*, иконата на Св. Никола во истоимената црква во *Крајново*, и иконата на Исус Христос од 1882 г. во цр. *Св. Пејќа во Скопје*,⁸⁵ се евидентен податок за инцидентно вклучување на овој зограф во помали нарачки, надвор од Крушево.

Дел од делата на Никола, создадени во неговата крушевска работилница во последните три децении на XIX век, денес се наоѓаат во двете крушевски цркви - Св. Никола и Св. Јован.

На иконостасот на денешната црква *Св. Никола*, обновена во 1904/5 г., по опожарувањето за време на Илинденското востание,⁸⁶ се вклучени пет престолни икони - Исус Христос, Богородица Царица со Исус Христос Цар, Св. Јован Претеча, Св. Никола и Света Троица со соборот на апостоли.⁸⁷ Иконите се работени во 1883 г. и 1884 г. и не се сите самостојни дела на Никола. Со нашите теренски истражувања утврдено е дека иконостасната икона Света Троица со Собор на апостоли е заедничко дело на Никола и на друг зограф (Вангел?), за што зборува натписот на долната рамка - *δία χειρός ναγέλη καί Νικόλαου ... σίου ζωγράφου εκ' Κρου..βων...28./..ρίου 1883*. Сметаме дека и иконата Богородица Царица со Христос Цар од 1884 г. (која не е потпишана) е исто така заедничко дело на Никола со некој вешт зограф/помошник (можеби повторно зографот Вангел),

⁸³ Св. Димитриј на коњ (рег.бр. 20399), Св. Јован Претеча (рег.бр. 20400), Исус Христос (рег.бр. 20401), Богородица со Христос (рег.бр. 20402), Св. Ѓорѓи на коњ (рег.бр. 20403), Св. Никола (рег.бр. 20440) и Успение на Богородица (рег.бр. 20405).

⁸⁴ А. Василиев, *црт. дело*, 282; А. Николовски, *црт. дело*, 28.

⁸⁵ А. Николовски, *црт. дело*, 28.

⁸⁶ К. Балабанов, *Историја на Крушево и Крушевско*, 42-43, 297.

⁸⁷ При првото објавување на престолните икони од А. Николовски не е спомната иконата Света Троица со Собор на апостоли (сп. А. Николовски, *црт. дело*, 28).

имајќи го предвид нагласениот графицизам во обработката на ликовите што не е карактеристичен за зографот Никола. Другите посочени иконостасни икони, како самостојни дела на Никола, изработени во 1844 г., се потпишани од зографот. Така, на иконата Св. Никола стои - $\delta\acute{\iota}\alpha\ \chi\epsilon\iota\rho\acute{o}\varsigma\ \tau\bar{\omicron}\ \tau\alpha\lambda\acute{\epsilon}\iota\nu\delta\ \text{N}\acute{\iota}\kappa\omicron\lambda\alpha\delta\ \text{.M.}\ \text{Z}\omega\Gamma\rho\acute{\alpha}\phi\delta\ \acute{\epsilon}\kappa\ \text{K}\rho\delta\sigma\omicron\upsilon\upsilon\delta\text{.}$ 1884. На иконата Исус Христос, под приложничкиот натпис каде што е наведена годината, зографот се потпишал - $\delta\acute{\iota}\alpha\ \chi\epsilon\iota\rho\acute{o}\varsigma\ \tau\bar{\omicron}\ \tau\alpha\lambda\acute{\epsilon}\iota\nu\delta\ \text{N}\acute{\iota}\kappa\omicron\lambda\acute{\alpha}\omicron\upsilon\ \text{.M.}\ \text{Z}\omega\rho\acute{\alpha}\phi\delta\ \acute{\epsilon}\kappa\ \text{K}\rho\delta\sigma\omicron\upsilon\upsilon\delta\text{.}$ Веројатно е дека зографски потпис постои и на престолната икона Св. Јован Претеча, меѓутоа, дворедниот текст испишан на влашки јазик, е нечитлив и затскриен од долната иконостасна рамка. Самостојно дело на зографот Никола е иконата Света Троица со апостолите Петар и Павле што некогаш претставувала престолна икона,⁸⁸ а денес е закачена на јужниот ѕид на наосот. На долната рамка на оваа икона зографот се потпишал - $\Delta\acute{\iota}\alpha\ \chi\epsilon\iota\rho\acute{o}\varsigma\ \tau\bar{\omicron}\ \tau\alpha\lambda\epsilon\iota\nu\bar{\omicron}\ \text{N}\acute{\iota}\kappa\omicron\lambda\acute{\alpha}\delta\ \text{.}\ \text{M}\ \text{.}\ \text{Z}\omega\Gamma\rho\acute{\alpha}\phi\delta\ \text{.}\ \text{M}\alpha\acute{\iota}\delta\text{,}\ 25.\ 1884.$ Дело на Никола е и иконата на Исус Христос Велики архијереј, поставена на владичкиот трон иако зографот не го оставил својот потпис. Уште едно претходно атрибуирано дело на Никола, малата икона Св. Спиридон, денес сеуште се наоѓа во цр. Св. Никола.⁸⁹

При комплетирањето на новиот иконостас за овој храм биле поставени и неколку други икони, работени во различни години, коишто А. Николовски ги препишува на зографот Никола. Тоа се иконите: Исус Христос Велики архиереј, Благовештение, Раѓање Христово, Светите апостоли Петар и Павле (1872 г.), Св. Спиридон, Атанасиј и Ефтимиј, Живоносен источник (1893 г.) и Архангел Михаил (врата за влез во протезисот).⁹⁰ За нас останува сеуште прашањето за потеклото на иконите на зографот Никола во денешната црква, и тоа пред сè на пораните дела - престолните икони (од 1883/84 г.), вклопени на новиот иконостас, и покрај размислувањето на А. Николовски дека тие припаѓале на постарата црква на Св. Никола.⁹¹ Ова од причина што веќе ги изнесовме различните мислења околу датирањето на поранешниот (резбан) иконостас, од кои сите се во правец на многу порана датација. Во таа смисла, а земјаќи ги предвид и другите атрибуирани икони на Никола сместени на новиот иконостас, изведени во широк

⁸⁸ А. Николовски, *цпш. дело*, 28.

⁸⁹ *Исшо*. Иконата е регистрирана под бр. 17379.

⁹⁰ А. Николовски, *цпш. дело*, 28.

⁹¹ *Исшо*.

временски распон од две децении (Св. Петар и Павле од 1872 г. и Живоносен источник од 1893г.)⁹², не можеме со поголема сигурност да зборуваме за икони кои изворно го краселе стариот иконостас на цр. Св. Никола. Во секој случај останува фактот дека иконостасот на обновената црква Св. Никола во Крушево од почетокот на XX век, бил формиран со поставување на веќе готови икони кои припаѓале на некоја од црквите во Крушево или пак биле откупени од самиот зограф или негов потомок, наследник на делата создадени во зографска работилница во Крушево во последните години од неговото творештво.

Слична е состојбата и со другата група на икони, денес презентирани во *Галеријата во цр. Св. Јован во Крушево*. И тука се работи за дела создадени во последните две децении на XIX век, без при тоа да се имаат сигурни сознанија дали припаѓале на одредена црква од Крушево или од поблиската околина, или пак останале сопственост на зографското семејство. Во цр. Св. Јован денес се наоѓаат шест икони што можат да му се препишат на овој зограф: Влегување во Ерусалим, Симнување на светиот Дух, Раѓање на св. Јован Претеча, Богородица со Христос со св. Атанасиј и св. Никола, Богородица со Христос со св. Јован Претеча и Св. Ѓорѓи на коњ.⁹³ Само две од наведените икони се датирани и потпишани: Богородица Елеуса со св. Јован Претеча, од 1883 г., и Симнување на светиот Дух, од 1894 г., последно датирано дело на овој зограф кој се потпишал на средината во долниот дел на иконата - ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ Τῆ ΤΑΠΕΙΝῆ ΝΙΚΟΛΑΩ · Μ ΖΩΓΡΑΦῆ ἘΚ ΚΡῦΣΣΟΒῆ · 1894. Интересно е да се забележи дека на поголемиот дел од овие последни дела испишаните сигнатури се на влашки јазик, и тоа на празничните икони (Влегување во Ерусалим и Раѓање на св. Јован Претеча), на иконата Симнување на светиот Дух и на претходно спомнатата икона на св. Јован Претеча од цр. Св. Никола. Споредбено со останатите дела на Никола, користењето на влашкиот јазик на крушевските икони веројатно се должи на барањето на нарачателите, претставници на доминантната влашка заедница во Крушево, а не е лична заложба на самиот зограф кој својот потпис на овие икони го испишува на грчки јазик.

⁹² При нашите неодамнешни теренски истражувања иконата Живоносен источник не ја пронајдовме во црквата.

⁹³ А. Николовски зборува за иконите: Богородица Елеуса (1880 г.), Св. Ѓорѓи (1880 г.), Исус Христос (1884 г.), Раѓање на Богородица и Симнување на светиот Дух (1894 г.), сп. А. Николовски, *цит. дело*, 28.

Меѓу последните потпишани икони на Никола треба да се спомене и иконата на Св. Димитриј на коњ, од 1890 г., денес е експонат во Галеријата на икони во Музејот на Македонија, а за која не се знае од каде потекнува.⁹⁴ Зографот се потпишал на левата страна - δια χειρός του ταπεινού Νικολαου Μ. Ζωγράφου 1890. Имајќи предвид дека се работи за време кога Никола е концентриран на работа во родното Крушево можно е таа да е изработена во неговото крушевско ателје.

⁹⁴ В. Поповска-Коробар, *Икониџе од Музејоџи на Македонија*, Скопје 2004, 335, сл. 205.

III. ТЕМАТСКО-ИКОНОГРАФСКИ АНАЛИЗИ НА ДЕЛАТА ВО МАКЕДОНИЈА

1. ХРИСТОЛОШКИ ТЕМИ

1.1. Велики празници

Илустрираните сцени што му припаѓаат на циклусот на Великите празници во видното сликарство на бигорската трпезарија и куполниот живопис во цр. Св. Ѓорѓи во с. Рајчица, заедничка работа на Михаил и Даниил, се дел од сложена идејна програма,¹ а во изборот на оние кои се носечки дел на живописот од горните зони на централниот кораб во кумановскиот храм голема улога имал специфичниот архитектонски простор кој на зографот Никола му овозможил да развие монументални композиции за што морал да направи соодветен избор на сцени. За разлика од овој скроман опус во видното сликарство од нашите зографи се зачувани повеќе иконописни целини.

Сцената *Благовештение* од зографите Михаил и Даниил ја следиме на празничната икона од бигорскиот иконостас и на видната слика раздвоена на левата и десната страна на јужниот ѕид на машката трпезарија, додека само Михаил ја претставил на иконата од с. Подвис.² Од зографот Никола и неговата тајфа се евидентирани неколку икони,³ и композицијата од јужниот ѕид под куполата на света Троица во кумановскиот храм, со која започнува празничниот циклус.

Веднаш може да се забележи разнообразност во интерпретацијата. Смесена во ентериер, богат со кулиса од орнаментирани архитектонски градби на бигорските примери, сцената дише со барокна возбудливост преку двете фигури кои „летаат“ кон Богородица, архангелот - принесувајќи ѝ цвет, и светиот Дух-

¹ Опис и анализа: Ј. Тричковска, *Темајиката на живописот на машката трпезарија во манастирот Свети Јован Бигорски*, (Зборник на трудови: Манастирот Свети Јован Бигорски), Скопје 1994, 157 (за избраните сцени Раѓање Христово и Воскресение и една од житието на патронот Св. Ѓорѓи во бигорската трпезарија); Истата, *Живописот во цр. Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица. Дебарско* (одбранет магистерски труд на Филозофскиот факултет во Скопје, 2000 г.), 22-28 (за сцените Распятие, Симнување во Ад и Преображение кои се во комбинација со сцени од Христовите страдања).

² За оваа потпишана и датирана икона од Михаил (1834 г.), види во поглавјето: Зографот Михаил (анагност), уште: М. М. Машник, *Дела од раната фаза од творештвото на Михаил анагност и син му - Димитиар*, Зборник на Музејот на Македонија, 2, Скопје 1996, 272-273.

³ Иконите од црквите во селата Тркања, Блатец, Моноспитово и Ново Село - Струмичко. Последната икона е поделена по хоризонтала и во долната половина се претставени фигурите на Св. Димитриј и Св. Ѓорѓи на коњ (види референци во поглавјето: Зографот Никола Михайлов).

гулабот, изнедрен од динамично позиционираното допојасје на Бог Отец и облеан со силна светлина. Фигуративноста во композициите од Бигорскиот манастир е нагласена со традиционалното присуство на допојасјата на пророците Давид и Соломон кои, живо гестикуирајќи, ги држат свитоците со испишаните визии за оваплотувањето Христово. Повеќето од содржините и начинот на изведбата - минуциозната декоративна орнаментика на ентериерот од архитектонските зданија преку чии балкони се крева поглед кон пејзаж, визуелно одалечен со перспективно насликаната шаховска орнаментика на подот (на иконата од бигорскиот иконостас), присуството на пророците и динамиката на претставата од небото - Бог Отец и неговото опкружување, се карактеристики блиски на сликарството на критските зографи, што може да се спореди со едно од врвните остварувања на Емануел Цанес.⁴

Слична богато декорирана кулиса е присутна и на ѕидната слика од кумановскиот храм. Огромниот поткуполен простор на јужниот ѕид му овозможил на зографот Никола да формира монументална композиција со поинаква концепција од бигорската. Тука централна фигура е архангелот кој лета со цвет во рака кон Богородица, сместена под балдахин во десната половина на сцената и позади пулт со отворена книга, додека на аголните површини од сводниот завршеток, симетрично се поставени фигурите во цел раст на пророците Давид и Соломон. Богата градска архитектонска и пејзажна кулиса ја исполнува заднината, одвоена со парапетната преграда на аркадно засведениот трем. Во небесниот сегмент кој го зафаќа горниот средишен дел на сцената, опкружена со ангели и облаци, доминира седнатата фигура на Бог Отец. Не само композициската структура ја разликува оваа претстава од Бигорската туку и неколку детали: шамивчето во раката на Богородица и средновечниот лик на Бог Отец врамен во триаголниот нимб, што не одговара ниту на современите графички и ликовни интерпретации на оваа тема.⁵ Сепак, појавата на ликот на Бог Отец, односно на првото лице на света Троица, според типот (историскиот лик) на Исус Христос иако ретка, таа е позната од италијанската уметност од раниот среден

⁴ Иконата на Цанес од 1678 г., работена во Венеција, денес е дел од колекцијата на Епископската палата во Јанина, сп. *Byzantine and Post-Byzantine art*, Athens 1986, cat. no.169.

⁵ За иконографските обележја на Бог Отец во делата на нашите зографи, споредбено со други современи примери: Ј. Тричковска, *Куйолниот живопис од XIX век во манастирот Трескавец, иконографска анализа*, Зборник за средновековна уметност 6, Скопје 2007, 192-193.

век а подоцна реинтерпретирана од Гади (во Уфици).⁶ Што се однесува до шамивчето во раката на Богородица, единствена аналогија од поново време наоѓаме во сцената на Благовештението на царските двери од 1745 г., денес во Византискиот музеј во Атина, дело на атонскиот јеромонах Јеромил.⁷ Иако редок детал и во постарите споменици тој е забележан уште на раните мозачини изобразувања на истата сцена во манастирот Дафни (XI/XII век).⁸ Потеклото на овој атрибут во науката се проследува како детал од женската облека на побогатите слоеви, присутен во уметноста од доцноантичко време, а по неговото вклучување во ранохристијанската уметност (равенските мозаици),⁹ „преоѓа” во иконографијата на репрезентативите претстави на Богородица на трон, Богородица Ораната или во деисизните композиции, истакнувајќи го нејзиниот углед како првозастапничка пред Христа за спасение на човечкиот род.¹⁰ Паралелно се пласира и тезата за негова поексплицитно насочена симболика во врска со тажниот момент на смртта на Исус Христос. Во таа смисла, алузијата за болката на мајката и солзите што таа ќе ги пролее за пострадалиот син распнат на крст, сугерирана со овој детал во рацете на Богородица, повторно најрано се појавува во Дафни, во сцената Распятие.¹¹ Широко применуван и во византиските споменици,¹² овој знак на емотивна, човечка манифестација се појавува и кај други (женски) ликови во двете последни сцени од Христовата сага - Распетието и Оплакувањето, нагласувајќи ја егзалтираната атмосфера меѓу присутните, својствена на барокната уметност.¹³

⁶ Н. Покровскиј, *Евангелие во ѓамјѣтникахъ иконозѣрафи*, во: Труды Восьмаго Археологического Съѣзда въ Москвѣ 1890, т. первый, 35.

⁷ *Holly Image, Holly Space, Icons and Frescos from Greece*, (catalog), Athens 1988, PL. 219,63.

⁸ Н. Maguire, *The Cycle of Images in the Church*, in: *Heaven on Earth, Art and the Church in Byzantium*, Pennsylvania State University, 1998, 139/140, fig. 5.17

⁹ Сублимиран приказ за појавата на шамивчето како секуларен атрибут во уметноста на доцната антика, пренесен во христијанската уметност (во рацете на една од дворските дами на царицата Теодора на мозаикот од цр. Сан Витале во Равена), со опстојна литература за ова прашање: I. M. Djordjević – M. Marković, *On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Chris in East Christian Art*, Зограф 28, Београд 2000-2001, 44-47.

¹⁰ *Ibid*, 44-45 .

¹¹ Н. Maguire, *op.cit.* fig. 5.23.

¹² I. M. Djordjević – M. Marković, *op.cit.*, 44-45.

¹³ Специфичниот маниристички приод во изведбата на женски фигури (со марамче во раце) кои го оплакуваат Христовото распятие е својствен на критските сликари (иконата Симнување од крст од Византискиот музеј во Атина, дело на непознат сликар од околу 1600 г., сп. М. Α-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού μουσειου* Αθηνων, Αθηνα 1998, 200, cat.no.61); на сликарите од Јонските острови, влијаени од венецијанската уметност од XVIII век (преку Тиеполо), како што е иконата на Никола Кантунис од Закинтос (сп. Z. A. Mylona, *The Zakynthos Museum*, Athens 1998, 40, ph. 210), и од фламанската уметност од XVII век (сп. Γ. Ρηγοπουλος, *Φλαμανδικες επιδρασεις στη Μεταβυζαντινη ζωγραφικη*, Αθηνα 1998, 238, εκ. 166). За еден од современите примери во

Во контекст на Благовештението, како што е веќе укажано од претходните истражувачи,¹⁴ претставениот атрибут ја сублимира симболиката за исклучителната улога на Богородица на која ѝ е блавестено дека ќе го роди Спасителот за набрзо потоа, во Сретението, од страна на Симеон Богопримец да ѝ биде пророчено дека ќе тагува по неговата смрт (Лука II, 35). Користејќи го истиот извор, моделот со шамивче/риза во рацете на Богородица ќе биде присутен и на двете икони на Благовештение од цр. Св. Илија во с. Блатец и Св. Ѓорѓи во Ново Село - Струмичко, од тајфата на зографот Никола. Сепак, анализите покажуваат дека комплексната симболика на овој детаљ не наишла на особен прием кај зографите од поново време во интерпретацијата на Благовештението. Поблиската асоцијација што тој ја означува во страдалните сцени му дала широка примена токму во соодветните прикази.

Многу поскромни во придружните содржини, иконите од работилницата на Никола се разликуваат и во концепцијата и иконографијата на основните сужејни елементи. Додека во бигорските претстави и во кумановскиот храм е примент еден од најзастапените иконографски модели во ова време - Богородица која седи покрај пулт со отворената книга на која е испишан нејзиниот одговор за примената вест,¹⁵ подоцна слично разработен само на иконата на Никола од с. Моноспитово,¹⁶ на другите две икони од работилницата на Никола, Богородичината фигура е клекната на колена и „ослободена” од ентериерната кулиса. На иконата од Блатец, со молитевено прекрстени раце со кои го држи марамчето и со благо наклонета глава кон архангелот, Богородица делува незаинтересирана за едвај видливиот пулт од рамката на иконата на кој наместо книгата е поставен свиток. На другата иконата, Богородица е концентрирана на архангелот, а пулт-

Македонија, види: Ј. Тричковска, *Композицијата Ойлакување Христово од ѝроскомидијата во црквата Св. Ахилие Лариски во Требишће*, Културно наследство 16/1989, Скопје 1993, 119-125.

¹⁴ Н. Maguire, *op.cit.*, 139-140; I. M. Djordjević – M. Marković, *op.cit.*, 44-45; А. Серафимова, *Фрескоживојисој во црквата Св. Димитриј во Охрид во контекст на градскојо сликарство од вторијо половина на XIV век*, Зборник за средновековна уметност 6, Музеј на Македонија, Скопје 2007, 72-73 (со друга литература).

¹⁵ За појавата на книгата во рацете на Богородица или на пулт поставен пред неа: Н. Покровскиј, *црт.дело*, 30-32,35; G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècle d'après les monuments de Mistra de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1960, 67-92; за варијантите во поствизантискиот период, сп. А. Серафимова, *црт.дело*, 63, со друга литература.

¹⁶ Статичната, шематизирана композиција што е многу често присутна во сликарството од XIX век: Богородица седи на трон, пултот со книгата е заменет со покриена маса со цвеќе, а таа, архангелот и пророкот Давид (позади Богородичината фигура) носат испишани свитоци. Реплика на бигорската претстава од трпезаријата е ентериерот на оваа икона, со балустрада позади која се гледа пејзаж и покрај која стојат два ангела во молитвен став.

тот позади неа, без свитокот (или книгата), ја изгубил смислата за неговото вклучување во сцената.

Нагласената спиритуалност во ставот на Богородичината фигура и триумфалното движење низ облаци на архангелот (посебно акцентирани на последната икона на Никола), се ефекти кои ги користеле италијанските а потоа и холандските сликари од XVII век - големите инспиратори на критските сликари.¹⁷ Во таквиот „небесен” простор понекогаш се напушта и книгата кон која беше усредоточена Богородица. Сепак, овој модел ќе биде поретко присутен во сликарството од XIX век во Македонија, а зографите од кругот на Михајловиот ученик - Дичо зограф, скоро секогаш ќе ја користат варијантата со Богородичината клекната (или седната) фигура во богато ентериерно опкружување и со пултот на кој е отворената книга.¹⁸

Во најголем број случаи, претставата *Раѓање Христиво* нашите зографи ја обработиле за празничните икони на иконостасите во неколку македонски храмови.¹⁹ Михаил/Даниил ја насликале и во машката трпезарија, а Никола ја претставил два пати во ѕидното сликарство на Кумановскиот храм: еднаш на ѕверниот надаркаден ѕиден простор во линија на куполната претстава на Исус Христос Седржител, во контекст на празничниот циклус, а потоа и во горната зона на протезисната ниша.

Во сценската разработка зографите применувале комбинации на неколку познати иконографски обрасци. Така, за иконата од Бигорскиот иконостас и ѕидната слика од Кумановскиот протезис е користен моделот со поклонување на кралевите/мудреците, подеднакво присутен во барокната,²⁰ и во источноправо-

¹⁷ Примерот со иконата на Илиас Моску може да се вброи меѓу најбарокните интерпретации од критските зографи, сп. М. А-Ποταμιάνου, *op.cit.*, cat. no. 85, 258; за западно- европските барокни интерпретации: J. В. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Nieuwkoop-Leiden 1974, 219, 401.

¹⁸ Овој модел што го опишува Дичо во една од своите ерминии, е најчесто применуваниот во македонскиот живопис од XIX век, сп., А. Василиев, *Ерминии, технологија и иконографија*, София 1976, 92-93.

¹⁹ Михаил/Даниил ја сликаат за Бигорскиот иконостас, а од Никола евидентирани се повеќе икони на иконостасите во: с. Богомила (1848 г.), Осоговскиот католикон (по 1851 г.), с. Блатец (1858 г.), с. Тркања (околу 1858 г.), с. Моноспитово (1860 г.), Преображение-Прилеп (околу 1872 г.) и Крушево (за црквата Св. Никола, во последните децении на XIX век).

²⁰ Поклонувањето на мудреците или другата варијанта - Поклонување на пастирите, пренесени од Запад преку западноевропските графички предлошки (посебно библијата Ектипа и библијата на Килијан), се најчесто применувани за сцената на Христовото раѓање во украинското и оттаму и во српското барокно сликарство, сп. М. Тмотијевиќ, *Иконографија Великих ѱразника у српској барокној уметности*, ЗЛУ 25, Нови Сад 1989, 97-101. Како дел од развиениот бароктен циклус на

славната уметност.²¹ Меѓутоа, за разлика од традиционалната византиска шема, базирана на евангелски потврдениот настан (Матеј I,11), која сама за себе е (доволна) алузија на принесувањето на царските дарови на новородениот цар Јудејски, во нашата барокно интонирана претстава, „епизодата” се втопува во општата атмосфера на адорација во која, покрај пастирите и ангелите, активно учествуваат и централните личности Богородица и Јосиф кои во став на поклонение заедно со тројцата мудреци, се наведнати над колевката на новороденчето.²² Подоцна, Михаил/Даниил во машката трпезарија направиле компилација од постари и понови модели; на потрадиционален начин ја пренеле епизодата со кралевите кои, јавајќи на коњи се приближуваат кон новороденчето, а го задржале актуелниот модел со Богородица и Јосиф покрај колевката. Никола пак, секогаш ќе го користи барокниот модел со сите главни учесници околу колевката, при што Јосиф е пасивен набљудувач позади Богородица, додека таа и кралевите (наспроти неа) се поклонуваат на новородениот (сцените од протезисот во кумановскиот храм, иконите од цр. Преображение во Прилеп и од цр. Константин и Елена во с. Моноспитово).

Навраќањето кон потрадиционалниот модел не е својствено за делата на зографот Михаил и на неговите самарински соработници,²³ ниту за повеќето современи или нешто постари споменици од епирскиот регион (околу Капецово),²⁴ и тој, колку што нè е познато, нема да стекне популарност во сликарството од XIX век во Македонија.²⁵

изградениот култ на Христовото детство во посттридентетската уметност, види кај: J. V. Knipping, *op.cit.*, 110-116.

²¹ Популарноста на оваа епизода во Раѓањето Христово во XIV век (сп. Н. Покровскиј, *црт. дело*, 82-86), продолжува со несмален интензитет, сп. А. Серафимова, *црт. дело*, 63-64, со друга литература за примерите од централните балкански простори.

²² Моделот на сплотените фигури на Богородица и Јосиф покрај колевката на младенецот, во примери од XVIII век од различни балкански простори, е очигледно доста популарен, сп. М. Тимотијевиќ, *Иконографија Великих ѓразника*, 99; А. Турта, *Γιαννιότες ζωγράφοι Αναστασιος και Αλεξιος και το εργο τους (18 ος αι)*, *Иперωτικά χρονικά* т. 29, Ιωαννίνα 1988'89, πιν. 21-22; В. Поповска-Коробар, *Иконописи во Охрид во XVIII век*, Скопје 2005, 151 сл. 9 (деталј од иконата на Константин од Спат во манастирот Арденица).

²³ Сцената Раѓање Христово од цр. Преображение во Самарина, разработена според барокниот модел (Јосиф и Богородица од страните на колевката на новороденчето), е илустрација на четвртиот икос од Богородичиниот Акатист, сп. Ν. Χ. Παλαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και Ο Ναός της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος Σαμρινας Γρεβενων. Συμβοή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στη δυτική Μακεδονία στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου Αιώνα*, πιν. 34 β.

²⁴ Во споредба со малиот број шематизирани и во поствизантиски дух разработени сцени, каде што Јосиф е набљудувач (во цр. Свети Архангели во Като Судена од 1749 г. и во католіконот на манастирот Св. Јован Претеча во Лукотрихи, од 1759 г.), во останатите - Успение на Богородица во Капецово (1761 г.), Успение на Богородица во Макрину (1792 г.) и Раѓање на

Очигледно е дека зографот Никола, наследувајќи ја љубипитноста на својот татко во истражувањата на различните модели, се впушта во разработка и на други предлошки, па дури и во невообичаени комбинации со други теми. Во тој контекст може да се посочи сцената Раѓање Христово од протезисната ниша на цр. Св. Никола во Куманово, насликана над Оплакувањето Христово. Иако местото на поставување на оваа сцена е реткост, тоа има свое објаснување. Токму акцентираниот момент на поклонување на кралевите симболично го поврзува оваплотениот Христос со „евхаристичниот” Христос, односно со литургискиот момент на претворање на предложените дарови во тело и крв Христова, поаѓајќи од познатите Јованови зборови: „Јас сум леб кој се симна од небото” (Јован, I, 51). Таквата евхаристична потка на оваа сцена е основниот мотив за нејзиното вклучување во живописот на протезисот, местото каде што се приготвуваат светите дарови. Скоро незабележително присутна во сликаните програми на протезисот на јужните балкански храмови, под украинско влијание, таа добила свое место во српското барокно ѕидно сликарство.²⁶

Еден од впечатливите иконографски мотиви кои го заокружуваат стожерниот дел на барокниот модел на сцената Раѓање Христово во делата на Никола (како и на ѕидната слика од бигорската трпезарија), се однесува на централната претстава - новородениот Исус во моментот кога Богородица го ослободува неговото тело од пелените, повлекувајќи ја долната пелена со двата краја. Овој ефект на кадрирање наративен и емотивен однос не е прикажан на иконата од бигорскиот иконостас и покрај полуразголеното тело на младенецот од барокната предлошка.

Наспроти смирениот тон во овој дел на сцената, горниот дел од композицијата на бигорската икона е најдинамично разработениот сегмент на претставата на сите наведени икони. Типично за Михаил кога станува збор за интерпретација на содржини од „небесен” карактер, во фигурите на ангелите кои од небо го набљудуваат Христовото раѓање, претставени во најразлични пози и

Богородица во Кипос (1841 г.), се применува поновиот модел, сп. Δ Ν. Κωνσταντιν, *Προσεγγιση στο εργο των ζωγραφων απο το Καλεσοβο σ Ηλερι*, Αθηνα 1997, πλν. 28-33.

²⁵ На пр. во делата на Дичо зограф и неговиот син Аврам не сме наишле на користење на овој модел. Истиот не е препорачан во Дичовата ерминија, сп. А. Василиев, *црт. дело*, 97-98, во опишаната сцена (која е дел од Акатистот, илустрација за 6-от икос), изоствена е епизодата со мудреците, а Богородица и Јосиф треба да се претставуваат клекнати од страните на колевката.

²⁶ Поклонувањето на кралевите е една од засебните сцени во протезисот на католиконот на манастирот Крушедол (1751 г.) на кои работеле украинскиот сликар Јов Васиљевич и српскиот сликар Василиј Остојиќ, сп. М.Тимотијевиќ, *Иконографија*, 99-100.

движења, ја изразил својата посебна наклонетост кон креирање илузионистички отворен (небесен) простор. Во таква динамична атмосфера се сместуваат и фигурите на пастирите, со уплашени гестикулации, бегајќи од надвиснатиот ангел над нив, распрснатото стадо овци и малата фигура на пастирот од долниот агол на претставата кој, свирејќи на кавал, го прославува Раѓањето на Спасителот. Заедно со архитектонскиот пејзаж на Витлеем во заднината кој отсутствува на другите икони, бигорската икона и ѕидната слика во кумановската црква имаат најбогата разработка на сцената во целина, давајќи ѝ свечен/празничен бароктен тон.

Од претставата на *Среќението* познати се четири изведби. Михаил/Даниил ја насликале само на празничната икона за бигорскиот иконостас, а Никола на двете икони за иконостасите во с. Блатец и с. Богомила,²⁷ и на северниот ѕид од централниот кораб во Кумановскиот храм. За сите нив е користена редуцираната варијанта на илустрација на стожерниот дел, произлезен од евангелскиот текст (Лука II, 22-40), преку присуството само на главните ликови - младенецот Исус Христос, Богородица, Јосиф, пророчицата Ана и свештеникот Симеон, сместени во ентериер на ерусалимски храм. На бигорската икона е задржан вообичаениот распоред на учесниците пред чесната трпеза надкрилена со цибориум,²⁸ додека на делата од работилницата на Никола фигурите се од страните на трpezата, извлечена во преден план. Образецот што го користел Никола е компилација на елементи од двата последователни празници - старозаветниот обичај по кој е извршено обрезанието и чиј ритуал послужил да се формира иконографијата на новозаветниот празник на Сртењето.²⁹ За своевидно спојување на елементи во врска со двете случувања збору-

²⁷ Покрај извесните разлики во иконографијата на сцената и поскромната изведба, иконата од с. Богомила покажува и други карактеристики кои укажуваат дека таа не е самостојно дело на Никола, што во оваа прилика (од иконографски аспект), особено во врска со внесувањето на неидентификувана фигура која држи свеќа (на место на пророчицата Ана), не наведува на помисла за несоодветна интервенција на некој од соработниците на Никола.

²⁸ Примери за овој, најчесто применуван модел во претходниот период и во западната и во источноправославната уметност, кај: Н. Покровскиј, *црт. дело*, 101-112. За сличностите со претставите во самаринските хамови: Н. Х. Παλαεωρογίου, *op.cit.*, 124-125, пл. 34 а, како и во веќе споменатите храмови во Като Судена, Лукотрихи, Капецово и во наосот на цр. Свети Апостоли во Дербиксиана од 1764 г., сп. Δ. Ν. Κωνσταντινός, *op.cit.*, пл. 29-34, 35.

²⁹ Старозаветниот обичај на задолжително обрезание на машките лица е прогласен за христијански празник (IV век), потврдувајќи ја нераскинливата врска на Стариот и Новиот Завет, иако самиот обичај е отфрлен (*Дела на свештните айосџоли*, XV, 1-32, *Прво послание на айосџол Павле до Галатијаниите*, II,3). Од тие причини, ова сиже е помалку застапено во уметноста, но како што заклучува Н. Покровски, имајќи ја предвид живата традиција, во првите сликарски предлош-

ва видната слика во Кумановскиот храм кадешто Симеон не го „прима“ телото на младенецот туку тоа е веќе поставено на трpezата, разголено и „спремно“ за чинот на обрезанието, што е актуелен модел во илустрациите на западноевропските библии.³⁰

На иконата од с. Блатец се појавува друга специфика - покрај Мојсиевите таблици на трpezата се наоѓа здела во која гори оган и еден долг шилест предмет со украсена дршка (најверојатно меч), непознати атрибути во иконографијата и на двете претстави. Едно од можните објаснувања би било дека на овој натуралистички начин се претставаат „инструментите“ со кои ќе се изведе чинот на обрезанието. Но, имајќи ја предвид симболиката на мечот во врска со пророчките зборови на Симеон што токму при Сретението ѝ ги упатува на Богородица, споредувајќи ја нејзината болка што ќе ја обземе по трагичната судбина на нејзиниот син со „меч што ќе и го прободува срцето“ (Лука II, 35), останува отворено прашањето за значењето на внесениот атрибут, посебно што тој е во необјаслива за нас релација со садот во кој гори оган.

Комбинацијата на иконографски елементи кои ги поврзуваат двата празника, прилезени од користењето на западноевропските библиски графички предлошки,³¹ но и други детали во разработката на нашите зографи, повеќе или помалку се забележани во современите ликовни интерпретации од регионот. Во таа смисла, а за разлика од репрезентативните празнични и најчесто масовни сцени во барокната уметност,³² кои не им биле непознати на сликарите од барокизраните православни средини,³³ на југ „креативноста“ на современите зографи ќе се забележи пред сè во разместувањето на фигурите и разнообразноста на позите на учесниците, како и со внесување детали кои не секогаш се директно поврзани за настанот. Така на пример, Исус Христос во рацете на Симеон или на

ки тоа добива „новозаветен карактер“, а во практиката - „мешање“ на елементи од едната и од другата иконографска шема, сп. Н. Покровскиј, *црт. дело*, 99-100.

³⁰ Како елемент од бароктниот модел за Сретението и Обрезанието, овој детал е преточен во Вајгеровата библија -Ектипа (сп. Љ. Стошиќ, *Западноевропска графика као предлогач у српском сликарству XVIII века*, Београд 1992, ил. 35-36).

³¹ Иконографијата на централниот дел на оваа сцена во библија Ектипа (Исус поставен на трpezата и Симен Богопримец покрај неа), е идентична со претставата од кумановскиот живопис, сп. М. Тимотијевиќ, *црт. дело*, 103, ил. 5; Љ. Стошиќ, *црт. дело*, ил. 35.

³² Свечениот/ празничен тон уште на првите познати претстави (мозаикот на цр. Санта Марија Маџоре во Рим, V век), е нагласен со присуство на љубопитни набљудувачи од народните маси (сп. Н. Покровскиј, *црт. дело*, 100-101). Графичките листови од библијата Пискатора, а донекаде и од библијата Ектипа, се исто така со групни, церемонијални поворки, сп. М. Тимотијевиќ, *црт. дело*, 102-103.

³³ М. Тимотијевиќ, *црт. дело*, 102-103.

Богородица, се стари иконографски варијанти кои подеднакво циркулирале во западните и во источните уметнички кругови,³⁴ иако под влијание на барокната уметност, во балканскиот живопис од поново време е почесто присутна првата варијанта.³⁵ Гестот на благослов со кој се открива божествената Христова природа е ретко користен мотив, но тој со истата симболика е присутен во западноевропските графички листови во сцената на Раѓањето Христово кадешто малиот Христос, седнат во крилото на Богородица, го благословува првиот од кралевите.³⁶ Ставот на пророчицата Ана со вперениот прст кон небото, нејзиниот старечки лик (најкоректено доловен на иконата од бигорскиот иконостас), како и текстот од свитокот, во најголем број случаи остануваат препознатливи карактеристики во нејзиното претставување.³⁷ На чесната трпеза многу ретко се додаваат „реквизити“ (како во случајот со иконата од с. Блатец); на неа обично се поставени двата закона: Мојсиевите таблици и книгата (Евангелието - новиот закон /Новиот Завет), и скоро секогаш отсуствува крстот од постарите примери, додека во некои од спомениците од Епирскиот круг од втората половина на XVIII и од XIX век отсуствува и трпезата.³⁸

Сцената *Обрезание Христџово* е малку застапена во делата на нашите зографи во Македонија. Имајќи предвид дека овој празник не бил фиксно вклучен во дванесетте Велики празници, сцената ретко била застапена и во византиската и поствизантиската уметност. Веројатно тоа е една од причините што таа не е насликана за големиот бигорски иконостас, а од зографот Никола имаме

³⁴ Н. Покровскиј, *црт. дело*, 100-101. За масовноста на сцената и влијанието на предлошки користени во западноевропското, односно од француското сликарство во српската барокна уметност: В. Lossky, *Reflet du coeur de Notre-Dame de Pris sur l'iconostase de la dormition de Pančevo*, ЗЛУ 7, Нови Сад 1971, 343-347.

³⁵ Δ Ν. Κωνσταντιου, *op. cit.*, тв. 29-34, 35.

³⁶ За примерот од библијата Ектипа: М. Тимотијевиќ, *црт. дело*, сл. 2. Н. Покровски исто така укажува на овој редок иконографски детаљ, сп. Н. Покровскиј, *црт. дело*, 108.

³⁷ Користен е најчестиот цитат на црковнословенски (на бигорската икона и во кумановската претстава) и на грчки јазик (на иконата од Блатец) кој гласи „Сеј младенец н(е)бо и землџ ѓтвердилџ“ (одломка од катавасија, гл. Г, што се пее на утрење на празникот Сретение: *Зборник црквених љесама*, цит. дело, 260). Во еден специфичен и посебно актуелен модел што циркулира меѓу зографите од епирскиот регион (околу Капецово и Јанина), од втората половина на XVIII век и почетокот на XIX век, пророчицата Ана заедно со Јосиф се засебна група позади Богородица, претставени во жива дискусија, сп. Δ Ν. Κωνσταντιου, *op. cit.*, тв. 29-34, 35.

³⁸ Δ Ν. Κωνσταντιου, *op. cit.*, тв. 29-34, 35: Фигурите се претставени пред царските двери, додека од трпезата се гледа само цибориумот. Овој модел е забележан и на иконата од Византискиот музеј во Атина, од 1669 г., работена под критско влијание од зографот Филотеј Скуфу од островот Закинтос, сп. Μ. Α-Ποταμιάνου, *op. cit.*, 250, cat. no.81.

податоци само за две икони, наменети за иконостасите од с. Блатец и с. Богомила, односно за истите иконостаси за кои е сликана и сцената Сретение.³⁹

Како што претходно забележавме од компилативната иконографија на иконата на Сретението од с. Блатец, на иконата Обрезание од истата црква е јасно артикулиран самиот ритуал за извршување на старозаветниот обичај: кон откриеното тело на младенецот, легнато на трpezата, од страните се приближуваат еврејскиот свештеник кој чита од книгата на законот, и „извршителот“ на обрезанието, старец, со престилка и со ножици во рацете. Позади нив се Богородица и Јосиф во молитвен став. Дејствието (како и во Сретението), се довива во ентериер на храм, пред цибориум кој наликува на храмова градба, издигната на четири столба. Истиот образец е применет и на иконата од црквата во с. Богомила со тоа што сцената е извлечена во преден план а од архитектонската кулиса се гледаат само детали од аркадно засведен ентериер. Очигледно е дека за претставување на централниот дел од сцената - голото тело на младенецот кое само што е одвитакно од пелената, зографот Никола го повторил моделот од видната слика со претставата на Сретението од кумановскиот храм. Тука, јасна за препознавање на сижето станува улогата на двата свештеника, при што оној кој што отпочнува да го врши обрезанието е исклучително натуралистички акцентиран со ножот во рака надвисувајќи се над Христовото тело, што е инаку познато решение од барокизираните претстави во потесниот регион.⁴⁰

Компилативен приод во иконографијата на оваа сцена имаат и сликарите од барокизираните средини, директно влијаени од графиката.⁴¹ Интересно е да се забележи дека спојувањето на содржински елементи од сужеата на двата празника кај критските сликари или кај зографите од југозападните балкански средини оди во прилог на претставувањето на јасно сигнираните сцени на Сретението.⁴²

³⁹ Иконите под рег.бр.14099(од Блатец) и рег.бр. 18273 (од Богомила, 1848 г.).

⁴⁰ Идентичено епизодата е насликана на иконата од цр. Св. Троица во Банско, од познатиот зограф Тома Вишанов (втора половина на XVIII век) кој работи во бароктен манир, сп. Е. Генова, *Нейознајшијѝ Тома Вишанов-Молера и модернизацијѝѝа на ѝравославнајѝѝа живојѝѝс*, илустрација на корицата на часописот Проблеми на искуството 2, 1995.

⁴¹ М. Тимотијевић, *Иконографија Великих ѝразника*, 10.

⁴² Највпечатлива комбинација на иконографски елементи од двете теми може да се види на иконата на Емануел Цанес, сигнирана како Сретение, чија експерсивна групација собрана околу Христос Емануил потсетува на популарните западноевропски сцени на Sacra Familia, сп. N. X. Παλαγεωργίου, *op.cit.*, πλ. 88 γ. Посимплифицирана но исто така јасна комбинација на елементи внесуваат и зографите Атанас и Константин во живописот во католиконот на манастирот Ксиропотаму, кадешто во сигнираната претстава Сретение, покрај централните фигури на

Од повеќето наведени примери може да се заклучи дека иако Обрезанието било воспоставено и како христијански празник, скудната текстуална предлошка (Лука II,21) како и прекинувањето на старозаветниот обичај, не создале доволно провокативни и историски издржани елементи за градење на препознатлива, самостојна сликарска артикулација а со тоа и за нејзината (не)популарност.⁴³ Во прилог на оваа констатација најилустративно говори забелешката на Дичо зограф во една од неговите ерминии кадешто за сцената на Обрезанието вели: „...сиже од Стариот завет, сега не се слика“.⁴⁴

Михаил и неговите соработници не ја сликаат оваа сцена во самаринските цркви, но еден репрезентативен примерок од Михаил е зачуван во цр. Благовештение во Тирана.⁴⁵ Тука тој го внесува и ликот на св. Василиј Велики (издвоен со рамка), поврзувајќи го денот на прославување на светителот со празникот Обрезание. Овој образец подоцна е применет од зографот Никола само на иконата од с. Богомила. Истиот е претходно често користен од критските сликари.⁴⁶

Претставата *Кршћевање Христово* е една од сцените која претрпува длабоки трансформации во поновите ликовни интерпретации. Воведување во новата иконографска шема се најавува уште со црковно-словенската формулација при сигналирање на претставата како *Боѓојавление*. Михаил/Даниил ја насликале за бигорскиот празничен ред на икони и на еден од неодамна евидентирани процесиски крстови во овој манастир, а Никола, покрај ѕидната слика од Кумановскиот храм,⁴⁷ ја претставил уште на пет икони на иконостасите за храмовите во с. Богомила, с. Блатец, с. Тркања, католиконот на Осоговскиот манастир и Преображенската црква во Прилеп.⁴⁸ Во сите иконописни дела е користен модел за илустрација на централното сиже - крштевањето на Спаси-

Богородица, Симеон и пророчицата Ана, фигурата на Јосиф е заменета со другиот свештеник (од Обрезанието), поставен позади Симеон кој чита од отворената книга на законот, сп. Г. Хр. Тσιγараѕ, *Οι ζωγραφοι Κωνσταντινος και Αθναςισος απο την Κορυτσα, το εργο τους στο Αγιον Ορος (1752-1783)*, Αθηνα 2003, πιν. 56.

⁴³ Сп. Н. Покровскій, *црт. дело*, 99-100. Немаме доволно аргументи за да ја потврдиме тезата на Е. Генова за „вообичаеното“ вклучување на оваа сцена на иконостасите и ѕидното сликарство од поново време, сп. Е. Генова, *Нејознајниј Тома Вишанов-Молера, црт. дело*, 13-14.

⁴⁴ А. Василиев, *црт. дело*, 104.

⁴⁵ Е. Drakopoulou, *Icons from the Orthodox Communities of Albania*, Thessaloniki 2006, 164-166, cat. no.55 (погрешно атрибуирана на Атанас од Корча).

⁴⁶ *Ibid*, 166.

⁴⁷ Интерпретирана е во горната зона на ѕверниот ѕид од централниот кораб, под куполата посветена на Богородица, наспроти Распетието од јужниот ѕид.

⁴⁸ Се работи за иконите под рег.бр. 18259 (од Богомила), рег.бр.345 (од Осоговски манастир), рег.бр.14127 (од Блатец), рег.бр.936 (од Тркања) и рег.бр.16408 (Преображение-Прилеп).

телот во водите на реката Јордан. При тоа, на иконите на Никола како и на исклучително мајстоорски изведената композиција на еден од натпрестолните крстови од Бигорскиот манастир од Михаил/Даниил,⁴⁹ е одбрана најредуцираната варијанта каде што покрај св. Јован Крстител и Исус Христос, присутни се само по два до три ангела. Декоративната сценска разработка, со питорескниот пејзаж и архитектонската кулиса во заднината, доминира на иконата од Бигорскиот иконостас. На сите икони се акцентира улогата на света Троица со вклучување на допјасјето на Бог Отец и од него пратениот свети Дух (гулабот) кој слетува на главата на Исус Христос (освен на иконата од Богомила каде што е престапен само сегмент од небо). Токму појавувањето/присуството на сите три лица на света Троица е одредница за називот на сцената Богојавление, односно Елифанија.⁵⁰ Покрај оваа битна разлика од традиционалната иконографија, барокната интерпретација произведува и други специфики од кои повеќето се резултат на богословските расправи за тајната на крштевањето, започнати од крајот на XIII век а нагласени во контрареформаторскиот период.⁵¹ Врз основа на новите формулации, се напушта ритуалот на потопување, така што Исус Христос како возрасна фигура, стои во реката, најчесто со едвај назначено бранување на водата.⁵² На нашите композиции отсуствува и било каква симболична претстава во водите на Јордан што беше вообичаено за традиционалните сцени.⁵³ Во прилог на напуштањето на симболиката на тајната на крштевањето за сметка на илустративно-реалистична идејна насоченост најмногу зборуваат претставите на ангелите кои што стојат од едната или другата страна на брегот на реката и со разоткриени дланки и наметки во пазувите се подготвени да го дочекаат

⁴⁹ Се работи за еден од двата неодамна евидентирани крстови во манастирот на кој од другата страна вообичаено е Распетието Христово.

⁵⁰ Л. Мирковиќ, *Хеорџологија или историски развитајк и боџослужење ѓразника ѓправославне цркве*, Београд 1961, 105; сп. Н. Покровскій, *цѳш.дело*, 183,184. За нагласената улога на света Троица во барокната иконографија, меѓу другото и во врска со сцените на Елифанијата, види во поглавјето: Теми со литургиски карактер - Света Троица.

⁵¹ Расправите се рефлектирале на начинот на изведувањето на св.тајна - крштевање, со традиционалниот ритуал на потопување, односно со поливање како што бил формализиран чинот во времето на Контрареформацијата. За влијанието на расправите во западната црква од крајот на XIII век во уметноста: G. Schiller, *The Iconography of Christian Art*, I, 141-143. За полемиката на руските теолози на оваа тема од времето на Петар Велики, литература кај: М. Тимотијевиќ, *Иконоџрафија*, 105, заб. 31 и 32.

⁵² Примери за варијантите низ уметноста на источноправославните и западноевропските споменици: Н. Покровскій, *цѳш.дело*, 189.

⁵³ Ги нема змијоликите животни кои симболизирајќи го уништувањето на гревот преку светата тајна на крштевањето (според Псалм 73,14) Христос ги гази под нозете; ја нема фигурата (на старец или жена) како персонафикација на реката Јордан и/или морето (според Пс.113,3), сп. Н. Покровскій, *цѳш.дело* 184-186; G. Millet, *op.cit.*, 197-199.

„наводенетото” тело на крстениот. Единствено на иконата од Бигорскиот манастир, со покриените раце на ангелите, не е така експлицитно „разоткриен” извориот, метфоричен ликовен пристап за нагласување на светоста на ритуалот на крштевањето.⁵⁴ Тука, еден од ангелите има покриени раце а рацете на другите се во молитвен став.

Сидната слика на зографот Никола во Куманово, во однос на централниот содржински приказ не отстапува многу од иконописните дела, но таа, согласно широкиот простор во кој е сместена, е дополнета со епизодата за проповедта на св. Јован Крстител која го зафаќа просторот на источната половина на композицијата. Од за нас познатите примери на Богојавлението од понов датум, не нѝ е познат ниту еден со илустрација на евангелскиот текст за овој опишан момент од јавниот живот на првиот крстител (Мат. III, 5-6), а според истражувањата тој е редок и во потрадиционалните претстави.⁵⁵ Зографот Никола се ограничил да илустрира само дел од евангелскиот текст, посветен на проповеда на Јована пред поседнатиот народ меѓу кои има најмногу деца и старци, сите концентрирани на фигурата на светителот и повеќето свртени со грб на централниот дел каде што се одвива Христовото крштевање. Бидејќи клучниот момент на масовното крштевање (Матеј, III,6; Марко I, 5) е изоставен, нѝ се чини дека предлошката со која се користел Никола за илустрација на групата се базира на текстот од евангелието на Лука, најопширен во пренесувањето на беседите на Крстителот пред насобраниот народ (Лука, III, 4-11,15-18;), сублимирани понатаму во клучниот момент од евангелието на Јован за видението на Крстителот за слегување на светиот Дух на новиот Крстител - Синот Божји (Јован I, 32-34). На така замислената основа на оваа засебна сцена упатува и гестот на св. Јован со крената рака кон небото, односно кон фигурата на светиот Дух - гулабот кој, испратен од Бог Отец, слетува на главата на Исус Христос. Токму истакнувањето на улогата на светиот Дух во очистување на гревовите со примање на светата тајна на крштевање е едно од најважните прашања третирано во одлуките на Тридентскиот собор,⁵⁶ што ќе се рефлектира во уметноста. Во постарите познати, проширени композиции, илустрацијата на текстот врзан за

⁵⁴ Сп. Н. Покровский, *црт. дело*, 181-182.

⁵⁵ А. Серафимова, *црт. дело*, 65.

⁵⁶ М. Тимотијевић, *црт. дело*, 107, заб. 34 (според: N.J. Chroeder, *Canons and Decrets of Trent*, Rockford Illinois, 1978, 31-32).

проповета на св. Јован е најчесто засебна жанр сцена, но според ликовната разработка таа е непосредно врзана за чинот на крштевањето.⁵⁷ Во македонските споменици од XIX век не ни се познати така опширно илустрирани сужеа во претставата на Христовото крштевање, но и таму каде што се илустрира централниот дел од сижето, тој претставува детално преточен текст во слика.⁵⁸

Согласно концепцијата на иконишна редоследност на малите по димензии сцени на Христовите празници во Преображенската црква во Самарина, Михаил и соработниците ја примениле најредуцираната и потрадиционална схема на Крштевањето,⁵⁹ наследувајќи го моделот на нивните претходници од регионот на Капецово.⁶⁰

Лазаревото воскресение е сцена која ја сретнуваме само на две иконописни дела. Михаил/Даниил ја насликале за Бигорскиот иконостас а Никола, во комбинација со Влегување во Ерусалим (Цветници), на малата икона од цр. Св. Никола во Куманово.

Во двете сценски разработки на приказната за Христос кој на патот кон Ерусалим се задржува во Витанија да го воскресне Лазар од мртвите, во најголема мера е доследно интерпретирана според ерминиските препораки,⁶¹ односно според развиената византиска шема каде се споени последователните епизоди за оваа случка опишани во Јовановото евангелие (Јован XI, 17-45).⁶² Одредени специфики се согледливи на десната страна на сцената каде вообичаено е претставувано воскресението на Лазар. Тие се израз на слободата во интерпрета-

⁵⁷ Примерите со групите деца во водата и жени (на брегот) во манастирот Журче (сп. Ј. Николић-Новаковић, *Живописот во црквата Св. Аџанасиј Александриски во Журче*, Скопје 2003, 50); во Свети Архангели во Кучевиште (А. Серафимова, *црт. дело*, 65-66). За постарите претстави, види: D. Muriki, *The Mosaics of Nea Moni*, Athens 1985, 122-126.

⁵⁸ Посебно го издвојуваме Богојавлението од втората зона на сверниот ѕид во цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица, чија сценска разработка на централниот дел на сижето добила скоро иста просторна големина и организираност (заради полукружниот завршеток на прислонетите лаци на ѕидот) како композицијата од Куманово, и на која во фигурално-текстуалната нагласка за присуството на света Троица учествуваат и пророците Давид и Исаија, со испишаните свитоци, сп. Ј. Тричковска, *Живописот во црквата Свети Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, Дебарско*, одбранет магистерски труд (2000 г.), 94.

⁵⁹ N. X. Παπαγεωργίου, *op. cit.*, 127, πιν. 35 α, β.

⁶⁰ Δ. Ν. Κωνσταντινίου, *op. cit.*, πιν. 41 (во цр. Архангели во Като Судена, 1749 г.), 42 (во цр. Св. Апостоли во Дербиксиана, 1764 г.), 43 (во цр. Успение на Богородица во Капецово, 1761 г.), 44 (во нартексот на католиконот на Богородичиниот манастир во близина на Јанина), 45 (Цепелово, во католиконот на манастирот Св. Јован, 1765 г.) 46 (Грибово, во католиконот на Успение на Богородица).

⁶¹ Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Εν Πετρούπλει 1909, 101; Α. Βασιλιέβ, *црт. дело*, 105.

⁶² Сп. Н. Покровскій, *црт. дело*, 251-257.

цијата на детали; телото на Лазар не е обивиткано во платно (мумифицирано) според традиционалниот обичај на погребување туку, облечен во хитон и со марама на главата тој излегува од камениот саркофаг фатен за рака од еден од двајцата слуги (на иконата на Никола од Куманово), или пак, во нешто посмирениот но понатуралистички пристап на иконата на Михаил/Даниил, Лазар седи на гробот обвиткан во платно кое го одвиткуваат двајцата слуги, но на неговото лице сеуште стои просирен превез - детаљ кој не се сретнува ни во класичните ни во поновите интерпретации на оваа сцена.

Интересно е да се забележи дека сцената на Лазарево воскресение е ретко застапена на празничните икони како и во богатата графичка продукција од каде се преземаа најмногу предлошки во барокизираните средини⁶³, а на југ таа претрпува многу малку измени⁶⁴, кои како и во нашите случаи се израз на повеќе или помалку нагласена наративна ориентација на зографите.

Единствената претстава на *Влежувањето во Ерусалим (Цветници)* насликана од Михаил/Даниил ја следиме само на една икона од бигорскиот иконостас. Зографот Никола ја внел во празничниот ред икони за црквите во Осоговскиот манастир, с. Блатец, с. Тркања и Преображение - Прилеп,⁶⁵ а за цр. Св. Никола во Куманово, покрај вклучувањето во живописот на јужниот ѕид, ја претставил и на малата по димензии икона, во комбинација со Лазаревото воскресение.⁶⁶

⁶³ Од истражувачите не е забележана сценска разработка на оваа тема во контекст на Великите празници на српските барокни иконостаси (сп. М. Тимотијевиќ, *Иконографија великих ѱразника, ций.дело.*), ниту пак во корпусот на познатите графички примероци (сп. D. Papastratos, *Paper Icons, Greek Orthodox Religious Engravings (1665-1899)*, vol. I, Athens 1990).

⁶⁴ Сп. Δ. Ν.Κωνσταντιου, *op.cit.* (ѕидното сликарство во црквите во Цапелово, Макрино, Кипи, Хрисорахи, Грамено), тлв. 50 - 53, 107; Γ. Χρ. Τσιγараς, *op.cit.*, 98-99, тлв. 48 (за сцените сликани од Константин и Атанас од Корча на Света Гора - манастирот Филотеј и во Скитот на Св. Ана во Ксенофон); Ν. Χ. Παπαγεωργίου, *op.cit.*, 129-130, тлв. 35 β (за сцената во цр. Преображение во Самарина).

⁶⁵ Икона од Осоговски манастир под рег. бр. 341; икона од цр. Св. Никола, под рег.бр. 388; икона од с. Блатец, рег.бр. 14117; икона од с. Тркања, рег.бр. 935 и икона од цр. Преображение-Прилеп, рег.бр. 16404.

⁶⁶ В. Поповска Коробар и Ј. Зисовска, *Икони од Кумановско во цркваџа Св. Никола во Куманово*, Куманово 2000, кат. бр. 11. Не случајно е направен спој токму на овие две сижеа имајќи предвид дека тие се последователни и симболично поврзани моменти од Христовиот живот и делување. Нивното заедничко претставување е познато уште од IX век, на минијатурата од Парискиот кодекс на св. Григориј (Н. Покровскиј, *ций.дело*, 260). Овој образец е подоцна е често применуван од критските сликари (пр. иконата од доцниот XV век од Патмос: *Byzantine and Post-Byzantine Art, op.cit.*, cat. no. 124), или во рамки на комплексна композициска структура (пр. во една од придружните празнични сцени на иконата О тебе радуетсе од XV век, од Византискиот музеј во Атина (сп. Μ. Α-Ποταμιάνου, *op.cit.*, cat. no.23).

Се работи за ретко илустрирана сцена (од Михаил е позната само уште иконата од Елбасан),⁶⁷ за чија иконографија во сите примери е применета скоро идентична предлошка. За очекување е нејзината подекоративна и содржински побогата интерпретација на иконата од бигорскиот манастир, имајќи ја предвид склоноста кон детали и нивна минуциозна разработка на иконописните дела на Михаил/Даниил.

Стожерниот дел на сцената - Христос кој јава на осле и стигнува пред портите на Ерусалим, пратен од групата апостоли и дочекан од граѓаните на Ерусалим, излезени пред портите на градот со гранчиња во рацете, заедно со групата деца меѓу кои се издвојуваат тие што му постилаат наметка, е најчестата иконографска рамка на оваа сцена.⁶⁸ Во согласност со барокните измени, во повеќето од нашите претстави главниот лик - Исус Христос не држи свиток,⁶⁹ туку со една рака благословува а со другата ги држи уздите на ослето. Идејната потка за оваа измена според украинските схоластичари доаѓа од толкувањето за Христовото влегување во Ерусалим кое означува „почеток на неговиот страдален пат“, односно дека тој не влегува во Ерусалим како „владетел и прво-свештеник“ (симболиката на свитокот), туку како „искупител кој доаѓа да се жртвува“.⁷⁰ Од тие причини во популарната Пискаторова библија оваа сцена е вклучена во редот на сцените од Христовите страдања.⁷¹

На сите наши претстави е присутен деталот со дрвото во чии крошни е сместена детска фигура со секира во рака, сечејќи од разлистените гранки, и која завземајќи го средишниот простор на пејзажната заднина, визуелно ја дели композицијата на два симетрични дела. Наративно-илустративниот приод на Михаил/Даниил на иконата од бигорскиот иконостас се гледа токму во претставувањето на детските групи распоредени во три плана: четири детски фигури, издвоени од групата која носи гранчиња од предниот план на сцената, му постилаат наметки на Христос, а друга група преставена во заднината, носејќи исто така гранчиња, радосно посткокнува упатувајќи се кон дрвото каде што е

⁶⁷ *Trésors d'art albanais - Icônes byzantines et post-byzantines du XIIe au XIXe siècle*, cat. no. 91.

⁶⁸ За развојот на иконографијата на сцената: Н. Покровскиј, *цѝѝ.дело*, 258-264; G. Millet, *Recherches*, 281-284.

⁶⁹ Освен на иконата од иконостасот во цр. во с. Тркања каде што Христос истовремено го држи и свитокот и уздите на ослето.

⁷⁰ Сп. М. Тимотијевиќ, *цѝѝ.дело*, 109-111, со друга литература.

⁷¹ Р. Михаиловиќ, *Иконостас из XVIII века и циклус Христѝових сѝстрадања*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 216.

формирана трета група, во која покрај најогре искаченото дете, кон врвот се искачуваат уште три детски фигури. Вклучувањето на децата во оваа претстава е честа појава и таа претставува илустрација на дел од описот на Пилатовиот војник за Христовото доаѓање во Ерусалим кога тој по наредба тргнал да го донесе Христа на судење, за што зборува апокрифното Никодимово евангелие⁷². Понатаму, за постигнување експресивна наративност во сцената, Михаил се послужил со детално илустрирање и на делови од Јовановното евангелие: насобраниот народ кој во предвечерјето на престојниот празник Пасха масовно излегол да го пречека оној кој на патот кон Ерусалим направил чудо воскреснувајќи го Лазара (Јован XII, 17, 18), и особено со препознавањето на еврејските свештеници од предниот план на толпата народ, кои меѓу себе живо дискутираат, немоќни да го одвратат народот од прославувањето на Христовото доаѓање меѓу нив (Јован XII, 19). Богатата сценографија и динамка на претставата може да се спореди со делата на критските сликари,⁷³ како и со фреската од светогорскиот манастир Ксиропотаму, работа на Константин и Атанас,⁷⁴ а помалку со шематизираната но збогатена со детали сцена во територијално и временски блискиот живопис од манастирот Св. Наум Охридски,⁷⁵ додека сосема се разликува од симплифицираните решенија во ѕидното сликарство од претходниот период во регионот од каде што доаѓаат зографите.⁷⁶

Распеейшиѿо Христѿово не е како што би се очекувало празнична икона на монументалниот бигорски иконостас. Зографите Михаил/Даниил го претставиле на четирите процесиски крстови (денес во ризницата на манастирот),⁷⁷ и во рамките на избраните сцени од комбинираниите циклуси на Великите празници и Страдањата Христови во куполата на цр. Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица.⁷⁸

⁷² Н. Покровскій, *цѿѿѿ. дело*, 262-263.

⁷³ Споменатата икона од Патмос, потоа иконата од приближно исто време (XV век), од Црковниот музеј во Тира (*Byzantine and Post-Byzantine Art*, cat. no. 124, 125).

⁷⁴ Г. Хр. Тσιγараѿ, *op.cit.*, плв. 50.

⁷⁵ Сп. Ц. Грозданов, *Свѿѿѿи Наум Охридски*, Скопје 1995, цртеж на стр.117.

⁷⁶ Сп. фреските во храмовите околу Јанина и Капецово: Δ. Ν.Κωνσταντιου, *op.cit.*, плв. 63 (Като Судена), плв. 64 (Капецово), плв. 66 (Макрину), плв. 67 (Калампака), плв. 68 (Бисани). Истата забелешка се однесува и на претставата од цр. Преображение во Самарина (сп. Ν. Χ. Παλαγεοργίου, *op.cit.*, 131-132, плв. 36 α).

⁷⁷ На едниот крст, на другата страна е Воскресението Христово (рег.бр. 832) а на другиот крст - Вознесението (рег.бр. 831). На двата неодамна пронајдени крстови Распетието е во комбинација Преображението, односно со Крштевањето.

⁷⁸ Ј. Тричковска, *Живойсѿѿѿ во цркѿѿѿѿѿ Св. Ѓорѓѿи Победоносец*, 22-25: сцената може да се третира и како страдална имајќи предвид дека веднаш по неа следи Оплакувањето (Погребувањето Христово).

Од зографот Никола и неговата работилница нè се познати исто така два натпрестолни крста (за католиконот на Осоговскиот манастир и за цр. Св. Димитриј во Крива Паланка), и ѕидната слика на јужниот ѕид (под куполата посветена на св. Богородица) во цр. Св. Никола во Куманово.

Сценската разработка во ѕидното сликарство на Рајчица и Куманово е различна, најмногу како последица на просторните можности и програмската концепција, што од своја страна му овозможило на зографот Никола и неговата тајфа да искористат побогато илустрирани предлошки.

Централно позиционираното Распетите ги потиснува во крајните агли на сцената двајцата разбојници распнати заедно со Христа (Лу. XXIII, 33; Мат. XXVII, 50; Мар. XV, 27), кои иако не се сигнирани можат да се идентификуваат (според апокрифното Никодимово евангелие),⁷⁹ разбојникот што се покајува (Дизмас) од десно на Христос и со ореол на главата, а оној што го навредува Христа (Геста), лево, свртен со грб и без ореол. Пандан на групата од трите свети жени (меѓу кои прва е Богородица), од другата страна на крстот стојат возљубениот ученик Јован и позади него сотникот Лонгин. И додека сцената од Рајчица во овие основни илустрирани содржини е скоро идентична со претходно насликаната сцена во самаринската црква Преображение,⁸⁰ односно според често применуваниот образец од епирскиот сликарски круг од XVIII век,⁸¹ во композицијата од Куманово евидентно е комбинирањето со предлошки кои многу почесто се применувани во графиката. Во тој контекст може да се протолкува учеството на коњаникот (во предниот план на десната половина) кој со копје ги прободува Христовите гради од кои тече „крв и вода“ (Јован, XIX, 34). Оваа епизода добива таква популарност во барокотната проповедничка литература за Христовите страдања (на Велики петок), во која експлицитно се укажува дека станува збор за сотникот Лонгин на кој му се случува чудо,⁸² што понекогаш станува самостојна илустрација во графичките листови и тоа во контекст на типично бароконата

⁷⁹ M. R. James, *Apocryphal New Testament*, Oxford 1960, 95-115.

⁸⁰ Сп. N. X. Παλαγεοργίου, *op.cit.*, 145-146, πλ. 40α.

⁸¹ Сп. Δ. Ν. Κωνσταντινίου, *op.cit.*, πλ. 114 (Като Судена), 115 и 117 (Капецово - цр. Успение на Богородица и Св. Никола), 116 (Цепелово), 118 (Негадес), 119 (Каламбака). Епизодата со групата војници на коњи од кои едниот ги прободува градите на Христос од сцената во цр. Успение на Богородица во Макрино е најблиска до нашиот пример од Рајчица (сп. Δ. Ν. Κωνσταντινίου, *op.cit.*, πλ. 111).

⁸² Според украинскиот схоластичар Димитриј Ростовски, од крвта што истекла при прободувањето на градите на Христа, на сотникот Лонгин му оздравеле болните очи (сп. Н. Покровскій, *цѣлѣе. дело*, 362; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 331, заб. 219).

тематика - почитување на Христовите рани.⁸³ Имајќи предвид дека синоптичките евангелија не го именуваат оној кој ги прободел Христовите гради, од една страна, а апокрифните и други списи и споменици создавале нејаснотии и често пати забуну околу лицето или (две) лица со име Лонгин,⁸⁴ од друга страна, придонело во популарната барокна графичка илустрација не секогаш да се води сметка за препознавање на конкретен извршител. Додатни забуну во овој контекст предизивуквале и најстарите примери (V-VI век) каде што се појавуваат двајца војни, од двете страни на распнатиот Христос, иако е јасна нивната улога - едниот го прободува Христовото ребро а другиот ја приближува долгата трска натопена со оцет до неговата уста.⁸⁵ Оттаму на графиката од 1782 г. (најверојатно по потекло од Венеција), се претставени двајца „извршители со копја”, војник (од левата страна на Распетието) и еден „обичен” граѓанин (од десната страна, со преизом околу бедрата).⁸⁶ Согласно на тоа на сцената во Кумановскиот храм е претставен коњаник кој е облечен во современа (еврејска) облека и во кој не може да се препознае војник или сотник (Лонгин), бидејќи Лонгин (со ореол на глава) стои од другата страна позади апостолот Јован. Поткрепа за вака направената дистинкција има во евангелијата каде што за сотникот Лонгин се зборува исклучиво во позитивна конотација, односно за оној кој поверувал во Христос,⁸⁷ додека Евреите се тие кои неверувајќи во него го „распнаа”. Во иститот контекст претходно зографите Константин и Атанас во манастирот Ксенофон и во Скитот на Света Ана коњаникот кој го прободува Христа го претставиле со световна облека и турбан на глава, издвојувајќи го од сотникот Лонгин, кој се наоѓа од спротивната страна, позади Јован, со ореол на глава и со вперен

⁸³ М. Тимотијевић, *црт. дело*, 331.

⁸⁴ Н. Покровскій, *црт. дело*, 361-363: во Никодимовото евангелие експлицитно се зборува за Лонгин - војникот кој го прободува Христа; истото се повторува и на старите минијатури (на еванг. Равули, кодексот на Егберт), фреските во Урбано. Григориј Ниски зборува дека оваа личност била епископ Кападокиски. Неговото име се спомнува во календарските и службените минеи, а нему му била посветена и посебна служба. Во пишаните споменици од западно потекло се навестува постоење уште на едно лице по име Лонгин, исто во врска со Распетието. Сите овие збунувачки податоци укажуваат на честото поистоветување на Лонгин-сотникот и Лонгин - војникот кој со копје го прободува Христа.

⁸⁵ Н. Покровскій, *црт. дело*, 361.

⁸⁶ D. Papastratos, *op.cit.*, 69-70.

⁸⁷ Евангелијата на Матеј (XXVII, 54), Марко (XV,39), Лука (XXIII,47). Во нашироко распространетото Евангелие на Јован за овој момент исто така не се спомнува конкретна личност (Јован, XIX, 34, 37).

прст кон распнатиот,⁸⁸ што е алузија на неговите зборови со кои ја потврдил својата вера во моментот на Христовата смрт на крстот.⁸⁹

За другиот карактеристичен но истовремено и со долага традиција присутен детаљ - марамчето во рацете на скршената од болка Богородица (и во рацете на други жени во сцените на страдањата Христови), веќе зборувавме во контекст на Благовештенската сцена. Во оваа прилика само ќе дополниме дека овој детаљ (во рацете на Богородица) го користат претходно и корчанските зографи Константин и Атанас,⁹⁰ чие искуство особено влијае на нашите зографи, воедно потестувајќи дека основата на неговата симболика лежи во изворните текстови.⁹¹

Најмногу од зачуваните претстави на *Преображениеѿо Хрисѿово* се иконите од зографот Никола, односно од неговата работилница, сликани за иконостасите во црквите во с. Богомила (1848 г.), Осоговскиот манастир (1851 г.), с. Блатец (1858 г.), с. Тркања (околу 1858 г.), Успение на Богородица во Крушево (1868 г.) и четирите икони од цр. Преображение во Прилеп (1869 г., 1871 г.).⁹² За разлика од овој релативно голем фонд, евидентиран исклучиво во иконописот, Никола не ја внел оваа сцена во празничен репертоар на видното сликарство на цр. Св. Никола во Куманово, но исто така и зографите Михаил/Даниил не ја забележавме во празничниот ред на монументалниот бигорски иконостас. Од нив таа може да се проследи во рамките на куполниот живопис во цр. Св. Ѓорѓи во с. Рајчица, сместена меѓу сцените од Великите празници и Страдањата Христови,⁹³ и на еден од процесиските крстови од бигорскиот манастир што претставува исклучително редок пример.

Без особени измени во илустрирањето само на стожерниот момент од евангелските текстови - Христовото преобразување на гората Тавор (Мат. XVII, 2-6;

⁸⁸ Сп. Г. Хр. Τσιγαρας, *op.cit.*, плв. 117, 118.

⁸⁹ „Навистина Овој Човек бил Син Божји” (Матеј XVII, 54; Марко XV, 39).

⁹⁰ На иконата од Корчанскиот музеј, сп. *Trésors d'art albanais*, 99, cat. no. 63.

⁹¹ Откровение I,7: „...и ќе го види секое око и оние што го прободоа; и ќе се расплачат пред него сите земни племиња. Да. Амин.”

⁹² Од цр. Преображение во Прилеп со сигурност може да се наведат двете престолни икони: едната од 1869 г. (рег.бр. 16385) а другата од 1871 г. (рег.бр.16421), како и празничната иконата од 1871 г. (рег.бр. 16423). Според евиденцијата на РЗЗСК/НКЦ-Скопје уште една празнична икона на оваа тема (рег.бр. 16366) е пронајдена во овој храм. Логично е да се претпостави дека таа не припаѓала на Преображенскиот иконостас но не е исклучена можноста да била донирана токму за оваа црква имајќи ја предвид дедикацијата на храмот како и повеќето икони на оваа тема на иконостасот.

⁹³ Ј.Тричковска, *Живойисоѿ во цр. Св. Ѓорѓи Победоносец*, 27-28.

Мар. IX, 28-35; Лука IX, 28-35), одредени варијации се јавуваат во креативниот полет на зографите низ векови за сугестивен приказ на долниот дел од сцентата - уплашените и заслепени тројца апостоли од силната божја светлина, полегнати на земјата. Она што ја издвојува претставата во нашите примери од традиционалните сцени е типично барокниот начин на „поделбата” на двата плана со облаци со цел нагласување на небесноста на чинот на преобразувањето.⁹⁴ Според достапниот компаративен материјал токму во овој сегмент се разликуваат и многу потрадиционалните претстави на Преображенито, работени од блиски претходници и современици од епирскиот регион како и на претставници на фамилијата на корчанските зографи,⁹⁵ така што сосема е веројатно да се претпостави дека нашите зографи го користеле популарниот графички образец од Библијата Пискатора,⁹⁶ што би претставувало прв случај на „реплика” на изворна западноевропска предлошка од нивна страна. Покрај оваа специфика, треба да укажеме дека меѓу сите примери, една од четирите икони од цр. Преображение во Прилеп се издвојува како во однос на одредени иконографски детали така и во ликовната интерпретација. Имињата на апостолите се испишани над нивните ореоли и внесуене е свиток во раката на св. Илија, сообразно на таблиците во раката на Мојсеј. Овие детали како и нагласената динамика во движењата и гестовите на сите претставени ликови која, патем, исто така е работена во духот на западноевропските графички интерпретации, наведува на помисла дека се работи за дело во кое доминира раката на еден од талентираните соработници на Никола, кој како што видовме претходно на иконата Благовештение од црквата од с. Блатец, ставил личен печат во надминување на шематизираниот пристап во прикажување на познатите сужеа.

Воскресението е празник кој има најбројна ликовна интерпретација што е разбирливо кога ќе се земе предвид дека во овој период паралелно се сликаат западната (Христос кој излетува од гробот) и источната варијанта (Слегување во Пеколот). Сепак, двете сценски разработки на симболиката на Воскресението на

⁹⁴ Н. Покровскиј, *црт. дело*, 201-202; М. Тимотијевиќ, *Српско барокно сликарство*, 258-259;

⁹⁵ За примерите од втора половина на XVIII век и прва половина на XIX век во поширокиот регион на Капецово, сп. Д. Н. Константинов, *op.cit.*, п. 52-58; за сцената од Св. Наум Охридски, од Трпо зограф, сп. Ц. Грозданов, *црт. дело*, 112, цртеж на 95. На фреската од католиконот од манастирот Филотеј, дело на Атанас и Константин веќе се насетува напуштањето на традиционалната иконографија со поставување на фигурите на пророците на облаци, сп. Г. Хр. Точарац, *op.cit.*, п. 46.

⁹⁶ За илустрацијата во Библијата Пискатора и преземениот образец од српските сликари во XVIII век: Љ. Стошиќ, *Западноевропска графика*, Београд 1992, сл. 6-10.

Исус Христос добиле место само во делата на Михаил/Даниил - иконите за бигорскиот манастир,⁹⁷ и куполниот живопис во Рајчица.⁹⁸ Само Воскресението, како една од двете сцени избрани од Великите празници, е присутно во живописот на машката трпезарија, како средишна од трите празнични претстави,⁹⁹ на еден од процесиските резбани крстови од бигорскиот католикон и на уште една икона, денес во ризницата на манастирот.¹⁰⁰ Од Никола пак се иконите со претстава на Воскресението на иконостасите во с. Богомила, Осоговскиот католикон, с. Блатец, с. Тркања, с. Липовик и Преображение-Прилеп, како и сцената во живописот на цр. Св. Никола во Куманово, сместена на северниот ѕид, под куполата посветена на Исус Христос Седржател.

Триумфалното „излетување“ на Христос од гробот е секогаш претставено со неговата доминантна, исправена фигура, опкружена со облаци, со крстот и знамето во едната рака и со вперениот прст кон небото, додека во подножјето, околу почесто отворениот а поретко запечатениот гроб/саркофаг (иконата од ризницата на Бигорскиот манастир, иконите од с. Блатец и с.Тркања), се разместени фигурите на војниците од кои некои спијат а некои зачудено го гледаат воскреснатиот Христос. Ангелот на Христовиот гроб, како иконографски детаљ извлечен од симболичината византиска претстава,¹⁰¹ не е секогаш присутен (само на ѕидните слики од Бигорската трпезарија и од црквата во Куманово и на двете икони од с. Липовик и Прилеп), додека сцената со Мироносниците е обврзно додавана од Михаил/Даниил, секогаш како издвоена група во левиот агол, врамена во архитектонска кулиса. Во иконописните дела Никола не ја внесува сцената со Мироносниците, но затоа пак во пространата ѕидна слика во Кумановскиот храм Мироносниците кои се упатуваат кон Христовиот гроб добиле централно место во предниот план (заедно со војниците пред саркофагот).

⁹⁷ Икони од празничниот ред: Воскресение Христово, (инв.бр.66224/7) и Слугување во Ад (рег.бр. 784)

⁹⁸ Ј. Тричковска, *Живойисој*, 25-27.

⁹⁹ На западниот ѕид каде што е направен избор на две сцени од Великите празници и една од житието на патронот на храмот, такашто Воскресението е централна претстава, поставена меѓу Раѓањето Христово и Раѓањето на св. Јован Претеча, сп. Ј. Тричковска, *Темајикајќи на живојисој*, 158.

¹⁰⁰ На процесискиот крст (рег.бр. 832) од другата страна е насликано Распетието. Иконата е денес дел од ризницата на манастирот.

¹⁰¹ Н. Покровскій, *црт. дело*, 399-425; G. Millet, *op.cit.*, 517-540.

Сите наведени комбинации се резултат на влијанието на посттридентската графичка уметност, соодветно формулирана во препораките на западноевропските гравери, а бидејќи самиот чин на Воскресението не е конкретно опишан во евангелијата, оставен е широк простор за компилативни решенија. Така на пример, Христос кој излегува од запечатениот гроб на кој се слика и Пилатовиот печат (опишан детаљ во евангелието по Матеј, XVII, 63-66), фламанскиот гравер Јоханес Моланус го објаснува како илустрација на Воскресниот Псалм 66,¹⁰² додека варијантата со отворениот саркофаг се толкува како преодна форма од источната кон западната иконографска концепција, внесена во препораките за оваа сцена во светогорскиот прирачник на Дионисиј кој во одредени делови е работен според италијански извори.¹⁰³ Крстот и знамето во раката на воскресна-тиот Спасител се типични барокни атрибути во кои е сублимирана христијанската догма за победата над смртта со Христовата искупителна жртва.¹⁰⁴

Токму морализаторската интонација на Христовото жртвување за спас на целиот човечки род со наведените детали во сцената на Воскресението, е основната причина за најчестото користење на овој образец во иконописот во барокизираните средини, на сметка на претставата Симнување во Пеколот.¹⁰⁵ Исто така, додека жените мироносници и ангелот на гробот беа стожерот на источноправославната иконографија,¹⁰⁶ во барокната тематска разработка централната позиционираност на Христос го потиснува местото на мироносниците во втор план, или пак тие воопшто не се сликаат,¹⁰⁷ додека драматиката на призорот, акцентирана со заспаните и/или уплашените војници, им дала на сликарите слобода за постигнување на возбудлива хуманистичка експресивност, својствена на барокната уметност. Специфичното решение на ѕидната слика од кумановскиот храм кадешто Мироносниците се во преден, централен план повеќе би го

¹⁰² J. V. Knipping, *op.cit.*, 227.

¹⁰³ М. Тимотијевиќ, *Српско барокно сликарство*, 112-113.

¹⁰⁴ J. V. Knipping, *op.cit.* 227.

¹⁰⁵ М. Тимотијевиќ, *Иконографија великих ѓразника*, 111-114; Истиот, *Српско барокно сликарство*, 322-323.

¹⁰⁶ Варијациите во поглед на овој модел се огледуваа најчесто во различното ликовно транспонирање на евангелските текстови во врска со присуството на две или три свети жени, еден или два ангела, отворениот или затворен саркофаг, сп. со најстарите примери кај: Н. Покровскиј, *цѝй.дело*, 399-425.

¹⁰⁷ Засебни илустрации на Мироносниците со ангелот на Христовиот гроб кои претставуваат реминисценција на постарите решенија за симболиката на Воскресението, сеуште се популарни меѓу иконописците кои во XVIII и XIX век работат во Солунско, сп. Г. Ρηγοπουλος, *Φλμανδικες επιδρασεις στη Μεταβυζαντινη ζωγραφικη*, εκ. 64, 223, 484.

објасниле со просторните можности за илустрација на сцената која во сите други детали е работена според западниот модел на Воскресението.

Внесена во сликарските картони на зографите на југ преку графиката и делата на критските сликари,¹⁰⁸ сцената на Воскресението станува вообичаена за видното сликарство и иконописот од XVIII и XIX век.¹⁰⁹

Иконографијата на сцената *Симнување во Пеколоџ*, како паралелна интерпретација на Христовото воскресение на празничната икона на бигорскиот иконостас и во куполниот живопис од Рајчица, е традиционална во својата концепција, така што она што најмногу ја приближува до барокната интерпретација е потенцираната динамика на фигурите од централниот дел на композицијата - расчекорената фигура на Исус Христос кој со двете раце ги извлекува Адам и Ева кои исто така исчекоруваат од отворените гробови. На претставата од Рајчица е подетално разработен овој дел - од Адамовиот гроб е извлечен синџирот кој е обвиткан околу вратот на крилато чудовиште, притиснато од скршените врати на Адот на кои гази Спасителот. Неговата глава ја погодува долгото копје што го држи еден од четирите ангели сместени над и околу мандорлата на Христос. Символот на победата над смртта (Адот) - крстот со развиореното знаме кое во западната иконографија на Воскресението го држи Христос, овој пат е префрлено во рацете на еден од ангелите бидејќи Христовите раце се „зафатени“ со извлекувањето на Адам и Ева. Позади Адам се праведници кои ги предводат старозаветните цареви, најверојатно - Давид (со круна на глава) и Мојсеј (во свештеничка наметка), а во групата позади Ева, меѓу оние од предниот план се препознава ликот на св. Јован Крстител (со крст во рака). На бигорската икона сцената добила поголема декоративност во касетно орнаментираниите, искршени и преклопени адски врати, раскошно украсените далматики и широко отворените крилја на ангелите. Во најголем дел Михаил го користел

¹⁰⁸ На пр. иконата на сликарот Агносту од Музејот на Закинтос од кр. на XVII поч. на XVIII век, (сп. Г. Ρηγοπουλος, *op.cit.*, ел. 22; Z.A. Mylona, *op.cit.*, 314-315); иконата од крајот на XVII век од празничниот ред на иконостасот од цр. Св. Димитриј во Кола (Закинтос), сп. Z.A. Mylona, *op.cit.*, 100, рh. 105. За влијанието пак на критските зографи, особено на Николас Кантонис на иконите од неколку Закинтошки цркви (денес во Музејот на Закинтос), и од сликарите од високата ренесанса, во експресивна варијанта на истата иконографска концепција, види: Z.A. Mylona, *op.cit.* cat. no.150, cat. no.161).

¹⁰⁹ Сп. Δ. Ν. Κωνσταντιου, *op.cit.*, тв. 132-137; Г. Χρ. Τσιγαρας, *op.cit.*, 151-152, тв.125; за претставата од цр. Преображение во Самарина, сп. Ν. Χ. Παλαγεοργιου, *op.cit.*, 147-148 (со аналогни примери), тв. 40 b; на други икони од северна Грција: *Καταλογοι εικονων, λειτουργικου, αντικειμενων, παλαιων βιβλιων*, Θεσσαλονικη, 2004, тв. 36, 114, 298, 348, 391.

истиот картон/модел од претходно насликаната икона за цр. Благовештение во Тирана.¹¹⁰

Усїениеѿо на ѿресвейѿа Богородица е сцена која нашите зографи не ја претставиле во ѕидното сликарство имајќи предвид дека Михаил и Димитар (Даниил) немале прилика да ја вклучат во соодветен циклус, додека тесниот ѕиден простор под западната галерија во кумановскиот храм, каде што единствено би можело да се очекува да биде претставена, не овозможил сместување на било каква композиција особено не на така содржински богата како што е Успението. Од нејзиното обврзно претставување во празничниот иконописен репертоар евидентиравме четири икони од работилницата на Никола (с. Богомила, с. Блатец, с. Тркања и Осоговски манастир) и една од Михаил/Димитар за бигорскиот иконостас.

И двете зографски групи ја користеле редуцираната варијанта, без вклучување на Богородичиното вознесение со тело на небо. Малата Богородица во пелени (Богородичината душа) во рацете на Христос кој опкружен во мандорла стои над нејзиниот одар, го антиципира нејзиниото пренесување во небесното царство на нејзиниот син со што во апокрифните текстови се објаснува ова „последно појавување на Христос на земјата“.¹¹¹ Во овој модел, преземен од класичната претстава на смртта на Богородица,¹¹² покрај апостолите, збиени и наведнати од двете страни на Богородичиниот одар, жените (светителки) над нив,¹¹³ и ангелите околу мандорлата на Христос, најчесто се внесува и епизодата со еретикот (Ј)ефониј на кого архангел Михаил му ги пресекува рацете не дозволувајќи му да го осквернави гробот на Богородица.¹¹⁴ На бигорската икона на Михаил/Димитар сцената на смртта на Богородица е компетирана со вклучу-

¹¹⁰ E. Drakopoulou, *op.cit.*, 166-167 (погрешно атрибуирана на Атанас од Корча).

¹¹¹ H. Maguire, *The Cycle of Images in the Church*, 146-147. За апокрифните текстови за Успението на Богородица: C. D. Kalokiris, *La dormition et L "Assomption" de la Theotokos dans l'eglise orthodoxe*, во: *Ελντημονιακη Ελετηρις της θεολογικης Σχολης, θεσσαλονικη*, т. 19 (1974), 139-140.

¹¹² За средновековните циклуси: А. Д. Темерински, *Циклус Усїења Богородице*, Зидно сликарство манастира Дечана (граѓа и студије), Београд 1995, 181-186.

¹¹³ Само на иконите на Никола се претставени жени светителки, несоодветно на текстуалните и ерминиските предлошки.

¹¹⁴ Епизодата со Јефониј (а понекогаш и со присуство на други Евреи) станува особено актуелна во поствизантскиот период и тоа кај критските сликари, сп. *Tresaires of Mount Athos*, Thessaloniki 1997: иконата од XVI век од Манастирот Пантократор (144, cat.no. 2.75), иконата од 1657 г. од манастирот Кутлумусиу (169, cat. no. 2.101); иконата на непознатиот сликар од Кос (*Byzantine and Post-Byzantine art*, Athens 1986, cat.no.149), иконата на Пулакис во Чаниа на Крит (*Tresaires, op.cit.* 169).

вањето на двајца архијереи,¹¹⁵ кои читајќи од отворените книги ја вршат службата на Успение на Богородица.¹¹⁶ Идентична предлошка претходно користеле смаринските зографи во цр. Св. Преображение во Самарина, а согласно просторот таа е таму збогатена со пораздвижени, волуминозно обликувани фигури на апостолите и со развиена архитектонската кулиса. Треба да се напомене дека во самарскиот храм е насликана и сцената на Вознесение (над Успението/смртта), како последователна сцена од Успенскиот циклус, но и во контекст на програмата во западниот поткуполен простор, посветена на Богородица. Тука Богородица е седната фигура на небо, а апостолите, со сигнирани имања на ореолите и опкружени со облаци, се насочуваат кон нејзиниот одар (од долната сцена). На двајцата архијереи, претставени како полулегнати фигури со отворени свитоци, им е дадено посебно место - од двете страни на долните аголни површини на сцената, поврзувајќи ги идејно, текстуално и просторно двата клучни момента опеани во Службата посветена на празникот.¹¹⁷ Претходниците од територијално блискиот простор, епирските зографи кои работат околу Капецово во втората половина на XVIII век, често ги спојуваат смртта и успението на Богородица во една сцена,¹¹⁸ потврдувајќи го опстојувањето на традиционалната схема од развиените средновековни ѕидни сликани програми.

Вознесенијо Христиво е претставено на две икони во бигорскиот манастир - едната наменета за празничниот ред на иконостасни икони а другата е вешто композирана во специфичниот тесен простор на еден од процесиските крстови (од другата страна на Распетието) од бигорската ризница. Никола ја слика за иконостасите во с. Богомила, с. Тркања, с. Блатец и за Осоговскиот католикон, а во северниот подкуполен простор на централниот кораб во Кумановската Св. Никола (под куполата посветена на света Троица), таа претставува завршна сцена од избраните Христови празници сликани долж под-

¹¹⁵ А. Παλαδοπούλος - Κεραμεύς, *op.cit.*, 277; А. Василиев, *црт. дело*, 95 (од Ерминијата на Дичо зограф). Се работи за избор од четворицата архијереи кои обично се распоредени од двете страни на одарот. Од левата страна, во средновечниот архијереј би можел да се препознае Дионисиј Ареопагит или Тимотеј (Ефески) а од десната - Еротеј (Атински) или Јаков (Ерусалимски). Прецизно именување на архијереите при нивниот избор во сцената на Успението прави современикот и ученик на Михаил - Дичо зограф, испишувајќи ги сигнатурите на ореолите на архијереите Дионисиј и Еротеј (претставите во цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица, цр. Св. Петар и Павле во с. Тресонче).

¹¹⁶ За службата на празникот: Л. Мирковић, *Хеорџологија*, 55-56.

¹¹⁷ Н. Х. Παλαγεοργίου, *op.cit.*, 134-136, пв. 37 α и δ.

¹¹⁸ Сп. Δ. Ν. Κωνσταντιού, *op.cit.*, пв.: 146(Гампезово), 147 (во Макрину), 150 (во Грамено), 152 (Бисани), 158 (Кукули Загориу).

куполните површини на централниот кораб. Поствизантиската иконографска концепција (со присуството на Богородица),¹¹⁹ е разработена во баркотен манир каде што Христос динамично се вознесува (возлетува) на небо,¹²⁰ додека одредени (споредни) детали се внесени зависно од медиумот, односно од големината и формата на просторот во кој е насликана. Ова особено е впечатливо на сцената на процесискиот крст каде што Богородица како доминантна фигура е претставена во централниот дел на крстот, над неа е Христос кој „лета“ во облаци, додека обврзните два ангела,¹²¹ и апостолите, распоредени на страничните краци на крстот се предадени само во форма на бисти. Рефлексија на наративно-објаснувачкиот приод од барокните примероци токму во врска со појавувањето на ангелите и пораката што ја носат за вознесувањето на Спасителот е свитокот во рацете на ангелот од централниот дел на сцената на иконите од с. Тркања и с. Блатец и на ѕидната слика од кумановскиот храм, каде е наведен соодветниот цитатот од Делата апостолски (I, 11). Свитокот во рацете на ангелите (или на само еден од нив) е утврден иконографски детаљ во современата ерминија на Михајловиот ученик - Дичо и овој зограф како и неговите поддржувачи доследно ќе го применуваат.¹²²

Од последната сцена од циклусот на Великите празници - *Симнување на св. Дух на айосџолийџе* постојат малку зачувани примери. Од зографот Никола се познати две икони - една од цр. во Балтец и една на последните потпишани икони (1894 г.) што се наоѓа во галеријата на цр. Св. Јован во Крушево. Зографите Михаил/Даниил ја насликале само за бигорскиот иконостас.

Иконографската схема што ја користат самаринските зографи во Македонија е произлезена од барокниот модел во кој средишно место меѓу поседнатите апостоли во полукруг во храм ѝ е дадено на Богородица.¹²³ Живо гестикулирајќи

¹¹⁹ Сп. А. Серафимова, *црт. дело*, 69 (со постари примери).

¹²⁰ М. Тимотијевиќ, *црт. дело*, 115.

¹²¹ Појавата на двата ангела во сецената на Вознесението е од понов датум и е во врска со текстот од Делата на светите апостоли - од светиот апостол Лука (I, 10), во кој се вели дека при Вознесението на апостолите им се јавуваат „двајца мажи облечени во бело“ (сп. Н. Покровскиј, *црт. дело*, 441).

¹²² А. Василиев, *црт. дело*, 110. Во една од ретките ѕидни слики со оваа претстава на зографот Дичо, во живописот на јужниот подсводен простор во цр. Св. Ѓорѓи во с. Рајчица, и двата ангела носат свитоци на кои е испишан наведениот цитат од Делата апостолски, сп. Ј. Тричковска, *Живойисоџи*, 117-120.

¹²³ Иако за присуството на Богородица при Христовото вознесение не се говори во Делата Апостолски (Дела, II, 2-4), заради што таа не добила свое место во традиционалните византиски сцени, во барокната симболика Богородица е присутна како олицетворение на самата црква

(на иконите на Никола), или со молитвено прекрстени раце (на иконата од Бигорски), Богородица заедно со апостолите ја антиципира завршната етапа од устоличувањето на Христовата црква на земја и отпочнување на активното црковно живеење/дејствување на апостолите меѓу народите. Облевајќи ги со божјата мудрост (симболиката на пламените јазици на главите на апостолите и на Богородица), светиот Дух на сите дела е преставен со зооморфниот облик на гулаб - како типична барокна визуелизација на една од трите божји ипостаси.¹²⁴

Идентичната иконографска поставка на сцената од централниот дел на двете дела на Никола е оргинално изменета во долниот средишен дел на иконата од Крушево каде што зографот на специфичен и мошне сугестивен начин споил елементи од традиционалната византиска шема. Тука е поставена седната фигура на пророкот Јоил, сигниран (на влашки јазик) од страните на неговиот ореол, свртен во профил и со крената глава и прст кон горниот дел на композицијата, додека во другата држи отворен свиток со текст од неговото пророштво. Според Ерминијата на Дионисиј од Фурна,¹²⁵ зборовите на пророкот Јоил за излевањето на светиот Дух на народите (Јоил 2, 28) се текстуалната предлошка за персонификацијата на Космосот (Светот) што во византиската иконографија на оваа тема се претставува со човечка фигура со круна на глава (со или без) раширеното платно во рацете на кое се глави или детски тела во пелени (симболика за народите/светот на кои ќе се излее светиот дух). Во таа смисла, буквалното преточување (спојување) на текстот со визуелизираниот лик на текстописецот на иконата на зографот Никола е невообичаено и за нас непознато решение.

Зографската тајфа со која работи Махаил на видното сликарство во цр. Преображение во Самарина го користи традиционалниот модел во кој ниту Богородица ниту пак зооморфната форма на светиот Дух не се присутни, додека во средишниот долен дел на претставата е персонификацијата на Светот како допојасна фигура со круна и со свиток на кој се испишани зборовите на пророкот Јоил.¹²⁶ Според тоа, необичното решение на иконата на зографот Никола е најверојатно негова лична „креација“ на интерпретацијата на познатите текстуални и ликовни содржини на оваа тема.

бидејќи таа (и апостолите) се првите на кои се излива светиот Дух (сп. Н. Покровскій, *цѣл. дело*, 457; М. Тимотијевић, *Иконографија Великих ѱразника*, 117).

¹²⁴ Види во поглавјето: Теми од литургискиот карактер - Света Троица.

¹²⁵ А. Παλαδοπουλου-Κεραμεως, *op.cit.*, 277.

¹²⁶ Ν. Χ. Παλαγεοργίου, *op.cit.*, 104-105, πιν. 29 γ .

И покрај образованоста и умешноста на Михаил во користењето на различните модели и сознанието за современото циркулирање на различни предлошки на овие простори како и своевидните интретпратации на неговиот помлад син, барем што се однесува до сценски изведби на оваа тема на просторот на Македонија, традиционалната иконографска предлошка за Симнување на светиот Дух нема да се користи.¹²⁷ Таа го отстапила местото на западно-европската варијанта (со Богородица меѓу апостолите и светиот Дух-гулаб) многу порано, преку фламанските влијанија кај критските сликари,¹²⁸ до корчанските зографи.¹²⁹

¹²⁷ Сп. Ерминијата на Дичо зограф (сп. А. Василиев, *црт. дело*, 110-111). Меѓу малкуте објавени примери од раниот XIX век во Македонија во контекст на користење на „новиот“ образец, вреди да се спомене иконата за целивање од Крсте Поп Трајанович од цр. Св. Спас во Скопје, од 1818 г., денес експонат во Музејот на Македонија (сп. В. Поповска-Коробар, *Икони*, кат.об. 168, на стр. 317).

¹²⁸ Иконописни дела на критски сликари од XVII - XVIII век кај: М. Χατζηδακης-Ε. Δρακοπουλου, *Ελληνες ζωγράφοι μετα την αλωση* (1450- 1830), т.2, Αθηνα 1997, 236-237, 240-241, 250-252, рh. 158, 177, 183, 191.

¹²⁹ Сп. E. Drakouridou, *op.cit.*: празничната икона од 1770 г. од Константин за цр. Живоносен источник, к. б.51 ; Г. Χρ. Τσιγараς,, *op.cit.*, 101, πλv. 53 (во живописот на Скитот на Св. Ана во манастирот Ксенофон).

1.2 Маки и страдања

Евидентно за сликарството од XVIII и XIX век во храмовите од традиционалните балкански простори е продолжување на воспоставената практика да се комбинираат сцени од двата Христови циклуси, Великите празници и Страдањата Христови, многу поприсутна во програмите на пространите ѕидни површини или куполи,¹ а помалку во иконописот на развиените иконостасни дрвени конструкции.

Михаил и Даниил учествувале во незначителен број и специфични по тематика проекти на ѕидно сликарство во Македонија, така што скромен избор на сцени од Страдалниот циклус наоѓаме само во куполата (тамбурот) на црквата Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица каде што хронолошки следат - *Тајнаџа вечера, Предавсџвојџо на Јуда, Судењетџо џред Пилаџ и Поѓребениеџо.*² Веројатно во договор со нарачателот, покрај просторните можности на поткуполните ѕидни површини на храмот во Куманово, зографот Никола се концентрирал само на избрани сцени од Великите празници. Единствено во протезисната ниша на овој храм тој направил отстапка - покрај Раѓањето Христово ја претставил и сцената на Оплакувањето, следејќи го идејниот контекст на двете сцени во овој простор.

Што се однесува до иконописот, а имајќи ја предвид доминацијата на циклусот на празнични икони на иконостасите, освен Тајната вечера, другите наведени теми не се сликаат. За сметка на тоа, ќе видиме дека зографот Никола внесува нови модели непосредно врзани за страдалниот Христов пат, рефлек-

¹ Еден од најопширно илустрираните циклуси на Страдањата Христови (18 сцени), во комбинација со празнични сцени, е претставен во наосот на манастирскиот храм на св. Наум Охридски, работа на корчанскиот зограф Трпо од самиот почеток на XIX век (сп. Ц. Грозданов, *Светџи Наум Охридски*, Скопје, 1995, 115-116). Од приближно истото време, но со поселективен приод во комбинацијата на сцени, е циклусот од куполата на бигорскиот католикон (сп. А. Николовски, *Живојисој во манастирој Светџи Јован Бигорски од XVIII и XIX век*, Зборник на трудови: Манастирот Свети Јован Бигорски, Скопје 1994, 108-112). Меѓу подоцнежните примери, познати ни се два циклуса - во куполата на цр. Св. Богородица Пречиста-Кичевска од Аврам Дичов од 1880 г. (сп. Ј. Тричковска, *Живојисој во манастирската црква Богородица Пречиста-Кичевска*, Културно наследство XXVI, Скопје 1990, 87-92), и во наосот на цр. Св. Никола во с. Небрегово, дело на крушевски зографи од 1882 г. (сп. Ц. Грозданов, *Црквата Светџи Никола во Небрегово, Прилејско*, во: Уметноста на XIX век во Западна Македонија, студии и прилози, Скопје 2004, 318).

² Циклусот започнува со Тајната вечера а за завршува со Погребението пред кое е внесена и сцената на Распетието. Во продолжение се уште три сцени од Великите празници: Воскресение, Симнување во Ад и Преображение. Опис и анализа: Ј. Тричковска, *Живојисој во црквата Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, Дебарско* (одбранет магистерски труд на Филозофскиот факултет во Скопје, 2000, 19-28).

тирајќи го напливот на графички и ликовни предлошки на овие теми. Станува збор за претставата *Хрисѿос оди на волно сѿрадание*, специфичен тематско-иконографски сублимаат од западноевропскиот циклус *via crucis* - Еве го човекот (*Esse Homo*) и Патот на Голгота, како и популарниот иконографски модел на страдланите ликови на Богородица и св. Јован Богослов на придружните икони на неколку *крсѿови*. Уникатна, пред сѐ во ликовниот израз, е единствената претстава *Ойлакување Хрисѿово* од Бигорскиот манастир, потпишана од зографот Даниил, а изведена на платно (вид/форма на плаштеница).

Тајнаѿа вечера е претставена на три иконостасни икони. Едната, дело на Михаил/Даниил, е поставена на бигорскиот иконостас, а двете други икони, произлезени од работилницата на зографот Никола, се наменети за црквите во с. Блатец и Преображение во Прилеп. Со оваа сцена, насликана на северната страна на тамбурот, почнува да кружи циклусот на Страдањата (и Великите празници) во црквата во Рајчица.

За сите претстави е користен моделот со централно поставената Христова фигура покрај елипсовидната маса околу која се поседнати апостолите кои живо гесукулираат. Со десната рака Христос благословува, а со левата го прегрнува љубениот ученик Јован (освен на иконата од Блатец кадешто Христос благословува и го држи евхаристичното лепче). На скромната трпеза на која се поставени путирот со вино (на иконата од Прилеп) или бардак (на иконата од Блатец), односно два бардака (во Рајчица), и големата чинија со пасхалното јagne, покрај секој од учесниците е поделено лепчето и приборот за јадење. Предавникот, апостолот Јуда е посебно обележан. Тој седи наспроти Христа, претставен е во профил со малку затемнет лик, без ореол и со кренат/вперен прст кон Христа.³

Неколките изразни моменти - Христос кој истовремено благословува и го прегнува Јована, вознемирените гестикулации и погледи на апостолите, и пред сѐ ликот на Јуда, не ја нагласуваат основната идеја за востановувањето на евхаристијата што на оваа претстава, сместена во олтарскиот простор, ѿсе припишува во најголемиот број примери од средновековното сликарство,⁴ туку таа го

³ На иконата од цр. Преображение во Прилеп, за која сметаме дека е дело на некој од учениците на Никола, ниеден од апостолите нема ореол, но фигурата на Јуда се издвојува по ликот во профил и со кренатиот прст кон Христа.

⁴ Сп. Б. Тодић, *Сѿаро Наѿоричино*, Београд 1993, 111, со друга литература.

навестува страдалниот момент, односно предавството на еден од учениците за што им говори Христос на апостолите на последната вечера, предизвикувајќи неверување и вознемиреност меѓу нив (Мат. XXVI, 21-26; Мар. XIV, 17-21; Лу. XXII, 21; Јов. XIII, 2). Во тој контекст сцената е промислена да претставува „вовед“ во страдањата (како што е сугерирано со нејзиното место во куполата на Рајчица), излегувајќи од олтарскиот простор и станувајќи видлива за верниците. Воедно, за разлика од нејзината голема популарност во барконата уметност, што ѝ обезбедила доминантно место на барокните иконостаси во северните православни средини (најчесто потиснувајќи ја, односно заменувајќи ја композицијата Недреmano око),⁵ при нејзиното не така често поставување на иконостасите во потрадиционалните балкански средини, таа не го добила ниту потенцираното место што ѝ го одредуваше барокниот идеен контекст.

Моделот што го применуваат нашите зографи, со незначителни измени е претходно практикуван од корчанските зографи Константин и Атанас⁶ и Трпо.⁷ Но исто така треба да се забележи дека паралелено со овој модел, зографите кои во XVIII век работат околу Капецово во Епир, користат предлошка која претставува комбинација на постари и понови модели, претставувајќи го Христос кој мирно седи на раскошен трон на левата половина на сцената (познато решение уште од првите „оформени“ претстави на Тајната вечера),⁸ наспроти нагласениот Јудин грев, постигнат со неговиот драматичен гест, протегнувајќи се

⁵ Овие измени се случуваат собено во крајот на XVIII век, сп. Р. Михаиловиќ, *Иконостаѕ XVIII века и циклус Христових ѕирадања*, во: Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 229; М. Тимотијевиќ, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 393-394: авторот прави посебен осврт на темата во контекст на схоластичката богословска мисла во која Тајната вечера, како „новозаветна слика на евхаристијата“, заема централно место на српските барокни иконостаси. Меѓу ретките примери на оваа тема на поствизантиските иконостаси е иконата од XVI век нарачана за иконостасот на цр. Св. Ѓорѓи во Венеција (сп. С. Пејиќ, *Манасијир Пусиќиња*, Ваљево 2002, 120).

⁶ Фреските во манастирот Филотеј, Скитот на Света Ана во ман. Ксенофон (сп. Г. Хр. Τσιγараѕ, *Οι ѕωγραφοи Κωνσταντίνος και Αθανασίου απο την Κορυτѕα, το εργο τους στο Αγιον Ορος (1752- 1783)*, Αθηνα 2003, 136-137, πιν.106); на иконата од цр. Живоносен источник во Корча и живописот во Виткуќ (сп. E. Drakopoulou, *Icons from the Orthodox Communities of Albania*, Thessaloniki 2006, cat. no. 50). На Тајната вечера која добила марканто место во сеуште традиционалното ѕидно сликарство на наосот на католиконот на манастирот Пусиќиња (XVII век) во близината на Ваљево, С. Пејиќ посветува посебно внимание, препознавајќи рефлексја на богословските полемики околу чинот на евхаристијата што беа засилени во доцносредновековниот период: С. Пејиќ, *Манасијир Пусиќиња*, Ваљево 2002, 116-120, со друга литература за ова прашање.

⁷ Ц. Грозданов, *црп. дело*, цртеж на стр. 115.

⁸ Н. Покровскиј, *Еванѓелие во ѓамјќињикахъ иконоѕрафли*, Труды Восьмаго Археологического Съѕзда во Москвѣ 1890, т. первый, 272 -274 (минијатурите во Росанскиот кодекс, Галатското еванѓелие, фреската во Киевософискиот собор и др.).

преку масата за да ја зграпчи рибата од големата чинија.⁹ Во прилог на примена на уште некои елементи од старите решенија во наведениот пример е и рибата на трpezата, што постепено се напушта, односно се заменува со (пасхалното) јагне, соодветно на празникот на кој се одвивала вечерата, односно на симболиката на Христовата евхаристична жртва.¹⁰

Предавсиџојто на Јуда е сцена која следи по Тајната вечера во живописот на Рајчичката купола.¹¹ На оваа ѕидна слика Михаил и Даниил прикажале симултани дејствија од евангелијата што го одбележуваат чинот на предавството и фаќањето на Христа - Јуда кој го бакнува Христа, претставен како фронтална централна фигура, мноштвото војници кои се нафрлаат над него и епизодата со сечењето на увото на слугата Малх од страна на апостолот Симон Петар (Мат. XXVI, 48-56, Мар. XIV, 45-49, Лука XX, 47-52, Јо. XVIII, 3-11). Зголемениот број на војници е познато решение произлезено од еволуцијата на иконографијата на сцената во доцносредновековното сликарство,¹² додека акцентот на бруталноста на чинот е во духот на драматичниот бароктен контекст, виден во графичките листови на западноевропските гравери.¹³ За постигнување на таков ефект на нашиот пример војниците се прикажани во динамични пози и опремени со различно оружје меѓу кои се јажето во рацете на еден од нив со кое ќе му бидат врзани рацете на Христа на патот кон судницата, и добро познатиот детал од постарите примери - боздоганот со кој еден од војниците замавнува кон Христа.¹⁴ Определувајќи се за модел во кој концентрацијата е на самата акција за

⁹ Се работи за сцената од цр. Успение на Богородица во Капецово, сп. Δ Ν. Κωνσταντιου, *Προσευχη στο εργο των ζωγραφων αλο το Καπεσοβο σ Ηπειρο*, Αθηνα 1997, πλν. 71. Скоро идентично Јуда е насликан во Тајната вечера во блиската цр. Св. Ѓорѓи во с. Негадес (сп. Δ Ν. Κωνσταντιου, *op.cit.*, πλν. 73).

¹⁰ Во Пасхалните посланици на св. Атанасиј Алескандриски за начинот на прославата на Пасхата се говори како за принесување не на "обично" јагне туку за "виситинското јагне - Господ Исус Христос" (сп. Л. Мириковић, *Православна лиџурџика*, II, Београд 1982, 191). Од XVII век на трpezата редовно се претставува пасхалното јагне (сп. Н. Покровскиј, *цџиџ.дело*, 275); А. Василиев, *цџиџ.дело*, 105.

¹¹ Ј. Тричковска, *Живоиџојт во црквџиџа Св. Ѓорѓи*, 21, сл. на стр. 5.

¹² Примери од доцниот среден век кај: М. М. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe aprџs la chute de Byzantine (1450-1600)*, Athџnes 1989, pl. 99 (Трескавец), pl. 103 (Поганово), pl. 126 (Дорохој), pl. 224 (Шишево); Посебно за Трескавец: С. Радјочић, *Једна сликарска иџкола из дрџџе џоловине XV века*, *цџиџ.дело*, 94-95, сл.10.

¹³ Изразит пример е графиката на познатиот фламански гравер Мартин де Вос (фото кај: Ν. Χ. Παλαγεοργίου, *То καθολικο της Αγιας Παρασκευης και Ο Ναος της Μεταμορφωσεως του Σωτηρος Σαμρινας Γρεβενων. Συμβοη στη μελετη της θρησκευτικης ζωγραφικης στη δυτικη Μαкеδονια στα τελη του 18ου και στις αρχες του 19ου Αιωνα*, πλν. 89, β.

¹⁴ А. Серафимова, *Кучевиџки манаџиџир Свџиџи Арханџели*, Скопје 2005, 76, заб. 33. Авторката укажува на популарноста на овој детал во храмовите од т.н. јоанинско-епирска група. Најспецифичен пример на масовно користење на боздоганот/палката (во рацете на скоро сите

фаќање на Христа, нашите зографи исклучиле други илустративни моменти, опишани во евангелијата и присутни во постарите сцени (еврејскиот народ и свештениците како и апостолите кои во моментот на фаќањето се разбегале). Во основа сличен модел, модифициран и збогатен со други придружни епизоди користеле зографите од XVIII век од епирскиот круг,¹⁵ браќата зографи Атанас и Константин на Света Гора,¹⁶ а нешто подоцна и тајфата во која учествувал Михаил при претставувањето на сцената во цр. Преображение во Самарина.¹⁷

Следната сцена во Рајчица е *Судењето Христово пред Пилај*.¹⁸ Покрај доминантното место што му е дадено на судијата, римскиот управител Пилат, седнат на раскошен трон под балдахин, облечен во царска одежда и со скиптар во рака (на левата страна на сцената) кон кого чекори Христос со врзани раце и придружуван од војниците, зографите Михаил и Даниил ја внеле и фигурата на првосвештеникот Ана, претставен како старец со бела брада, седнат од левата страна на Пилат. Иако фигурата на свештеникот е смалена и повлечена во втор план, тој е главниот (и единствениот) обвинител во процесот, покажувајќи му на Пилат со вперен прст кон Христос, додека римскиот управител немоќно ја крева раката. Пресудата е донесена и таа е испишана од писарот, претставен покрај масата во средишниот преден план на сцената.

Сублимирајќи ги асоцијативните моменти за драмата околу процесот на Христовото обвинување и судење, иако дискретно, зографите ја промовирале идејата за праведниот Пилатов суд на однапред осудениот Христос од страна на еврејските свештеници.¹⁹ Јасна во таквата порака, таа се темели на исклучително податниот за илустрација судски процес, опишан во апокрифното Никодимово

војници насобрани околу Христос) од поново време е сцената во манастирот Св. Наум (Сп. Ц. Грозданов, *црч. дело*, цртеж на с.111). За појавувањето на деталот во најстарите примери: G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècle d'après les monuments de Mistra de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1960, 326-327. Меѓу овие примери, особени сличности со нашата сцена има иконографското решение на централниот дел на минијатурата на Коптскиот ракопис (G. Millet, *op.cit.*, 333, fig. 340.).

¹⁵ Сп. Д. Н. Κωνσταντιν, *op.cit.*, плв.82 (Капецово, цр.Успение на Богородица), плв.83 (Макрино), плв.84 (Капецово, цр. Св. Никола), плв.85 (Негадес), плв.86 (Кипои), плв.87 (Бисани).

¹⁶ Сп.: Г. Хр. Τσιγараζ, *op.cit.*, плв.108 (ман.Филотеј).

¹⁷ Н. Х. Παπαγεωργίου, *op.cit.*, 136-138, плв. 38 α).

¹⁸ Ј. Тричковска, *црч. дело*, 21-22, сл. 14.

¹⁹ Во познатите, развиени сценски обработки на Судењето пред Пилат во византското сликарство од XIII/XIV век нагласена е неубеденоста на Пилат во Христовата вина со додатни епизоди опишани во евангелијата, сп. С. Радјочић, *Пилајов суд у византиском сликарству раној XIV века*, во: Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 224-228.

евангелие, познато како *Acta Pilata* (IV век),²⁰ што наишло на широка примена во западноевропската графичка продукција уште од XVI век,²¹ одговарајќи на потребите на „интелектуалните и душевните залагања на европскиот свет - да се наметне впечатлива визија за случувањето контролирано под декорот на развиеното дејствие”.²² Во барокната претстава на Христовото судење се смета дека може најдобро да се види режисерскиот пристап во театарски замислениот процес кој бил „нежен за толкувачкиот карактер на барокната ангажирана уметност”.²³ Во подоцнежните рефлексии на вака „одиграната” претстава кај уметниците од источноправославните графички и сликарски кругови,²⁴ покрај зголемување на бројот на учесниците, сцената добива карактер на стрип каде што скоро секој од учесниците има своја „улога”, одредметена со објаснувачките текстови што ги говорат или ги навестуваат со своите театрални гестови. За тоа сведочи еден од ретките примери во македонското сликарство - фасадната ѕидна слика од последните децении на XIX век токму во Рајчица.²⁵ Сепак, и покрај популарноста на оваа предлошка од графичката продукција, моделот ќе остане надвор од интересот на сликарите од XVIII и XIX век од потесниот регион. Според достапните интерпретации на епирските и москополските зографи од овој период, евидентно е присуството на старите, традиционални многу посимболични претстави,²⁶ во кои засебно и последователно се илустрираат

²⁰ Во Никодимовото евангелие се детално образложени обвиненијата што еврејските свештеници ги изрекле на сметка на Христос и ја изнудиле пресудата на Пилат, види: M. R. James, *The Apocryphal New Testament*, Oxford 1960, 94-115.

²¹ За генезата на специфичната разработка на оваа сцена, почнувајќи од италијанската бакрорезна продукција од XVI век, види: J. Тричковска, *Композиција Приговор Исусу Христџу из цркве Св. Борђа у Рајчици код Дебра*, ЗЛУ 34-35, Нови Сад 2003, 223-233; Истата, *Фасадниот живопис на црквата Св. Борђи Победоносец во с. Рајчица*, Зборник за средновековна уметност, бр. 3, Скопје 2001, 226-242. За најстарите графички примери од колекцијата на Бертарељи во Милано: D. Papastratos, *Paper Icons, Greek Orthodox Religious Engravings (1665-1899)*, Vol. I, Athens 1990, cat.no. 58,59.

²² P. Михаиловиќ, *Иконопис из XVIII века и циклус Христџових сѳрадања*, 214-215.

²³ *Исџо*, 218 - 219.

²⁴ J. Тричковска, *Композиција Приговор Исусу Христџу*, 223-233; Истата, *Фасадниот живопис*, 226-240.

²⁵ Фасадниот живопис во Рајчица е дело на анонимни зографи. Популарната графичка предлошка што е користена во сцената, сигинирана „Приговор на Исуса Христа”, ја користел и Аврам Дичов, синот на познатиот локален зограф Дичо, кој во 1888 год. ја насликал на платно за цр. Богородица Пречиста Кичевска, види: J. Тричковска, *Фасадниот живопис*, 238-239.

²⁶ Засебни и последователни сцени на сослушувањето пред свештениците и судењето пред Пилат скоро без исклучок се сликаат во спомениците околу Капецово. Исто така обврзно се претставуваат и придружни епизоди (пораката што ја носи слугата од жената на Пилат, миѳе на рацете на Пилат при донесување на пресудата, а понекогаш и одрекувањето на Петар и кинењето на кошулата на Кајафа), сп. Δ. Ν. Κωνσταντιν, *op.cit.*, πλν. 88 (Като Судена), πλν. 89, 95 (Капецово), πλν.90, 96 (Цепелово), πλν. 91, 97 (Макрино), πλν. 92,98 (Негадес), πλν. 93 (Грамено), πλν. 100 (Кипои).

евангелски потврдените процеси кај свештениците а потоа и кај Пилат.²⁷ Со оглед дека тајфтата со која работи Михаил во цр. Преображение во Самарина²⁸ исто така ги применува традиционалните, повеќесценски обработки на своите епирски претходници, сцената во Рајчица претставува варијанта компилирана од самите зографи, инспирирана од „театарскиот“ дух на графичката уметност и усогласена со селективниот избор на сцените во ограничениот поткуполен простор.

Циклусот на Страдањата во Рајчица завршува со *Поѓребението (Оплакувањето)*,²⁹ сместено меѓу Распетието и Воскресението. Во оваа сцена се споени последните моменти од Христовата сага, оплакувањето на неговата смрт од најблиските и припремата за погребение, што е инаку вообичаено и за постарите споменици.³⁰ Во таа смисла претставата е познат модел во кој обврзани се: мртвото Христово тело, положено на гробот (најчесто) во форма на саркофаг, сместен пред Крстот-Распетието покрај кој се два ангела, додека Богородица, светите жени и апостолот Јован се надвисуваат над Христовото тело. Варијации што ги овозможиле апокрифните раскази (Никодимовото евангелие), многу поскромно и евангелските текстови (Јов. XIX, 38-39), можат да се споредат во врска со присуството на Јосиф од Ариматеја и Никодим.³¹ Во нашиот случај и двајцата се присутни, поставени на двата краја од саркофагот, фаќајќи ги краевите на платното на кое е Христовото тело, припремајќи се да го положат во гроб, модел забележително присутен кај критските сликари, односно во свето-

Извесни варијации околу (не)спојувањето на процесите практикуваат Константин и Атанас на Света Гора. Во Филотеј е сцената со Христос пред двајцата свештеници, а во скитот на Св. Ана, во свештеничката поворка позади Христос кој е пред Пилат, претставен е и Кајафа кој ја кине кошулата, сп. Г. Хр. Τσιγараς, *op.cit.*, тлв.109 (Филотеј), тлв. 110 (Скитот на Св. Ана). Традиционални се и сцените од двете судења во манастирот Св. Наум Охридски (сп. Ц. Грозданов, *црт. дело*, цртеж на стр. 110, фото 102). За постари споменици од потесниот балкански регион во кои симултано се прикажуваат сите главни учесници (судии) и варијантите со други придружни епизоди, сп. М. Татић-Ђурић, *Две иконе Христјових сѝрадања*, ЗЛУ 34-35, Нови Сад 2003, 189-190 (за една икона од XVI век од Народниот музеј во Белград, со аналогни проследувања и литература за примери од Верја, Метеори, Богородица Ратиотиса, Хиландар, Лавра).

²⁷ Ев. Јован е најпрецизен во врска со сослушувањата пред свештениците. Според него Христос бил најпрво однесен пред првосвештеникот Ана а потоа кај Кајафа (Јов. XVIII, 13). Матеј пак го посочува само судењето пред Кајафа (Мат. XVI, 57). Сите нашироко раскажуваат за судењето пред Пилат (Мат. XVII,11-24, Мар. XV, 1-14, Лук. XXIII, 1-24, Јов. XVIII, 29-39).

²⁸ Сп. Н. Х. Παλαγεοργίου, *op.cit.*, тлв. 38 β.

²⁹ Ј. Тричковска, *Живойисоѝ*, 24-25, ил. 16.

³⁰ Во развиените програми на византиските храмови следат сцените на Оплакување и Положување во гроб (сп. С. Кесић, *Циклус Христјолошких сѝрадања*, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 128-129), но многу поприсутно е спојувањето во една сцена (сп. G. Millet, *op.cit.*, 499-516).

³¹ G. Millet, *op.cit.*, 489-490. Н. Покровскиѝ, *црт. дело*, 387.

горските споменици.³² Покрај овој наговестен момент на чинот на погребение и соодветната сигнатура на сцената, сите други елементи доловуваат слика за сплотена група на луѓе во заедничко тагување, со што таа е многу поблиска до традиционалните емотивни прикази на оплакувањето отколку на спириталните егзалтации од барконото сликарство.³³ Без суштествени модификации, моделот е претходно практикуван во епирскиот сликарски круг,³⁴ додека кај корчанските зографи на Света Гора е уочлива извесна разлика во распоредување на некои од личностите.³⁵ Редуцирана варијанта, многу поблиска на традиционалниот образец (мртвото допојасје на Христос - Пиета) од протезисните ниши, Михаил применува во малата ниша на протезисот во цр. Св. Димитриј во Охрид, неговото прво евидентирано дело во ѕидното сликарство во Македонија.³⁶ Христовото допојасје во Св. Димитриј во Охрид е фланкирано со Богородица и св. Јован Богослов.

Според идентичното композициско решение од куполата во Рајчица што Никола го применува во протезисната ниша на цр. Св. Никола во Куманово, очигледно е дека овој зограф целосно се послужил со сликарскиот картон на својот татко.

Сместувањето на сцената Погребение (Оплакување) во протезисната ниша на кумановскиот храм е едно од видените програмски решенија на постарите

³² Јосиф од Аримтеја и Никодим се обврзно присутни во светогорските споменици работени од критските сликари (Лавра, Ставроникита, Дионисиу, Дохијар), при што местото на Јосиф е утврдено - покрај нозете на Христос, оптегнувајќи го платното на кое е положено Христовото тело. Вариации се појавуваат околу улогата/местото на Никодим, сп. G. Millet, *op.cit.*, 512-513, fig. 560 (Лавра), 562 (Дионисиу). Ослободена од сите придружни сценски детали, претставата кај критскиот сликар Е. Цанес се концентрира на фигурите на Јосиф и Никодим кои го држат платното со Христовото тело за двата краја (сп. M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de L'Institut*, Venise, 1962, fig. 112).

³³ Исполенти сцени со емотивен набој и драматичност на пози и движења се карактеристика за критските сликари кои особено во XVII век работат под фламанско влијание (графиките на Мартен де Вос и Јоханес Саделер), сп. Г. Ρηγοπουλος, *Φλαμανδικες επιδρασεις στη Μεταβυζαντινη ζωγραφικη*, Αθηνα 1998, 172, πιν.111 (С. Цанкаролас); 234, fig. 149 (Скордилис) и др. Ист пристап претходно има познатиот М. Дамаскинос (XVI век), сп. M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-George*, fig. 48, а подоцна Емануел Лабарду (XVII век), сп. M. Α-Ποταμιάνου, *Εικονες του Βυζαντινου μουσειου Αθηνων*, Αθηνα 1998, 216-217, cat. no. 66.

³⁴ Сп. Α. Ν. Κωνσταντιου, *op.cit.*: сличности има особено во врска со распоредување на фигурите и улогата на Јосиф и Никодим, πιν. 125 (Капецово), πιν. 126 (Цепелово), πιν. 127 (Макрино), πιν. 128 (Негадес), πιν. 129 (Фортоси - во комбинација со симнувањето од Крст), πιν.130 (Каламбака), πιν.131 (Бисани - постар модел каде телото Христово е обвиткано во платно).

³⁵ Во моделот што го применуваат во католиконот на Ксенофон и Скитот на Св. Ана како и во манастирот Ксиропотаму, покрај главата на Христос е Богородица, сп. Г. Χρ. Τσιγαρας,, *op.cit.*, πιν. 120, 121.

³⁶ Прво спомнување на неодмана атрибуираниот живопис како дело на Михаил - во олтарот и дел од иконите на иконостасот во цр. Св. Димитриј во Охрид, кај: Α. Серадфимова, *Φρεσκοζωοισοῑ во црквата̄ӣ Св. Димит̄рӣј во Охрид во контек̄ст̄ӣ на гра̄дско̄ӣо̄ сликар̄с̄т̄во од вӣшор̄а̄ӣа̄ й̄оловина на XIV век*, Зборник за средновековна уметност 6, Музеј на Македонија, Скопје 2007, 66-67.

храмови,³⁷ на оние во кои работи таткото на Никола, Михаил,³⁸ како и во современите храмови во Македонија,³⁹ согласно значењето на просторот (жртвеник) и молитвените песни што се пеат на Велика сабота - Погребение Христово,⁴⁰ при што често се случува да се заокружи тематска целина со друга сцена чија симболика е врзана за Христовата крсна жртва.⁴¹ Во Куманово над Оплакувањето/Погребението е насликано Раѓањето Христово што за нашите простори (за разлика од северните барокизирани средини),⁴² е невообичаено решение, иако идејната врска со просторот во кој е насликана сцената е неспорна.⁴³

Оплакувањето Христово е едно од најимпресивните самостојни дела на зографот Даниил, насликано на платно во 1834 г. за бигорскиот манастир. Неговата композицијска поставка е крајно едноставна. Сите познати ликови (сигнирани над ореолите) се сплотени над мртвото Христово тело и облеани со светлина, додека околниот простор постепено се затемнува. Овој изненадувачки ренесансно-бароктен манир, постигнат со кристењето на маслената техника,⁴⁴ и играта на светло-темно, потсетува на западноевропските шатфелјани слики на интимните *sacra familias*, така што ова дело на Даниил зборува повеќе за талентиран сликар отколку за вешт зограф.

³⁷ Варијантите се однесуваат на специфичната визуелизација на одредени молитвени текстови и во тој контекст сигнирани сцени во поствизантските храмови, како на пр.: „Во гробе плотски“, „Снетие“, мртвото допјасје на Христос (*Imago Pietatis*), сп. С. Петковиќ, *Манасџир Светија Тројица код Плевала*, Београд 1974, 61.

³⁸ Зографите од тајфата во која учествува Михаил во самаринските цркви истовремено ги користат и двете варијанти: композицијата В гробе плотски (во цр. Св. Преображение) и Оплакување (во цр. Св. Параскева), сп. Н. Х. Παλαγεωργίου, *op.cit.*, тв. 6 а, тв. 26 а.

³⁹ Во овој контекст омилен модел на зографот Дичо ќе биде Христос-Цар на славата, една компилативна варијанта на страдалниот Христов лик, произведена од настојувањето за што побуквална визуелизација на богослужбените текстови на Велика сабота (сп. Ј.Тричковска, *Живойисој во цр. Св.Горџи Победоносец*, 35-39; Истата, *Живойисој во манасџирската црква Богородица Пречиста Кичевска*, 68-74). Но овој зограф истовремено ја слика и композицијата Оплакување/Погребение (во протезисите на цр.Св. Петар и Павле во родното Тресонче и цр. Св. Ахилиј Лариски во с. Требиште), користејќи популарни графички предлошки, со карактеристични детали (сп. Ј. Тричковска, *Композицијата Оплакување Христово*, 121-124).

⁴⁰ Н. Покровскиј, *црт. дело*, 413 (беседите на Епифаниј Кипарски), на Георги Никомедијски, на Козма Мајумски (сп. G. Millet, *op.cit.* 489-490).

⁴¹ За поствизантските иконографски схеми, види: С. Петковиќ, *Зидно сликарство на подручје Пеќе џаџиријарије*, *црт. дело*, 100, Истиот, *Манасџир Светија Тројица*, 61-62; А. Серафимова, *Кучевскиот манасџир*, 84-85. Во наведените примери од Дичо зограф има повеќе комбинации, сп. Ј. Тричковска, *Живойисој во цр. Св. Горџи Победоносец*, 36-42; Истата, *Живойисој во манасџирската црква*, 74-76.

⁴² М. Тимотијевиќ, *Иконографија*, 393 (протезисот на католикот на Крушедол и протезисот на придворната капела на вршачките епископи).

⁴³ Повеќе за оваа сцена, во поглавјето: Христови теми - Велики празници.

⁴⁴ Ј. Тричковска, *Западњачки ушницаји на црквено сликарство у Македонији*, 211.

Популарните барокни теми и модели во врска со Христовите маки и страдања биле посебно инспиративни за третиот зограф, најмладиот Никола. Колку што ние познато Никола ќе биде еден од ретките (ако не и единствениот) кој најмногу ќе се доближи до нивната барокна интерпретација во своите иконописни дела.

Хрисѿос оди на волно сѿрадание е сцена која ја среќаваме на три икони од работилницата на Никола; едната денес е дел од збирката на икони во цр. Св. Никола во Куманово,⁴⁵ а другите две се наоѓаат во цр. Преображение во Прилеп и Успение на Богородица во Крушево.⁴⁶ Станува збор за иконографски тип на страдалниот лик на Христос, „извлечен“ од сценската повеќефигурална претстава на патот кон Голгота. Облечен е во долга туника, со трнов венец на главата и со врзани раце меѓу кои е вметната трска (или копје - на иконата од Куманово). Со благо наведената глава и меланхоличен поглед тој чекори низ ливадски предел.

Идејната основа на овој тип на Христос истражувачите ја наоѓаат во изворните библиски текстови, во зборовите на пророкот Јеремија („Сите вие кои што одите, гледајте и видете, дали има тага како мојата...“: Плач, I, 12), што во западноевропската уметност кристализира самостоен „портрет“ на страдалниот лик, односно една варијанта на претставата Есе Номо (Еве го човекот).⁴⁷ Непознатата за византиската уметност, темата Есе Номо во православната иконографија продира по паѓањето на Константинопол (1453 г.) преку западноевропската графика,⁴⁸ а особена популарност стекнува преку делата на критските сликари во XVII век.⁴⁹ Иконографската предлошка од графичката продукција од XIX век од

⁴⁵ В. Поповска-Коробар, Ј. Зисовска, *Икони од Кумановско во црквата Св. Никола во Куманово*, Куманово 2000, 23, к.б. 10 (прво објавување на иконата и атрибуција на зографот Никола).

⁴⁶ Иконата од цр. Преображение во Прилеп е од периодот меѓу 1870-1872 г. (рег.бр. 16380); иконата од крушевскиот храм е од 1868 г. (?!), рег.бр. 20742.

⁴⁷ Именувањето на сцената - Есе Номо (Еве го човекот) е преземено од Пилатовите зборови изговорени пред Евреите (Јов. XIX, 5). За бројните интерпретации на страдалниот лик на Христа, со алегориско-дидактичка конотација и формулирањето на главно два иконографски модела во италијанското и холандското сликарство и фламанската графика од XVI и XVII век, кај: J. V. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Nieuwkoop-Leiden 1974, 459-46; P. Михаиловић, *црч. дело*, 221-222.

⁴⁸ D. Papastratos, *op.cit.* 66-68.

⁴⁹ Се смета дека темата, воведена и преработена на островот Закинтос, е од Илијас Москос преку неговото дело од 1684 г. (денес уништено), сп. Z. M. Mylona, *The Zakynthos Museum*, Athens 1998, 296. Фламанската графика извршила големо влијание за ширење на темата и меѓу зографите од XVIII-XIX век на Јонските острови, меѓу кои посебно - Николас Калергис (Закинтос), Каранос Јоанис (Крит), Контарис Константинос (Крв), Кефалонија Карусос Евстатос (Кефалонија), сп.

печатниците на Света Гора, е разголеното доподпојасје на Христос со трновиот венец и со трската во врзаните раце, како и скоро обврзното двојазично (на грчки и црковнословенски) сигнирање.⁵⁰ При тоа, атрибутот во Христовите раце - трската е единствениот детаљ од „инструментите на мачеништвото” на крстот, според што овој модел претставува скромна варијанта на западноевропските разработки кои кулминираат со претставите на Христос со раните на неговото тело и опкружен со сето „негово оружје” (Arma Christi).⁵¹ Иконографскиот тип на страдалниот Христос ќе стане и составен дел на т.н. ерусалими, кои во ова време на процут на ацилакот ќе бидат најкупуваните предмети од престојот на светите места.⁵²

Самостојната, симплифицирана претстава на страдалниот Христос на иконите на Никола е модифицирана западноевропска графичка предлошка што ја среќаваме кај грчките сликари од XVIII век,⁵³ во која се сублимира истата порака што во барокизираните северни средини ги носат иконостасните икони од циклусот *via crucis*, и таа за разлика од Македонија,⁵⁴ ќе остане пуупларна кај грчките

Z.A. Mylona, *op.cit.* 296; M. Χατζηδάκης- E. Δρακοπούλου, *Ελληνες ζωγράφοι μετα την αλωση (1450- 1830)*, τ.2, Αθηνα 1997, 71-72, πιν. 21, 104-105, πιν.54, 112, πιν.59.

⁵⁰ D. Papastratos, *op.cit.* πιν. 28, 29.

⁵¹ J. B. Knipping, *op.cit.*, 459-463. Зографите на Закинтос на резбаните иконостаси негуваат посебен култ кон претставите на страдалниот Христос а во правец на евхаристичната конотација на централните делови на иконостасот, при што покрај Христос, од типот на Ессе Номо (со раните на неговото тело од крсното страдање), се сликаат справите за мачење и Вероникиниот убрус што ги држат ангели кои се самостојни скулптурно изведени фигури на вратите за протезисот и ѓакониконот (на пр. на иконостасот од сликарот Виктор од 1670 г.). Слична тематска и композициска структура имаат претставата на Ессе Номо и ангелите на страничните врати на зачуваниот иконостас од 1732г. на овој сотров, сп. Z.A. Mylona, *op.cit.* 35-36, 73-75, cat.no. 5a,b,c, 294-299, cat.no. 124-126. За оваа пуупларна тема во барокизираните православни средини, види: М.Тимотијевиќ, *Српско барокно сликарство*, 332-334.

⁵² Најпрво замислени како икони на платно, со претстави на Светитот гроб што го посетувале ациите, особено почнувајќи од XVI век, ерусалимите добиваат многу послоевита и сложена иконографија во која доминираат сцени од животот и страдањата на Христос, детали од Страшниот суд, претстави на светители и сл., сп. С. Москова, *Пџија на хаджияјија (сџруктурна схема на една изложба)*, Проблеми на изкуството 3, Софија 2001, 19-20, сл на 20 (Ерусалим од 1815 г.); за постари примери, сп. M. Χατζηδάκης, *Ελληνες ζωγράφοι μετά την αλωση (1450- 1830)*, Т. 1, *op.cit.*, 337, fig. 203 (од зографот Хаџи Јоанис, од 1787 г.). Во Македонија не е проучуван овој вид иконописни дела кои заради големината и осетливоста на материјалот се малку зачувани. Едно од ретките на кои најдовме (веројатно од втората половина на XIX век) се наоѓа во тремот на цр. Св. Ѓорѓи во Охрид (Влашка маала).

⁵³ Скоро идентичен е моделот на иконата (поч. на XVIII век) на сликарот од Крв, Контарис Константинос кој во општиот идеен контекст на оваа тема ја вклучил и фигурата на Богородица, со иконографски обележја преземени од сцената на Распетието (сп. M. Χατζηδάκης- E. Δρακοπούλου, *op.cit.*, 104-105, πιν. 54).

⁵⁴ Публикувана е една икона на Дичо зограф со доподпојасјето на „страдалниот Христос” („Наволнаја страст”), од 1864 г., од цр. Св. Богородица-Каменско во Охрид, сп. M. Георгиевски, *Икони од охридскиот ойус на Дичо Зоѓраф*, Охрид 1999, (каталог), сл. 31 кат. обработка на с. 27. Меѓу повеќето икони од цр. Св. Никола во с. Белица (Гостиварско), дела на тајфа на грчки

зографод XIX век.⁵⁵ Самиот (описен) назив на сцената, наведен на црквено-словенски (на иконата од Куманово) и на грчки (на иконата од цр. Преображение-Прилеп), зборува за модел кој што не може да се „покрие” со некаков текст/цитат, наметнувајќи потреба од (до)објаснување.

Заокружувајќи го емотивниот набој што го предизвикувале темите врзани за Хрстовите маки и страдања во делата на Никола ќе се осврнеме на двата комплета натпрестолни икони што ја чинат композицијата *Κρσίη-Ρασίειθιη*, наменети за католикот на Осоговскиот манастир и за цр. Св. Димитриј во Крива Паланка. Уште на прв поглед станува јасно дека тие се разликуваат во иконографскиот концепт но и во ликовниот ракопис, особено во контекст на придружните икони на Богородица и Св. Јован Богослов, така што по наше мислење и двата комплета се дело на тајфата на зографот Никола, при што доминантното учество на зографот Никола е поочигледно на парот икони од кривоपालанечкиот храм. Така, додека на парот икони од Распетието за Паланечката црква Богородица и св. Јован се фронтални фигури со склопени раце на гради, на другиот пар икони тие се во егзалтирани пози - Богородица е со спуштени и раширени раце, со благо наведната глава и згрчен поглед кон Распетитето, а фигурата на св. Јован Богослов е поставена во тричетвртински став и со прекрстени раце, додека ликот од благо наведната глава е во профил. Едноставната обработка на драпериите на робусните тела на фигурите од овој пар икони е сосема различна од меката, цветно декорирана одежда на фигурите од цр. Св. Димитриј. Согласно иконографскиот модел за оваа претстава на Богородица таа во рацете го држи шамивчето. Не навлегувајќи во оваа прилика во расправа како е можно на две хронолошки и територијално исклучително блиски дела да се случат такви разлики во изведбата, што делумно се должи на специфичниот начин на претставување на фигурите на овие скулпторски моделирани дела, ќе се концентрираме на идејниот контекст, односно на нагласениот патос во нивните ставови и ликови. Во таа смисла, пренесената болка што

зографи од 1837 г., најдовме на една смплифицирана варијанта на страдалниот Христос - претставен е до подпојас, со врзани раце, со трската во раце и со трновиот венец на главата (според документацијата на РЗЗСК/НКЦ - Скопје иконата е регистрирана под бр. 9238).

⁵⁵Сп. *Καταλογοί εικόνων, λειτουργικού, αντικειμένων, παλαιών βιβλίων*, Θεσσαλονίκη 2004, πλν. 156 ЛА 2, πλн. 327. ЛА 153 (претстава на една од страните на дарохранилница), πлн. 481. МГ 124. При нашите теренски истражувања во гостиварскиот крај најдовме на скоро идентична иконографија на една икона од иконостасот во цр. Св. Никола во с. Беличица, дело на грчки зограф Михаил (!), од 1832 г. кој ги работел повеќето икони од горните редови на иконостасот во Беличица.

најблиските ја доживуваат под крстот е очигледна и во двата случаја и е во духот на барокната побожност на која се темелат најголемиот број познати претстави и нови модели од Страдалниот циклус. Сметан како составен дел на овој циклус, Крстот со придружните икони на Богородица и св. Јован добива посебна разработка на барокните иконостаси на север,⁵⁶ следејќи го развојот на средновековниот западен образец на градење „единствена композиција на скулптурно моделираните олтари (ретабли)“.⁵⁷ Местото (и улогата) на така оформената целина на крстот е целосно според западните сфаќања за неговото литругиско значење заради што тој бил поставуван на вратите на олтарот, а доколку служел за процесија, тој стоел на чесната трпеза покрај путирот.⁵⁸

За ширење на „култот на Крстот“ од XVI век во грчките средини,⁵⁹ и за посебниот одраз во развојот на скулптурните претстави на Крстот-Распятие од подоцнежното време немаме сознанија, но евидентно е влијанието кога станува збор за зографската фамилија од Самарина. Имено, покрај посочените дела на Никола, неодамна е објавено и едно идентично остварување на татко му Михаил од неговиот престој во Албанија. Придружните икони од *Крстој-Распятие од Музејот во Корча* што со право му се препишуваат на Михаил,⁶⁰ се основниот извор според кој се раководел зографот Никола и во двете дела во Македонија, но сепак многу повеќе го користел за комплетот икони од Осоговскиот манастир. Ставот на фигурите, егзалтираниот лик на Богородица, наведнатата глава и прекрстените раце на св. Јован, се толку слични во обработката што на прв поглед се чини дека Никола во Осоговски го копира својот татко. Единствено, раширувајќи ги рацете на Богородица тој го испуштил марамчето од молитвено склопените раце на Михајловата Богородица за потоа да го внесе на иконата од другиот пар икони за цр. Св. Димитриј.

Во Михајловото дело од Албанија можеме да кажеме дека, од ликовен аспект, се случува најбарокниот исчекор на овој зограф во претставувањето на

⁵⁶ М. Тимотијевиќ, *црт. дело*, 329-330 (за додатоките произведени од апокрифните текстови со цел истакнување на побожниот и морализаторски карактер на барокните слики на страстите); Р. Михаиловиќ, *црт. дело*, 229 (за приклучувањето на амблематски содржини за поттикнување на мистицизмот со кој зрачеле поетските и проповедничките текстови во ова време).

⁵⁷ Р. Михаиловиќ, *црт. дело*, 226 (со друга литература за појавата и значењето на олтарните распетија на Запад следени уште од XII век).

⁵⁸ *Исхо*, 226.

⁵⁹ *Исхо*, (со друга лит. во заб. 117).

⁶⁰ Dr K. Naslazi, *Influenca e shkollës ikonografike të Korçës të disa piktorë të shek XIX Mihal dhe Dhimitër Anagnosti*, Monumentet, Tirane 2002, fig.19, 20.

поединечни фигури. Можно е тој токму тука да имал допир со некои од современите дела на закинтошките сликари од т.н. Хептанесианска школа чиј основач е Панјотис Доксарас, кои со нагласениот „експресионизам, секуларизам и воведување нови модели, целосно се свртуваат кон маниризмот, барокот и фламанското сликарство”.⁶¹

⁶¹ Z.A. Mylona, *op.cit.* 41. Посебно типолошки близок на претставата на св. Јован Богослов (нагласениот профил и стутканиот дел од наметката во двете раце) од Михајловите придружни икони е претставата на непознатиот сликар од почетокот на XIX век, од цр. Св. Панагија Епископијани на Закинтос, кој работел под влијание на еден од последните подржувачи на Доксарас, Николас Кутузис, сп. Z.A. Mylona, *op.cit.*, 438, cat. no. 198. За уметноста која од втората половина на XVII век добива на интензитет на Јонските острови, т.н. Хептанезијанска („уметност на седумте острови”), чии корени се во Критската школа види: P. L. Vocotoroulos, *The Icons of Corfu*, in: *Corfu and the Ionian Islands*, Greek Presidency of the European Union 1994, Ministry of Culture (1994), 40-49; M. Kazanaki-Lappa, *Painting in Corfu: The Archival Testimony*, in: *Corfu and the Ionian Islands*, 50-55; Z. A. Mylona, *op.cit.*; види уште во поглавјето: Уметност: традиција и влијанија во овој труд.

1.3 Чуда и параболи

Исклучително популарните барокни теми - Христовите параболи, не наишле на особен интерес кај нашите зографи (и нарачателите/ктиторите) во Македонија. Од тие причини, единствената претстава од овој циклус - *Исус Христос -Добар пастир*, забележана на две икони од цр. Св. Илија во с. Блатец од зографот Никола, е раритет и според изборот на темата и според одредени иконографски белези. Всушност, зографот Никола го искористил истиот модел за двете икони со тоа што на едната Исус Христос е фигура во цел раст (имајќи предвид дека се работи за иконостасна врата), а другата, мала по димензии икона, на која е доподпојасјето на Христос, најверојатно била наменета за горните редови на иконостасот. Станува збор за метафорично ликовно интерпретирање на симболиката за Христос -Добар пастир. Тој претставува сублимиран пиктограм на текстовите од Јовановото евангелие (Јов. X, 1-16) и евангелието на Лука (XV, 1-7). Самото место на претставување на една од иконите- на иконостасната врата е алузија на Јовановите зборови: „Јас сум вратата...” (Јов. X, 9). Понатаму следат други асоцијации со евангелските текстови: сигнатурата испишана околу Христовиот ореол: „Јас сум пастир добри...”, (пастирскиот) стап во раката (Јов. X,11), овцата на неговото раме (Лу. XV, 5), и останатите овци од кои се гледа една во подножјето на пределот (Лу. XV,4), како и фигурата на згазениот волк под Христовите нозе (Јов. X, 12).

За разлика од наративниот приод во сценската разработка на темите од Параболите Хрстови во потрадиционалното⁶² и во барокизираното сидно сликарство,⁶³ а во контекст на медиумот (и местото) на илустрација, Николовата претстава е слаб одраз на морализаторско - проповедничкиот карактер на програмата на барокните иконостаси.⁶⁴ Колку што ние познато, ваков речит амбле-

⁶² Сп. А. Серафимова, *Кучевшки манастир*, 87-96: синтетизиран преглед на појавата и развојот на сцените од Христовите дела, чуда и параболи и Цветниот триод, со опстојна литература. Меѓу нив не најдовме на претстави на Христос - Добар пастир.

⁶³ Д. Медаковиќ, *Трајом српског барока*, 139, сл. 47: за сцените од циклусот на Параболите Хрстови (меѓу кои е и Христос-Добар пастир) во Хиландарскиот параклис на св. Сава.

⁶⁴ Исклучително е значењето на проповедничките зборници во дидактичкиот систем на северо-источните барокизирани средини, преточен во сликите на барокните уметници. Во тој контекст параболата за Добриот Пастир и изгубената овца, како метафора на Христовата љубов и грижа за грешниците, покрај другите парболи, е вклучена во зборниците за неделните проповеди со цел, преку кратките евангелски приказни за Христовото поучно дејствување, да се поттикне покајание и да се зајакне верата. Пред лицата на верниците иконостасните илустрации претставувале слика на проповедта. Види: М. Тимотијевиќ, *Иконографија парабола у српском барокном сликарству и*

матски приод е редок и во барокизираните средини.⁶⁵ Иконата на Дичо зограф од с. Битуше каде што е речиси целосно применет моделот на Никола,⁶⁶ е исто така меѓу ретките примери од македонските иконостаси од XIX век.⁶⁷

Уникатен е примерот и со единствената избрана сцена од Христовите чуда - *Христос нахранува 5000 луѓе со ѝеѝ леба и две риби*, насликана од Михаил/Даниил на источниот ѕид на трпезаријата во бигорскиот манастир.⁶⁸ Одредницата за илустрација на оваа сцена со нагласена евхаристична симболика во трпезаријата (простор за обедување), е сосема разбирлива, додека местото што таа го зазема - издолжената ѕидна површина на источниот ѕид во горната зона, чии оксници се проповедалницата (на север) и завршетокот на ѕидот (на југ), придонела моделот што го користеле зографите да обезбеди исклучително богата, полна со фигури и придружни епизоди расчленета композиција. Бигорската престава е строго симетрична композиција, при што Исус Христос кој благословува е централна фигура, а пред него е чинијата со петте леба и двете риби што му ја принесуваат апостолот Петар и Јован (!?), и дванаесетте корпи со умножениот леб. Другите апостоли, распоредени на различни места се „служителите“ кои го хранат поседнатиот народ, подавајќи му од храната во кошничките што ги носат. Некои од специфичните решенија во оваа претстава - централната, статична фигура на Христос кој (само) ја благословува храната и издвојувањето на посебни групи на деца (три групи во предниот план) и група со жени (на десниот крај на сцената), зборуваат за модел кој, колку што ние познато, нема свој одреден прототип во современите или нешто постарите споменици. Единствена аналогија наоѓаме во сцената од манастирот Филотеј, од зографите Константин и Атанас, според концентрацијата на случувањето на чудото околу фигурата на Христос, но не и според неговото место во композицијата, додека

украински *ѝројоведнички зборници*, ЗЛУ 26, Нови Сад 1990, 161-172; Истиот, *Српско барокно сликарство*, 403.

⁶⁵ Варијанти на редуцирани модели и сценски разработки се присутни на цоклињата на српските барокни иконостаси, дела на Теодор Крачун (цр. Арх. Михаил во Сусек) и Димитриј Бачевиќ (Крушедол), сп. М. Тимотијевиќ, *Иконографија ѝарабола*, 171-172.

⁶⁶ Иконата е од цр. Св. Архангел Михаил во с. Битуше, од 1848 г., од времето на зрелата фаза на творештвото на овој ученик на Михаил, и најверојатно од него преземен сликарски картон од времето кога работеле во Бигорскиот манастир (од теренски белешки, споредбено со документацијата на РЗСЗК/НКЦ-Скопјекаде иконата е регистрирана под рег. бр. 22378).

⁶⁷ Еден исто така редок пример на посмишлифициран модел е иконостасната врата од цр. Св. Атанасиј од с. Прждево, Неготинско, од зографот Григориј Пецанов од Струмица, од последните децении на XIX век (фото кај А. Николовски, *Уметноста на XIX век во Македонија*, 30).

⁶⁸ Опис и анализа: Ј. Тричковска, *Темајшката на живојисој*, 158-161.

издвоената група со деца е права мала жанр сцена.⁶⁹ Слично на нив, следејќи го буквално евангелието на Матеј за ова чудо, нашите зографи ги издвоиле групите со жени и деца (Мат. XIV,21) и Христовата улога ја концентрирале на клучниот момент на остварување на чудото - благословувањето на лебот и рибата, односно умножувањето на храната.

Во еволуцијата на композицијата, во развиените византиски и поствизантиски претстави се напушта централното позиционирање на Христовата фигура во оформената композиција, произлезено од најстарите редуцирани претстави на релефите на саркофазите, сликарството во катакомбите, минијатурите на манускриптите,⁷⁰ и се одбележува Христовото активно учество во делењето на храната, при што тој се појавува (најчесто) два пати.⁷¹ Епизоди кои би претставувале преточување во слика на одредени евангелски текстови поретко добиваат слоевита разработка, особено не така протолкувна како што е во нашиот случај во врска со епизодата со децата на кои исто така им се поделува храната од еден од младите апостоли.⁷² Во таа смисла нашата композиција претставува редок компилативен примерок од стари и понови решенија што сметаме дека е зографски придонес во завршната етапа од нејзиниот развој. Воедно ќе додадеме и тоа дека според нашите сознанија бигорската композиција

⁶⁹ Сп. Г. Хр. Τσιγάρας,, *op.cit.*,112-114, πλ. 65 (Филотеј): Христос е поставен на десната страна и го благословува со едната рака лебот а со другата рака - рибите што му ги принесуваат двајцата апостоли. Децата се поставени во грониот десен агол, со раздвижени пози, а едно од нив се качува на блиското дрво (слично како во Влегувањето во Ерусалим), предлошка што потекнува од многу постари примери - минијатурата во манускриптот од 1066 г., Париското еванг. 74 (сп. G.Millet, *op.cit.*, 648-649).

⁷⁰ Меѓу најстарите прототипови се споменуваат: саркофагот од Арлскиот музеј, од катакомбата Калиста, мозаикот во Сан Аполинаре Нуово, и на веќе оформениот „византиски тип на претставување на чудото” - Кодикот на Григориј Богослов (сп. Н. Покровский, *Евангелие въ ѱамјѣтникахъ иконографѣи*, во: Труды Восьмаго Археологическаго Съѣзда въ Москвѣ 1890, т. первый, 242-245). Споредбено за почетоците на развојот на композицијата: G. Millet, *op.cit.*, 646.

⁷¹ За почетоците на сликање на овој тип се наведуваат повеќе минијатури од XII, XIII век, развиените композиции во византиските споменици од XIV и XV век (споредбено - Кахрие џамија, Манасија, Калениќ), односно модификациите во врска со евангелските текстови за улогата на Христос, следејќи ја минијатурата од Laur.VI 23 (сп. G. Millet, *op.cit.* 646-648). За Калениќ: D. Simić-Lazar, *Kalenić et la dernière période de la peinture Byzantine*, Skorje 1995, 124-125, p.102. За редок пример од македонските споменици од ова време - фасадната фреска во Св. Никола Болнички (1480/1), сп. Г. Суботиќ, *Охридската сликарска школа од XV век*, Охрид 1980, 111. С. Петковиќ, *Зидно сликарство*: преглед на претставите во спомениците на подрачјето на обновената Пеќска патријаршија, 163 (припратата на Пеќската патријаршија, 1561, сл. 14), 205 (манастирот Хоново, 1608 г.).

⁷² Издвојувајќи ја групата деца кои, според Матеј (Мат. XIV, 21), не се вбројуваат во оние кои се нахранети, инаку познато решение уште од раните претстави (XI век), сликарите ја збогатуваат композицијата со епизоди во кои најчесто децата, исклучени од централното дејствие, се забавуваат (сп.: G. Millet, *op.cit.*, 649). Во нашиот пример децата (како и жените) се дел од групираниите целини на кои им се дели храната.

е единствена засега позната претстава во ѕидното сликарство во македонските споменици од XIX век,⁷³ што најверојатно се должи на слабата застапеност на сцени од чудата и параболите Христови во сликаните репертоари на храмовите, иако непостоење на сликани ансамбли во малкуте зачувани манастирски трпезарии, не дозволува генерализирање во однос на нејзината (не)популарност имајќи предвид дека оваа композиција добила свое место во истиот простор на постарите и богато илустрирани ѕидни програми на светогорските манастири.⁷⁴

⁷³ Претставата им е добро позната на локалните зографи и внесена е во компилативниот прирачник, една од ерминитие на Дичо зограф (соодветно и на препораките на Дионисиј од Фурна), сп. А. Василиев, *црн. дело*, 113; А. Παπαδόπουλος–Κεραμεύς, *op.cit.*, 96.

⁷⁴ Примерот со композицијата од манастирот Ставроникита, сп. Μ. Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis (Wall-paintings of the Holy Monastery of Stavronikita)*, Mount Athos 1986, 61-62, fig. 207.

1.4 Празници од Цвейниої и Посниої ѿриод

Празничните икони на монументалниот иконостас од бигорскиот католикон претставуваат извор за проследување на една светогорска традиција каде што се формира ансамбл од 24 сцени од Великите празници во комбинација со теми од други циклуси,¹ определени според одредени четива од литругискиот календар.² Следејќи ја оваа традиција, зографите Михаил/Даниил, во соработка со архимандритот Арсениј, покрај обврзните Велики празници, се одлучиле за скроман избор на сцени од циклусот на Цветниот триод - *Томино неверување* (втората недела по Воскресението, т.н. Томина недела), *Прејоловување на ѿразнициѿе* (третиот ден од четвртата недела на Раслабениот) и *Собор на сѿѿе свѿѿи* (првата недела после Педесетница - завршна недела на Цветениот триод). Покрај нив илустрирани се и други два празника со нагласен триумфално-церемонијален карактер - *Првиої вселенски собор* (од седмата недела по Пасха, т.н. Недела на Отците), и *Издинѿување на чесниої крстї* (ѿразник од *Посниої ѿриод*). Оваа иконописна целина од бигорскиот иконостас ја обединува проповедничката мисија за прослава на Христовиот живот и чуда, на неговите посмртни јавувања и на најзначајните историски моменти за христијанската црква и нејзиниот есхатолошки карактер.³

За разлика од податоците што за програмскиот концепт на празничните икони ги добиваме од бигорското светилиште, на иконостасите на кои работи Никола не може да се забележи таков пристап. Впрочем, за тоа сведочи един-

¹ Спореди со епистилите на светогорските манастирски иконостаси од XVI век во Ивирон и Пантократор, кои се пррпишуваат на Критската школа: *Tresasures of Mount Athos, Thessaloniki* 1997, 112-113, cat.no. 2.42, 113-114, cat.no. 2.43 (од манастирот Ивирон), 146-147, cat.no. 2.76 (од манастирот Пантократор).

² За содржините на богослужбите во неделите од Пасха до Педесетница, распоредени во одредени четива/зачала/перикопи од утринските евангелијата, посветени на одредени случувања и спомени на/за Христовиот живот, дејствија, чуда, посмртни јавувања: Л. Мирковић, *Хеорѿолоѿија или историски развѿѿак и боѿослужење ѿразника ѿправославне цркве*, Београд 1961, 212-220; G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècle d'après les monuments de Mistra de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1960, 34-38. За нивната трансмисија во сликаните сидни програми и распределба според одредени циклуси и нивни комбинации постојат повеќе истражувања. За некои територијално или хронолошки блиски балкански споменици, кај: Е. Флорова, *Алинскиѿе сѿѿенојиси*, Софија 1983, 43-55, 60; Г. Геров, *Цикѿљ ѿ уѿѿринскиѿе неделни ебанѿелија во сѿѿенојисиѿе на Роженскиа манастир*, Изкуство 9-10, Софија 1990, 17-21; А. Серафимова, *Сликиѿе на литругискиѿе ѿерикоїи во Кучевишкиої манастир (1591)*, Зборник на Музејот на Македонија, бр. 2, Скопје 1996, 180-196; Истата, *Кучевишки манастир Свѿѿи Арханѿели*, Скопје 2005, 87-96.

³ Останува само уште една икона од празничниот ред, посветена на патронот на манастирот св. Јован Крстител (Усекование на главата на св. Јован Претеча), која ќе биде разгледана во контекст на неколку други претстави од животот на светителот.

ствената тема од посочените - *Издигнување на чесниот крст*, што тој ја илустрира на две икони за иконостасите во црквите на Осоговскиот манастир и с. Блатец.

Од недоволно истражениот фонд на иконопис од Македонија од поново време, освен бигорската проширена групација на празнични икони, забележавме уште два циклуса од овој период, и двата концентрирани исклучиво на темите од Цветниот триод, и тоа: осум икони од цр. Св. Спас во Скопје,⁴ и три икони од цр. Св. Димитриј од Битола.⁵

За претставата *Томино неверување* (Јов. XX, 25-29), е користен познат модел на илустрација на моментот кога при второто (поствоскресно) појавување на Христос пред апостолите, тој му ја покажува раната на градите на апостолот Тома кој, заради неприсуството на првото Христово доаѓање меѓу учениците, не поверувал во воскреснатиот учител. Симетричната композиција со централната, разголена и динамично позиционирана фигура на Христос, покажувајќи му ја на Тома раната на неговите гради со кренатиот прст (Јов. XX, 27), младиот апостол кој зачекорува да го допре (Јов. XX, 28), затворените врати во заднината на архитектонската кулиса (Јов. XX, 26), се познати решенија од поствизантиските сидни сликани репертоари⁶ и од иконите на критските сликари.⁷ Нашата претстава има одредени особености кои се повеќе резултат на специфичниот ликовен израз на зографите. Во таа смисла, концептот на динамично позиционирани фигури не само на Христос туку и на апостолите, лево и десно од него, го заменува шематизираниот распоред и крутиот став на учесниците од пораните приме-

⁴ Осумте икони од празничниот ред на иконостасот во цр. Св. Спас во Скопје, прецизно насловени според неделите на празнување се: Томина недела, Преполовение, Недела на слепиот, Недела на раслабениот, Недела на мироносници, Воскресение Лазарево, Недела на Самарјанката и Недела на православието (Собор на триста и осумнаесет свети отци). Иконите се заведени во Централниот регистар на РЗЗСК/НКЦ-Скопје (рег.бр. 208, 195, 181,172, 173, 209, 246 и 247). Иконите досега не се публикувани, а нашите првични сознанија упатуваат на крајот на XVIII или почетокот на XIX век.

⁵ Според В. Поповска Коробар иконите на непознатиот зограф (Недела на раслабениот, Недела на самарјанката и Недела на слепиот) потекнуваат исто така од крајот на XVIII или почетокот на XIX век, сп. В. Поповска Коробар, *Икониите од Музејот на Македонија*, Скопје 2004, кат. бр. 145, 146 и 147.

⁶ Сп. А. Серафимова, *Кучевишки манастир*, 87, со преглед на литература за сродни поствизантиски споменици (во заб. 3,4,5).

⁷ За овој модел, дополнет со испишаните свитоци на Христос и Тома со познатите цитати од Јовановото евангелие за случката, применет од сликарот Саракинопулос (XVI век), види: М. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la collection de L'Institut Neri Pozza*, Venise 1962, 22, cat.no. 9 (222), fig. 9.

ри во кој апостолот Петар обично е првата фигура од спротивната страна на апостолот Тома.

Со многу понагласена динамика, а задржувајќи го приматот на апостолот Петар кој исто како и Тома исчекорува кон Христа од спротивната страна, композицијата од цр. Преображение во Самарина,⁸ е прототип на барокизиранiot израз на подоцнежната бигорска претстава, која согласно иконописниот медиум е подетална во разработката на споредни декоративни детали од архитектонската кулиса. Динамичната позиционираност на учесниците од нашата икона е претходно забележана кај корчанските браќа на Света Гора, во инаку поедноставната композициска поставка,⁹ разликувајќи се од многу пошематизираниите приоди на зографите од истото ова време од корчанско-москополскиот сликарски круг на кој и самите му припаѓаат,¹⁰ како и на една од подоцнежните икони од цр. Св. Спас во Скопје.¹¹

Прејоловувањето на ѝразницијте е интерпретирано според образец кој го следи текстот од Јовановото евангелие (VII, 14-36),¹² односно, во најголем дел одговара на соодветното случување кога Христос, во зрели години, ноќта на завршното прославување на еврејскиот празник Сеници, ги подучува евреите.¹³

⁸ N. X. Παπαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και Ο Ναός της Μεταμορφώσεως του Σαττηρός Σαμρινας Γρεβενών. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στη δυτική Μακεδονία στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου Αιώνα*, πιν. 79 β (одбранета докторска дисертација на Солунскиот универзитет, 2004 г.).

⁹ Сп. Г. Хр. Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντινός και Αθανάσιος από την Κορυτσα, το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752- 1783)*, Αθήνα 2003, πιν. 129 (Ксенофон).

¹⁰ Особено кај Давид од Сленица, на неговата икона (1730 г.), од цр. Св. Богородица од Москополе (сп. E. Drakoroulou, *Icons from the Orthodox Communities of Albania*, Thessaloniki 2006., 44, fig. 132); на иконата од цр. Св. Димитриј во Битола, од неговата работилница од која е сочувана само десната половина, денес презентирана во Музејот на Македонија во Скопје (сп. В. Поповска-Коробар, *Иконијте*, 294, сл.122); кај Трпо зограф во Св. Наум Охридски, (Ц. Грозданов, *Светии Наум Охридски*, Скопје 1995, цр. 111).

¹¹ Види заб. 4.

¹² При богослужбеното воведување во овој празник, кога Христос на симболичен начин ги спојува Велигден и Духови, се чита цитат од Јовановото евангелие (Јов. VII, 14-36): Л. Мирковић, *Хеорјолоџија*, 217.

¹³ Христовата проповед според Јован (Јован VII) се однесува на „третата година од неговото општествено чинодејствување“, додека проповедта за која зборува текстот од евангелието на Лука (Лу. II, 40-50), ја води младиот, дванаесетогодишен Христос во родниот Назарет кога обично се присутни и неговите родители (сп. Н. Покровскій, *Еванџелие въ ѝамјѝникахъ иконоџрафи*, Труды Восьмаго Археологического Съѝзда въ Москвѝ 1890, т. первый, 152-154). Забуните што се јавуваат во иконографијата на сцената Преполовение на празниците, според истражувачите доаѓаат од мешањето на наведените евангелски текстови, односно од градењето на илустрации на исто (старо) композициско решение, сп. Г. Бабић, *О ѝрејоловењеу ѝразника*, Зограф 7, Београд 1977, 23-24 (споредувајќи стари илустрации на минијатури (од XI век) по Лука, со минијатурата од Грузискиот синаксар, исто така од XI век, во која според авторката е користен текстот на Јован. За истиот проблем, а во контекст на забуните што ги правеле поместувањата на местата на минијатурите во менолошките текстови: П. Мийович, *Грузискије менелоџии с XI ѝо XIV*

Во типичен декоративен манир кога станува збор за ентериерно опремување на просторот во кој се одвива одредена случка, Михаил/Даниил во преден план поставиле два аркадно поврзани столба, украсени со вазни, ангелчиња, птици, позади кои, под балдахин и на раскошен трон седи Христос, додека околу столбовите, во најразлични пози се групирани допојасја на осум еврејски мудреци. Сепак, и покрај јасната иконографска шема на опишаниот момент кај Јована, неколку детали се збунувачки. Најпрво, се работи за испишаните текстови на отворените книги на Христос и на еден од евреите, потпрен на столбот пред него; на книгата во рацете на Христос е испишан цитат од евангелието на Јован (Јов. VI, 56), односно зборовите кои Исус Христос им ги упатил на евреите за време на пропозита во синагогата во Капернаум (Јов. VI, 59), што е случка пред празникот Сеници, додека на отворената книга на Евреинот, испишаниот текст од Јовановото евангелие овој пат е врзан за следот на дејствието по Христовата проповед на празникот Сеници („преполовувањето на Пасхата“) кога јудејците се чудат на оној кој подучува а „самиот не учел“ (Јов. VII, 15). Во недостаток на аналогни примери во врска со внесувањето на текстови во иконографијата на сцената (што укажува на модел со понова традиција),¹⁴ ќе претпоставиме дека забуните можат да се протолкуваат како своевиден след на оние кои се случуваат при илустрација на дејствието според изворните текстулани предлошки од евангелијата на Јован и Лука.¹⁵ Иако во нашиот случај не се работи за текстови од различни евангелија, сепак оној на Христовата книга не е соодветниот за историскиот момент на кој алудира иконографијата на сцената, и пред сè нејзиното насловување (**ПРЕПОЛОВЕНИЕ ПРАЗНИК**). Сосема коректно во сите содржински елементи на сцената која е илустрација на случу-

век, Зограф 8, Београд 1977, 18. За истиот проблем а во врска со најраните претстави (X век): Ch. Walter, *The Earliest Representation of the Mid-Pentecost*, Зограф 8, Београд 1977, 15-16.

¹⁴ Еден од ретките примери со испишани текстови на книгата што ја држи Христос во едена од сцените на проповед за кои имаме сознанија, е во олтарскиот простор на манастирот Дечани, но не во врска со Преполовувањето туку со Христовата проповед (според Лука) каде што пророчките зборови на Исаија (61,1) го објавуваат месијанскиот Христов пат (Лу. IV,17), сп. Б. В. Поповиќ, *Програм живописа у олтарском ѝросојру*, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Beograd 1995, 84-85.

¹⁵ Следејќи повеќе споменици од поствизантискиот период истражувачите ги нотираат овие недоследности, сп. Г. Геров, *Сџенојиситџе оџи 16. век в ѝриџвора*, во: Стенописите на Роженскиј манастир, Софи я 1993, 38. А. Серафимова, *Кучевишки манастир*, 92. Меѓу ретките зачувани икони во Македонија слични забуну во овој контекст се забележани на иконата од првата половина на XVII век, по потекло од Мариовско, денес експонат во Музејот на Македонија во Скопје (сп. В. Поповска-Коробар, *Иконитџе*, 282, сл. 100). Само во младликот, голобрад Христос на иконата од цр. Св. Спас во Скопје зографот направил извесна забуна на инаку коректно илустрираниот Јованов текст.

вањето при преполовување на празниците, претходно илустрирале зографите Константин и Атанас во скитот Св. Ана на манастирот Ксенофон.¹⁶ Меѓутоа, следејќи еден друг пример од иконописот на анонимни зографи од просторот од каде потекнуваат овие зографи,¹⁷ можеме да забележиме колкава била конфузијата или можеби „слободата“ во комбинирањето на текстови и содржини од различните Христови проповеди, опишани кај Лука и Јован, што како стар проблем се провлекувал низ векови. Илустрацијата на оваа икона, насловена на грчки „(Μ)ΕΣΟ ΠΕΝ ΤΗΚΟϚΤΙ“, претставува комбинација на наведените евангелски текстови: Христос е возрасен (што одговара на случувањето при преполовувањето на празниците, според Јован VII, 14-31), присутни се неговите родители (што пак одговара на Христовата проповед како дванаестогодишно момче, според Лука II, 41-48), додека текстот од книгата пред Христа е цитат од Јован (Јов. VIII, 12) кој се однесува на мудрите зборови за неговата природа, искажани пред евреите и неговите ученици во храм, по случката со прељубницата. Според нашите попатни истражувања на иконата од Берат, покрај идентификувањето на текстот на книгата во скутот на Христос, се забележува и еден друг куриозитет. Имено, на другата книга што ја држи еден од евреите текстот е испишан на хебрејски (?) што претставува соодветна паралела со бигорската икона на која, за разлика од старословенскиот цитат на книгата на Христос, на онаа што ја држи евреинот е на грчки. Овој детал може генерално да се протолкува како симболика на неразбирањето (заради неверувањето) на оние кои ги слушале (а не ги разбрале) Христовите зборови и дела на што подиректно алудира испишаниот грчки текст на книгата на евреинот од бигорската икона.

Уште еден детал на бигорската икона заслужува коментар. Имено, за постариот лик на еден од двајцата евреји, издвоени на десната страна, кој има круна на глава може да се претпостави дека е Мојсеј(!). Имајќи предвид дека според нашите сознанија во ниедна од познатите илустрации на Христовите поповеди не се забележува конкретизирање на присуство на старозаветни цареви, идентификацијата на овој лик може да се побара во евангелските текстови, односно во честото споменување на Мојсеј и неговите закони (дадени од Бога) во

¹⁶ Г. Хр. Τσιγαρας,, *op.cit.* 105: меѓу другото, на книгата на Христос е наведен соодветен цитат од неговата проповед на празникот Сеници (Јов. VII, 24).

¹⁷ *Ikonen aus Albanien, Sakrale Kunst des 14. bis 19. Jahrhunderts*, Staatliches Museum Staatliches Museum für Völkerkunde München, 2001 cat. no. 57. Потеклото на иконата е од цр. Св. Никола во Берат.

Христовите проповеди пред Евреите (Јов. VI, 32; VII, 19, 22, 23 и особено Јов. VIII, 4,5).

Завршната сцена од Цветниот триод на Бигорскиот иконостас е иконата *Собор на сийе свейи*,¹⁸ посветена на празникот кој се празнува во првата недела после Педесетница - Недела на сите свети.¹⁹ На неа, во три реда, од страните на „новозаветна” света Троица (во горниот средишен дел) и свети Константин и Елена (во долниот дел), се поредени светителски охрови, а во најгорниот - небесни сили. На света Троица први ѝ се поклонуваат Богородица и св. Јован Претеча, формирајќи деисизна композиција, а на страните на мандорлата на света Троица и во небесното опкружување од долниот дел на оваа претстава (во офрма на облаци под нозете на антропоморфните фигури на Бог Отец и Исус Христос), се симболите на четворицата евангелисти. На долниот раб на иконата, од сидините на Небесниот Ерусалим потекуваат четирите рајски реки (Фусон, Теон, Тигар и Еуфрат).

Овој иконографски модел за релативно новоформираната композиција, скоро исклучиво интерпретирана во иконописот, всушност претставува компилација на епизоди од Второто Христово пришествие (Страшниот суд) и Менологот, формиран во XVI век и применуван на иконите од празничните редови (или зоната со Деисизните претстави) на иконостасите на светогорските манастири.²⁰ Во тој контекст може да се согледа извесна развојна фаза на основниот иконографски модел кој, од посимболичната варијанта на упростено хоризонтално редување на светителските хорови, со централно поставениот Деисиз, се движи кон разместување на хоровите од страните или во кружна рамка, околу различно толкуваната десизина композиција, со централно позиционирање на Исус Христос,²¹ или во комбинација со света Троица, како поново решение,²² на

¹⁸ Како карактеристична, многуфигурална композиција на Михаил/Даниил, во која е користен бароктниот модел на света Троица, оваа икона е посочувана од авторот на овој труд, сп. Ј. Тричковска, *Западњачки уицијаи на црквено сликарсйво у Македонији йреко зографа Михајла и Димийтра из Самарине*, Западно-европски барок и византијски свет, Београд 1991, 210.

¹⁹ Востановувањето на празникот е во спомен на сите светители кои „заради совјата многу-борјоност немаат свој посебен ден на прослава или чии имиња не се знаат”, сп. Л. Мирковић, *Хеоропологија*, 236-237.

²⁰ *Treasures of Mount Athos*, cat. no. 2.98, 2.106 (раните примери од XVII век од Скитот на Света Ана).

²¹ *Ibid.*

²² Од овој тип многу побројни се иконите од XVIII и XIX век. Види примери во: *Treasures of Mount Athos*, cat. no. 2.126 (од Светогорскиот Нов Скит, од 1770 г.); Е. Drakoroulou, *Icons*, cat. no. 48 (иконата на Константин зограф од 1762 г.); *Καταλογοι εικονων, λειτουργικων, αντικειμενων, παλαιων βιβλιων*, Θεσσαλονικη 2004, 353. МГ 21; 363. МГ 31 (двете икони од цр. Св. Ѓорѓи во Мелисохори XVIII век), 41 ДК 29 (иконата од цр. Успение на Богородица во Друмос од XIX век).

кои им се поклонуваат Богородица и св. Јован Претеча. Многу проетко е решението произлезено од нагласената баркона мариолошка тематика каде што десизната композиција се заменува со централно поставената фигура на Богородица.²³ На поновите и побогато илустрирани примери, скоро обврзно е посебно разработен долниот дел на композицијата, честопати издвоен со сликана рамка, каде што е илустрирана познатата сцена од Рајот - тројцата праотци со Разбојникот.²⁴ Истражувачите сметаат дека формирањето на оваа композиција и нејзиното интерпретирање во иконописот, и тоа во редот на деисизната групација на светители, карактеристично за малите скитови или ќелии, е заслуга на светогорските монаси.²⁵ Нејзината популарност на поширокиот регион во XVIII и XIX век, благодарение на распространетата графичка продукција²⁶ може да се следи и во рамките на развиените монументални манастирски иконостаси каде што таа добива место и значење на празнична икона, исполнувајќи и соодветната боголужбена функција на денот на празнувањето на сите светители во Христовото небесно царство.

Во седмата недела по Пасха, т.н. Недела на отците, црквата ги прославува 318-те богоносни отци од Првиот екуменски собор, свикан и воден од царот Константин Велики во Никеја (325г.), на кој една од главните одлуки е осудата на монотеистичкото учење на александрискиот свештеник Ариј и потврдување на едносушноста на Бог Отец и Исус Христос, што станува клучен столб на Симболот на верата, утврден на Вториот екуменски собор во Цариград (381г.).²⁷

Претставата на *Првиот вселенски собор* на бигорскиот иконостас иако непрецозно сигнирана (**ВГЪМЪ С(ВЪ)ТИМЪ ВСЕЛЕНСКИМ СОБОРОМЪ**), е карактеристичен пример на комбинирање на повеќе содржински елементи што ја формираат основната иконографија на темата уште од најстарите илустрации,²⁸

²³ Овој типичен барокниот образец е применет од братот на Константин од Корча, Атанас, на една икона од 1776 г., сп. E. Drakoulou, *Icons*, cat.no. 59.

²⁴ *Ibid.* На графичките претстави скоро без исклучок се инкорпорира овој сегмент, сп. D. Papastratos, *Paper Icons, Greek Orthodox Religious Engravings (1665-1899)*, Vol. I, Athens 1990, 94-99.

²⁵ *Treasures of Mount Athos*, 189, cat. no. 2.126.

²⁶ D. Papastratos, *op.cit.* 94-99.

²⁷ За одлуките на Соборот и празнувањето: Л. Мирковић, *Хеорџолоџија*, 219-220. Ј. Поповић, *Доџмајлика љавославне цркве*, Београд 1980, 53-54. Г. Острогорски, *Истџорија Византије*, Београд 1969, 67-69.

²⁸ Меѓу најстарите илустрации на екуменските собори се минијатурите во хомилијата на Григориј Назијански и Менологот на Василиј II (Ц. Грозданов, *Охридскојто судно сликарство од XIV век*, Охрид 1980, 71-74, според: Ch. Walter, *L'icnographie des Conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970, 114-115 (по повод циклусот од галеријата на кат во цр. Св. Софија во Охрид).

но и на внесување нови содржини, во најголем дел произлезени од легендите врзани за учесниците, односно случувањата околу Соборот, а повеќето познати од описите во ерминиските прирачници.²⁹ Со зголемниот број на фигури, нивните наменски гестикулации и/или атрибути и околниот декор таа добила исклучителна наративност и илустративност.

На бигорската икона од страните на централно позиционираната фигура на царот Константин, седнат на трон под балдахин, чуван од двајцата војници од неговата гарда, во неколку реда се поставени фигури на црковни лица. Во првиот ред, околу полукружната катедра се највлијателните црковни отци а позади нив се гледаат глави од други архијереи и групи на монаси. Во стилот на доцно-средновековните претстави на екуменските собори, предниот план на претставата е посебно разработен,³⁰ во два сегмента: млад архијереј (со нимб?!) стоејќи покрај постамент, го пишува текстот на Символот на верата на свиток, додека на отворената книга е веќе испишана одлуката на Соборот со која се осудува Ариј, наведена како трета (Γ) соборска одлука,³¹ додека во долниот десен агол е резнебитената група еретици, бегајќи од разбеснетиот мирликиски епископ Никола кој успева да го фати последниот од нив (Ариј) за монашката наметка. Во намерата да ја потенцира жестината на отфрлањето на ереста, сугестивно изразена најмногу во овој дел од сцената, зографите воделе сметка оваа епизода да ја потиснат надвор од оградениот архитектонски простор во кој се одвива соборот со што, на својствен начин, се надоврзале на идејната ориентација од постарите примери за издвојување/разграничување на правоврените од еретиците, но за разлика од нив отсуствува дебатата,³² а се сугерира исходот од истата - изгонување на осудените еретици. Како инспирација за нејзината илустрација послужила легендата за „неустаршивата одбрана на православието“ од страна на св. Никола Мирликиски која всушност е и основната причина тој да добие специ-

²⁹ Α. Παπαδόπουλος – Κεραμεύς, *Διονυσίου του εκ Φουρνα, Ερμηνεία της ζωγραφικής τεχνης, εν* Πετρ ουπολει 1909, 171.

³⁰ В. Penkova, *Mural-Paintings in the Refectory of Bačkovo Monastery and the Tradition of Mount Athos*, *Cyrrillomethodianum XV-XVI, Thessalonique* 1991/92, 65-66.

³¹ Текстот гласи: "Αριј перваγω β(ο)говорца и началника еретическаγω и всеμ еретникωμω αναδεμα : Γ·".

³² За богато разработените византиски композиции во видното сликарство кои се движеа во правец на подвојување на двете групи надвор од екседрата околу која се седнати највлијателните црковни отци, што некогаш се заокружува и со засебна сцена во која се одвива расправа, сп. Ц. Грозданов, *Охридскојто видно сликарство од XIV век*, Охрид 1980, 71-74 (за Екуменските собори од галеријата на катот во Св.Софија, Охрид, со друга литература); В. Милановић, *Програм живојиса у ирпирати*, во: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 363.

фично место во расправата на Првиот екуменски собор. Варијанти во тој контекст, многу блиски на Бигорската икона и веројатно узори за понатамошната, засебна разработка на овој дел од композицијата, наоѓаме во ѕидното сликарство на храмот Св. Ѓорѓи во Негадес (Епир) од XVIII век, кадешто во преден, средишен план се фигурите на св. Никола и Ариј, свртени еден кон друг во жестока дебата,³³ и во еден уште по близок на бигорската епизода - живописот на Скитот на Св. Ана во Ксенофон од истото време.³⁴ Со тоа корчанските зографи во Ксенофон а подоцна и нашите зографи ја одбегнале далеку посимболичната варијанта позната од поствизантиските иконописни дела, пред сè оние работени од критски сликари, каде што срамното проповедање на ереста е изразено во симболиката на клекнатата/легната или подгрбавена фигура на Ариј, сместена во издвоено поле (во Адот),³⁵ додека пораката за осудата за стореното е често илустрираната епизода - Визијата на св. Петар Александриски, поместена на спротивната страна, во горниот средишен дел на композицијата.³⁶ На сметка на оваа позната иконографија, а во контекст на развојот на настаните кои ја одредиле судбината на енергичниот бранител на верата - св. Никола Мирликиски, асоцира еден исклучително редок детал - испишаниот текст на книгата на првиот архиепископ до царот Константин, од неговата десна страна, во кој се слави Богоро-

³³ Св. Никола го фаќа Арија за монашката наметка, а со другата му покажува на Адот, претставен како апокалиптично животно од другата страна на св. Никола и во чија отворена челоуст веќе се наоѓа горниот дел од телото на еретикот.

³⁴ Сп. Г. Хр. Τσυχράς,, *op. cit.*, 270, 486, πιν. 289.

³⁵ На пр. иконата на Михаил Дамаскинос од 1591 г. (сп. М. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450- 1830)*, 250, fig. 120); иконата од XVI век од Хиландарската збирка (сп. С. Петковић, *Иконе манастира Хиландара*, манастир Хиландар 1997, 115-116), иконата од XVII век, по потекло од цр. Св. Антониј - Пентекамаро, денес во Закинтошкиот музеј (сп. Z. A. Mylona, *The Zakynthos Museum*, Athens 1998, cat. no.107, fig.263), од сликарот Паладас од Крит (сп. М. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 270, fig. 181). Истата иконографска шема ја забележуваме и претходно, во живописот на нартексот на манастирот Ставреникита, дело на најпознатиот критски сликар од XVI век, Теофан Ватас (сп. М. Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanos, the final phase of his art in the wall-paintings of the Holly Monastery of Stavronikita*, Mount Athos 1986, 57, ph.11).

³⁶ Експлицитната поврзаност на св. Петар Александриски со Ариј е забележана прв пат на Ерусалимскиот литургиски свиток (XII век), додека за литургичарот од Теодоровиот псалтир (XI век, f.37v), основано се претпоставува дека исто така се работи за св. Петар Александриски (Ch. Walter, *L'icnographie*, 110). Подоцнежните разработки на оваа епизода се повторно најчести кај критските сликари (види во заб. 20). Во врска со територијалната распространетост на моделот со Визијата на св. Петар Александриски искажани се мислења дека, за разлика од спомениците на просторот на Пеќската патријаршија, тој е често застапен во ѕидното сликарство на поствизантиските споменици во Бугарија, Русија, Влашка, Бугарија и Света Гора, сп. А. Серафимова, *Кучевшки манастир*, 168-169(со друга литература).

дица која заедно со Христос му го враќа одземеното епископско достоинство заради непримерното однесување на соборот.³⁷

Меѓу фигурите на најистакнатите црковни отци, седнати на трапезоидната клупа со ограда-балустрада од тордирани столпчиња, посебно ќе го издвојуваме местото и карактеристичната иконографија на св. Спиридон Тримифиски. Тој е првата фигура од долниот, преден план, препознатлив по сламената капа но и по необичниот цилиндричен предмет што го држи а од чиј врв излегува пламен. И тука, како и во случајот со св. Никола, е користен текст од легенда во која се раскажува за неговиот подвиг кога на Првиот екуменски собор успеал да преобрати во христијанска вера еден од пристуните филозофи и приврзаници на Ариј.³⁸ Оваа случка е ретко користена при илустрацијата на Првиот екуменски собор во постарите споменици,³⁹ но личноста на св. Спиридон, како метафора за победата на правата вера,⁴⁰ одамна му обезбедила угледно место, веднаш до царската фигура или во неговото најблиско опкружување.⁴¹

Друга позната личност од Соборот, апострофирана во Ерминијата на Дионисиј, е познатиот александриски архиепископ Атансиј, кој за времето на одржувањето на Соборот бил (сеуште) ѓакон.⁴² Имајќи ги превид ерминиските препораки во врска со типологизацијата на неговиот лик на Соборот (млад и облечен

³⁷ Неочекуваната жестокост во реакцијата на мирликискиот отец против Ариј, според еден латински текст од XIV век, предизвикал негодување кај св. отци по што следело одземање на епископската титула и негово затворање. Но, токму силината на неговата одбрана на правата вера придонела Исус Христос и Богородица повторно да му го вратат епископското достоинство, види: Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 104. За овој иконографски детал за сега немаме аналогии.

³⁸ Според житието, овој скроман и не многу учен но ревностен правоверник, со Божја сила успеал да го запрепасти еден од филозофите кој и покрај сето знаење што го имал, занемел слушајќи го светителовото вдахновено говорење за едносушноста на Света Троица. Демнострирајќи ја вистинитоста за трите Божји ипостаси во текот на расправата на Соборот, св. Спиридон земал една тула, ја стиснал во раце, при што од нејзиниот горен дел пламнал оган, од долниот дел бликнала вода а во раката му останала калтта од која била направена тулата. Тогаш светителот рекол: "Еве три стихии а една тула. Така и во Света Троица: три Лица а еден Бог." (Ј. Поповиќ, *Житија светих за месец декември* (12), 346).

³⁹ Ц. Грозданов претпоставува дека во оштетената сцена во галеријата на кат во цр. Св.Софија, во подигнатата рака на Спиридон-предводник на правоверните наспроти групата филозофи, би можела да биде насликана тулата, сп. Ц. Грозданов, *Охридското ѕидно сликарство*, 69-74 (со друга споредбена литература). Своевиден исклучок и од поновите претстави е споменатата ѕидна слика од Скитот на Св. Ана, од зографите Константин и Атанас, кадешто Спиридон е вклучен во епизодата со св. Никола и Ариј, поставен на спротивната страна од нив и со керамидата во рака, сп. Г. Хр. Тсугарас, *op.cit.*, 270, 486, пл. 289.

⁴⁰ Во споредбените анализи на минијатурите во Физиологот, Теодоровиот псалтир, и Псалтирот Бараберини, Х. Валтер накратко се осврнува на симболиката на претставите врзани за св. Спиридон и неговата победа над Аријанците, сп. Ch. Walter, *Art and Ritual*, 74/75, 98/99, 110.

⁴¹ Сп. заб. 20 и 22.

⁴² А. Παλαδοπουλος–Κεραμευς, *op.cit.*, 171.

во ѓаконска одежа), претпоставуваме дека на нашата композиција тој може да се препознае само во втората седната фигура од десно (од предниот план на екседрата), каде се гледа дел од младолико свештено лице, во цветна одежа со украсен манијак каква што обично носат ѓаконите во декоративно разработуваните сликани програми од поново време. Не ни се познати постари примери во кои св. Атанасиј (сеуште ѓакон) би добил почесно место во избраната група на најзначајните црковни отци на првиот Собор, иако фигури на ѓакони, но не како индивидуализирани ликови, се појавуваат во оваа и во претставите на другите собори.⁴³

На крај би спомнале дека темата и богатството на сценската разработка од бигорската икона претставува реткост во македонското сликарство од XIX век.⁴⁴ Таа не се надоврзува на нешто постарите познати иконописни остварувања од потесниот регион каде што сеуште се користат симболични, шематизирани модели.⁴⁵ Во тој контекст, од нашите скромни истражувања познат ни е само еден пример од почетокот на XIX век, на една од иконите од цр. Св. Спас во Скопје.⁴⁶

Иконата со претставата на *Издигнување на чесниот крст* од бигорскиот иконостас и иконите од тајфата на Никола (за Осоговскиот манастир и цр. Св. Илија од с. Балтец), најнапред се разликуваат од композициски аспект. На сите икони акцентот е ставен на самиот чин на издигнување на крстот со архиерејот кој го придржува крстот, поставени на висок, ограден и декориран постамент на кој се доаѓа преку едноставни лествици. Овој дел од сцената е централно позициониран на иконата од бигорски, а на иконата од Блатец е на десната половина, наспроти групата архиереи и монаси што ја предводи царицата Елена од левата

⁴³ Ц. Грозданов, *црт. дело*, 71.

⁴⁴ За двете икони на кои се претставени некои од екуменските собори (Шестиот и Седмиот собор) во македонскиот иконопис од крајот на XVIII век, како дел од колекцијата на цр. Успение на Богородица во Штипско Ново Село, дело на Теодосиј Зограф од Велес, зборува К. Балабанов во прилогот: *Сликајќа со бившова содржина: „Фамилијата на зографот Теодосиј од Велес подарува слика на црквата Успение на Св. Богородица во Ново Село-Штип“*, како извор за запознавање на старата новоселска црква и творештвото на Теодосиј Зограф, Ликовна уметност бр.1, Скопје 1973, 22. При тоа, авторот само споменува уште една икона (Седмиот вселенски собор) од 1875 за цр. Св. Богородица од Велес. Веројатно поведен од непрецизното насловување, во истата прилика К. Балабанов не ја идентификува илустрацијата на темата како Прв вселенски собор на бигорската икона.

⁴⁵ Од публикуваните икони од XVIII век дознаваме дека во упростениот, стар модел не се оди на сценска разработка на случувањата на Соборот туку, само фронталните фигури на најзначајните учесници (архиереи) или со нивното потесно окружување на царот Константин, се одбелжува соборот што, заради појасна идентификација на темата, довело и до испишување на текстови на раширен свиток пред поворката. Сп. *Treasures of Mount Athos*, 190, cat. no. 2.128 и 2.129 двете икони од Nea Skete и од Протатон), Е. Drakoulou, *Icons*, 158-162 (иконата на Атанас зограф).

⁴⁶ *Види заб.* 4.

половина на сцената. На бигорската икона архиереите и монасите се на спротивната страна од крстот, а царицата Елена ја предводи групата со жени, момчиња, војници, старци. На сите икони е насликана богата архитектонска заднина. Покрај полнотијата на призорот со моштвото фигури, на бигорската икона има специфични детали кои сугерираат епизодни случувања како дел од приказната за пронаоѓањето на чесниот крст. Во тој контекст како и во однос на композициското решение на иконите на Никола очигледен е потрадиционален, шематизиран приод. Кон спецификите на иконата на Никола од Блатец ја приклучуваме и додавката во црковнословенската сингатура ... **ВСЕМІРНОЕ ВОЗДВИЖЕНІЕ...**⁴⁷

Приказната врзана за пронаоѓањето на правиот/вистинскиот крст на кој е распнат Исус Христос,⁴⁸ е основната одредница за утврдување на празникот Издигнување на чесниот крст⁴⁹ и неговото ликовно изобразување. Се забележува дека во поствизантискиот блакански живопис популарноста на темата опаѓа,⁵⁰ освен кога станува збор за светогорските манастири.⁵¹ Од сликарството на

⁴⁷ Додавката (на црковнословенски) во контекст на именувањето на сцената означува „сеопшто“ (славење), што е поврзано со легендата „за враќањето на крстот од Персија и неговото издигнување“, по што празникот, од локален станува општоприфатен и се слави насекаде во христијанскиот свет (Сп. Л. Мирковиќ, *Хеорџолоџија*, 65).

⁴⁸ Легендата е врзана за царицата Елена којашто, посетувајќи ја Светата земја, наумила да го пронајде крстот на кој бил распнат Исус Христос, а кој бил закопан под еден пагански храм на Голгота. Заедно со епископот Макариј таа отишла во Ерусалим (во времето на епископот Модест), и наредила да се сруши храмот. Под темелите биле ископани три крста при што за „вистинскиот“ бил спознаен оној со чија чудотворна моќ веднаш биле исцелени болни. Спојувањето на двете случувања - пронаоѓањето на крстот и неговото (повторно) враќање од Персија во Ерусалим, е утврдено да се празнува на 14 септември -Крстовден (*Житија Светиџ за месец септември*, 725-726).

⁴⁹ Празникот на Воздвижението (изнесувањето) на чесниот крст кој се слави на 1 август, е утврден во договорот на византискиот цар Манојло и рускиот кнез Андреј, а во спомен на нивните победи (Византијците над Сарацените и Русите над Бугарите), кога според легендата, со помош на крстовите што ги носеле нивните војски и од кои „засветлило небото“, успеале да постигнат победи. Во таа чест, на 1 август се установил празник на кој се изнесувал чесниот крст од цр. Св. Софија во Цариград и се вршела празнична процесија околу храмот и во градот (Епископ Николај, *Охридски ѱролоџ*, Београд 1961, за 1 август).

⁵⁰ Подетални истражувања се направени за неколкуте сцени во: Бугарија (З. Ждраков, *Сцената на Воздвижение на крста и даџиране на сџеноисџите оџ цркваџа "Светџа Пеџка Самарџџџска" в Софија*, Изкуство 2, Софија 1990); Македонија (А. Серафимова, *Восџосџавување на иконџите и изџиџнување на чесниџ крстџ во наосџ на Кучевиџкиџе Светџи Арханџели*, Ниш и Византија, Зборник радова I, Ниш 2003, 239-245); Истата, *Кучевиџки манаџџир*, 98-100.

⁵¹Под влијание на критските сликари таа е често илустрирана во Светогорските манастири (Лавра, Ставроникита, Кутлумуш, Дохиџар, Ивирон), сп. G. Millet, *Monument de l'Athos*, I, Paris 1928, 131.1-2, 231; M. Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis, the final phase of his art in the wall-paintings of The Holy Monastery of Stavronikita, Mounth Athos 1986*, 20,46, 83. Ретко развиена композиџија на пронаоѓање на крстот и излекување на болни (во две сцени) претставуваат зографите Константин и Атанас во ѕидното сликарство на манаџџирот Ксиропотапу, сп. Г. Хр. Тџџараџ, *op. cit.*, пџв. 292, 293.

осуманестиот и деветнаесетиот век познати ни се малку примери.⁵² Графичките примероци се исто така малубројни.⁵³

Кога станува збор за уметноста од ова време во Македонија, од одсегашните сознанија можеме да констатираме дека во ѕидното сликарство таа скоро и да не е присутна,⁵⁴ додека од големиот но сеуште неистражен фонд на иконописни дела, наидовме на ретки примери.⁵⁵

Најексплоатираната иконографска шема во врска со овој празник е онаа во која се илустрира свечениот момент на издигнување на крстот, применета и на нашите икони. Крстот обично го држи еден светител-архијереј кој стои на подигнат постамент (еден вид анвон) пред храм, а во неговото потесно опкружување најчесто се присутни црковни лица, царицата Елена, народ.⁵⁶

Иако вака разработената тема, со масовно присуство на актери (особено на бигорската икона), е видено решение во поновата графичка продукција,⁵⁷ сепак зачудува присуството на групата светители (повеќето назначени само со нимбови), што ни во најсложените варијанти не се сретнува. Меѓу нив се издво-

⁵² Еден од ретките за нас познати примери од ѕидното сликарство од XVIII век е претставата во цр. Успение на Богородица во Каламбака (Епир) каде е користен сосема различен модел, далеку од стандардизираните шеми. Види фото кај: Δ. Ν. Κωνσταντιου, *Προσεγγιση στο εργο των ζωγραφων απο το Καλεσοβο σ Ηπειρο*, Αθηνα 1997, πιν. 221. Сличен шематизиран модел користи Константин јеромонах на иконата од цр. Св. Богородица од Москополе, сп. *Ikonen aus Albanien, Sakrale Kunst des 14. bis 19. Jahrhunderts*, cat. no.50. За разалика од нив, неколку икони од цркви во Солунско од XVIII/XIX век, попрриуствен е моделот од бигорската икона (со централно поставување на издигнатиот крст), сп. *Καταλογοι εικονων*, ΔΚ 10 (од Друмос, цр. Успение на Богородица), ΛΑ 114 (од Лити, цр.Св. Атанасиј).

⁵³ Α. Τουρτα, *Η Ζωγραφική των εικονων το19ο αι. και τα χαλκογραφικα της προτυπα: Η περι'πτωση των εικονων της Θεσσαλονικης*, Μεταβυζαντινα χαρακτικα, πρακτικα επιστημονικης ημεριδας, Θεσσαλονικη 1999, 75, πιν. 4, 77, πιν.6.

⁵⁴ Една од ретките неодамна публикувани претстави е сцената од цр. Св. Петка во с. Маловишта од 1878 г., од зографите Константин и Димитар Анастасови - необична, церемонијална композиција со мноштво фигури во два реда околу крстот и со присуството на Исус Христос и Бог Отец, поддржувајќи ја концепцијата на Страшниот суд од моделите на критските сликари(фото кај: Р. Палигора, *Св. Петка Маловишта*, Битола 2006, 90, на стр. 92).

⁵⁵ Иконата на Теодосиј зограф, од Штипско Ново Село од крајот на XVIII век (К. Балабанов, *Сликајќа со бийџова содржина: „Фамилијајќа на зографојќи Теодосиј од Велес*, 80), како и една доста редуцирана варијанта на приучен анонимен крушевски зограф од крајот на XIX век, која се наоѓа во цр. Успение на св. Богородица во Крушево, насловена како: „Воздвижение честнаго и животворјаштаго крста” (според документацијата на РЗЗСК/НКЦ -Скопје, рег.бр. 45157).

⁵⁶ Најстариот сочуван пример на основното јадро на вака концепираната илустрација за прославата на Изнесувањето на чесниот крст е во Менологот на Василиј II (X-XI в.), за потоа истата да се повторува во бројни ракописни корпуси и во ѕидното сликарство, пред се во контекст на менолошкиот циклус. За ракописните илустрации, сп. Ch. Walter, *op.cit.*, 154 (со друга литература). За сцените во српските средновековни задажбини (Старо Нагоричане, Грачаница, Дечани), сп. П. Мијовиќ, *Менолоџ*, Београд 1973, 260, 287, ил. 19, 119; С. Кесић-Ристиќ - Д. Војводиќ, *Менолоџ*, во: *Ѕидно сликарство манастира Дечана*, 372-384.

⁵⁷ Типичен пример на богата илустративност е графиката од 1771 г., по потекло од манастирот Ксиропотаму, а денес во Димотики библиотеката во Кожани, види кај: Α. Τουρτα, *op.cit.*, 75, πιν. 4.

јуваат фигурите на двајца архијереји од предниот план оставајќи простор за претпоставки за нивната идентификација. Во тој контекст и во постарите претстави се појавуваат извесни варијанти, такашто покрај спомнувањето на патријархот Макариј (што го издигнал крстот),⁵⁸ во некои споменици се препознава и присуството на св. Јован Златоуст,⁵⁹ а меѓу другите се споменува и името на ерусалимскиот патријарх Модест кој бил присутен на местото во времето на пронаоѓањето на крстот,⁶⁰ како и св. Андреј Критски.⁶¹ Забуните продолжуваат и во врска со името на „св. Методиј, патријарх ерусалимски“, посочено за архијерејот кој го воздигнува крстот во описот за сцената Крстовден што се претпоставува дека е препис на Дионисиевата ерминија,⁶² иако ниту во легендите ниту во постарите ликовни изобразувања на оваа тема не се споменува црковен великодостојник со ова име.

Проблем со индетификацијата наметнува и ликот на преподобниот отец, претставен покрај самиот десен раб на сцената и единствениот со ореол монашки лик. Дали овој лик може да претставува асоицијација на одломката од една од легендите според која евреинот Јуда го пронашол местото каде биле закопани крстовите, и по пронаоѓањето на вистинскиот крст тој се покрстил и замонашил,⁶³ останува отворено прашање, дотолку повеќе што не ни се познати споредбени ликовни интерпетации.

Необична разработка добил предниот план на бигорската композиција, со трите смалени фигури околу св. Елена. Две од нив, постар маж со турбан и младо момче, исчекоруваат кон царицата, додека третата, мала женска фигура, стои покрај неа, во една рака држејќи кофчедец а другата и ја подава на царицата. Бидејќи немаме сознанија за слично разработувана сцена ниту пак истата е

⁵⁸ Α. Παπαδοπουλος – Κεραμευς, *op. cit.*, 170; Л. Мирковић, *Хеороџолоџија*, 62-63.

⁵⁹ Во Теодоровиот псалтир (f.131v), кај: Ch. Walter, *op. cit.*, 155. Во Ерминијата на Дионисиј е токму св. Јован Златоуст посочен како единствен присутен архијереј, односно оној кој го воздигнува крстот, сп. Α. Παπαδοπουλος – Κεραμευς, *op. cit.*, 170-171.

⁶⁰ Α. Серафимова, *Живойисоџи*, 99 (според: I. Stylianos, *By This Conquer*, Nicosia 1971, 100-101).

⁶¹ З. Ждраков, *црт. дело*, 40-41.

⁶² Во компилативниот прирачник на Бркиќ, кој во најголем дел претставува препис, односно превод на ерминијата на Дионисиј, единствениот архијереј кој се споменува во врска со празникот Крстовден (воздвижение на крстот) е означен како „св. Методије патријарх ерусалимски“, сп. N. Brkić, *Tehnologija slikarstva, vajarstva i ikonografija*, Beograd 1968, 321. Истоветно е атрибуиран архијерејот што го воздигнува крстот на иконата од 1834 г., од цр. Успение на Богородица, во метохот на Рилскиот манастир, Пчелина, сп. В. Влахова, Е. Генова, *24 сџеноџиса оџи Рилскиа манасџир*, Софија 1983, кат.бр. 12.

⁶³ Α. Серафимова, *Восџосџавување на иконииџе*, 241 (според: Π. Βοκοτοπουλος, Η Ευρεσι και Υψωση του τιμιου σταυρου στην κρητικη ζωγραφικη, Αντιφωνον (Αφιερωμα Υψωση στονκαθηγητη Ν.ς. Δρανδακη), Θεσσαλονικη 258- 260).

посочена во ерминискиот прирачник, единствена логична претпоставка е дека зографите Михаил/Даниил користеле ретка предлошка за сугерирање на неколкуте моменти во врска со самото пронаоѓање на вистинскиот (чудотворниот) крст, опишани во легендата за ова случување, иако самото пронаоѓање (ископување) на крстот не е илустрирано.⁶⁴ Во таа смисла, двете машки фигури кои се движат кон царицата Елена најверојатно го сугерираат изразот на благодарност и молебност кон царицата- светителка со чие настојување е пронајден крстот и од кој, во истиот момент се излечени болни,⁶⁵ додека во кофчецето што го држи малото девојче се наоѓаат делови од реликвијата што по наредба на царицата биле собрани во „кофчеце од сребро”.⁶⁶

⁶⁴ Забележително е дека на иконите на критските сликари и/или на оние кои биле под нивно влијание често се интерпретира епизодата со пронаоѓање на крстот, со многу богата разработка налик на мала жанр сцена во предениот план на претставата, но на ниедна од тие кои ни беа достапни не се внесени карактеристичните детали од бигорската икона. Сп. М. Χατζηδάκης-Ε. Драκοπούλου, *Ελληνες ζωγράφοι μετα την αλωση (1450- 1830)*, т. 2, Αθηνα 1997, 87, еικ. 38 (Клонцас, XVI в.), 205, еик.129 (Јован Москос втора половина на XVI в.), 306, еик. 208 (Теодор Пулакис, XVII в.), 232, еик. 149 (Никифор од Кипар, XVIII в.).

⁶⁵ За празникот Воздвижение на чесниот крст (*Охридски ѱролоџ*, 593).

⁶⁶ За празникот Крстовден и легендите за разделувањето и чувањето на деловите од крстот (*Охридски ѱролоџ*, 725-726; Л. Мирковић, *Хеорѱолоџија*, 65-66).

2. Богородичини теми

Иконографско-ликовната обработка на темите посветени на Богородица во делата на Михаил и Димитар (Даниил) од бигорскиот манастир го претставуваат најпечатливиот продор на нови обрасци во традиционалното сликарство во македонските храмови. Третиот претставник на сликарската фамилија, зографот Никола, во голема мера ќе ги користи картоните на својот татко, а истовремено ќе пријде и кон модификација на одредени теми, предизвикан од големот избор на графички и ликовни предлошки од западноевропскиот мариолошки циклус.

Уште на едно од првите дела на зографот Михаил во Македонија, иконата *Боџородица со Исус Христос и св. Јован Прејтеча*, од манастирот Св. Јован Бигорски, се соочуваме со новини кои досега не привлекле особено внимание кај истражувачите на делата на Михаил. Во асиметричната композиција, во преден, хоризонтално назначен план поставени се предимензионираното допојасје на Богородица Царица со Христос - Господар на Светот (со сфера во раце), а од нејзината лева страна е смалената фигура на св. Јован Претеча, со благ наколон кон неа. Најблиска аналогија за мошне невообичаената композициска структура на овоа дело, наоѓаме на една од иконите на корчанските зографи Константин и Атанас (од 1765 г.), која Михаил (и Димитар) најверојатно имале прилика да ја видат за време на престојот во Албанија.¹

Што се однесува до иконографскиот тип на Богородица - небесна Царица, по се изгледа инспирацијата е произлезена од толкувањето на еден од аспектите на популарната барокна маријанска иконографија за истакнување на нејзиното учество/улога во спасението,² што во нашиот случај е во релација со архимандритот Арсениј, нарачателот на иконата, спомнат во текстот испишан на долната

¹ Иконата од корчанската црква Живоносен источник денес е експонат во Корчанскиот музеј, сп. Dr K. Naslazi, *Influenca e shkollës ikonografike të Korçës te disa piktorë të shek XIX Mihal dhe Dhimitër Anagnosti*, Monumentet, Tirane 2002, 120, fig. 27. Иако на иконата отсуствува круната на Богородица а во долниот ред таа е во комбинација со повеќе светителски допојасја, иконографската и композициската структура на централната тема е сосема идентична со подоцнежната Михајлова икона. Овој модел набрзо ќе биде уште подоследно применет во делото на неговиот син, монахот Даниил на иконата на игуменскиот трон од бигорскиот католикон. За престојот на Михаил и Димитар во Албанија види поглавје: Зографот Михаил (анагност).

² За нагласениот култ кон Богородица во времето на Контрареформацијата и богатството на теми и иконографски варијанти: J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Nieuwkoop-Leiden 1974, 245-284.

рамка,³ додека св. Јован Претеча, патронот на бигорскиот манастир, е посредникот за услишување на молитвите на монахот упатени на Богородица.

Сличности во композицискиот склоп на оваа претстава можат да се најдат во графичката и ликовната интерпретација на една друга тема во која доминантно место ѝ е обезбедено на Богородица а е поврзана со Оплакувањето на Христовата смрт каде што мајчинската болка е метафорично изразена со меч кој ѝ го прободува срцето⁴. Една од сожетите варијанти на Оплакувањето во балканскиот иконопис од XIX век се разработува токму со поставување на предимензионираното допојасје на скршената од болка Богородица, додека Распетитето Христово, предадено во перспективно назначени форми, е внесено како потсетување на причината за сугерираниот патос,⁵ што како алегориска слика на барокната побожност добива на популарност во западноевропската уметност од средината на XVII век⁶. Иако идејната порака во оваа претстава е сосема различна од бигорската, очигледен е истиот пристап - нагласување на оние ликови на кои е фокусирана пораката во сценската разработка.

Една друга икона којашто поексплицитно и на потрадиционален начин го отсликува наговестениот молитвен однос на бигорскиот игумен е иконата - *Архимандритиој Арсениј ѝ се обраќа на Богородица*, наменета за игуменскиот

³ Текстот е објавен кај: М. М. Машник, *Дела од раната фаза од творештвојто на Михаил Анаѓносѝ*, Зборник на Музејот на Македонија, 2, Скопје 1996, 272.

⁴ Текстуралната предлошка за овој Богородичин тип лежи во пророчките зборови за болката на Богородица по пострададениот Син што ќе и ги соопшти Симеон Богопримец при Сретението (според: Лука, II,35). Меѓу раните и ретки интерпретации на оваа тема се графичките листови печатени во познатите украински духовни центри Лвов (примерок од 1699) и Чернигов (примерок од 1709), сп. Д. Медаковиќ, *Барокне шеме српске уметности*, во: Трагом српског барока, Нови Сад 1976, 256. Меѓу моноштвото Богородичини типови од Светогорска провиниенција, без додатни илустративни елементи, Богородица именувана како „Пироволитејса“ (таа којашто беше прободена/погодена), е дел од програмата на тремот во манастирот Ватопеди од 1858 год., во најголем дел посветен на Богородичини теми, сп. I. A. Papaggelos, *Post Byzantine Wall-paintings*, in: *The Holy Mother and Great Monastery of Vatopedi*, 1998, 306.

⁵ Меѓу ретките примери на иконографијата на овој т.н. тип на Богородица скрбашта, е една икона на претставникот на најдоминантниот тревненски зографски род - Витановци, Коју Цанјув, сп. А. Васиљев, *Бългaрски възрожденски мајстори*, София 1965, 30-31, сл. 5. Тајфата со која работи зографот Михаил во цр. Св. Парасеква во Самарина применува развиена варијанта на идејната порака од овој Богородичин тип во сцената на Оплакувањето во протезисната ниша (сп. N. X. Παλαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και Ο Ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμρινας Γρεβενων. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στη δυτική Μακεδονία στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου Αιώνα*, πιν.6 α)). За скоро идентичната композициска структура на една претстава на Оплакувањето во македонскиот живопис од XIX век, дело на Дичо зограф, сп. J. Тричковска, *Композицијата Оплакување Христово од йроскомидијата во црквата Св. Ахилие Лариски во Требенишће*, Културно наследство 16/1989, Скопје, 1993, 121-125.

⁶ Сп. J. В. Knipping, *op.cit.*, 276.

трон на бигорскиот католикон, дело на замонашениот син на Михаил, Даниил.⁷ Во идентично организирана композициска целина, кон обратно поставените фигури на Богородица Царица со Исус Христос и св. Јован Претеча им се придружува смалената фигура на самиот архимандрит во став на длабока проскинеза. Нагласениот небесен карактер на Богородичината претстава којашто според положбата на малиот Исус Христос ѝ ги дава обележјата на иконографскиот тип Умиление, во овој случај е обезбеден преку горната претстава - ликот на Бог Отец кој со раширени раце го испраќа светиот Дух (гулабот).

Анализирајќи го ова Даниилово дело, К. Балабанов укажува дека се работи за исклучително ретка композиција и во постарите споменици.⁸ Сепак, деталот со внесувањето на фигурата на архимандритот Арсениј, иако редок за своето време (и потесниот регион), претставува одблесок на повеќе вековната иконописна традиција на вклучување на фигурите на ктиторите, претежно на оние од монашките средини, идејно и ликовно сообразен на нивната длабока посветеност на Бога и на светителите- застапници.⁹ Во овој контекст вредно е да се спомене една (ре)интерпретација на Данииловиот модел кај подоцнежните претставници од зографскиот род Дамјанови од Тресонче, Михаил и Христо, во живописот од 1880 г. во католиконот на манастирот Св. Петар и Павле во с. Долни Пасарел, самоковско,¹⁰ каде што во претставата на монахот Васил Иванов, игуменот на манастирот, ја препознаваме идентичната иконографско-композициска концепција од Бигорската икона што со причина нè наведува на помисла дека овие зографи, по потекло од блиското малореканско село, имале можност изворно да ја видат Даниловата икона во бигорскиот манастир пред да ја насликаат иконата

⁷ К. Балабанов, *Новооткриениот иорирей на игуменот на манастирот Св. Јован Бигорски архимандритот Арсеније од 1833 година - дело на зографот Даниил монах*, Бигорски научно-културни собири, кн. III, Гостивар 1976, 56-62 (цитирајќи ги сите натписи); Ј. Андреевска, *Крушевски зографи-иконописци и нивно место у уметноста Македоније XIX века*, ЗЛУ 26, Нови Сад 1990, 292-293 (авторката дава кратка информација за иконата и погрешно ја лоцира во машката трпезарија на бигорскиот манастир).

⁸ К. Балабанов, *цит. дело*, 61; авторот споредува со еден пример од класичниот период на слично концепирана молитвеност (Богородица со ктиторот, монахот Мануил, од XI-XII век од цр. Мавриотиса во Костур), и со два други од поствизантискиот период: Богородица со монахињата Анастасија, од живописот во Студеница (1586 г.) и непознатиот монах пред Богородица и св. Јован Претеча на иконата О тебе радует се од XVI век, денес во Тетрјаковската галерија во Москва.

⁹ На пр. на иконата на Богородица со пророци од Крушедолскиот манастир (средина на XVI век) каде што непознатиот зограф во подножјето го претставил крушедолскиот игумен Јоаким; познатиот сликар, пеќскиот монах Лонгин, на двостраната икона од Дечани од 1573 г., под фигурата на св. Никола ја поставил смалената фигура на ктиторот, дечанскиот еромонах Ѓорѓи, сп. К. Вајсман, Г. Алибегашвили, А. Вољскаја, Г. Бабић, М. Хаџидакис, Т. Воинеску, *Иконе*, Београд 1981, сл. на стр. 338 (иконата од Крушедол) и сл. на с. 343 (иконата на Лонгин).

¹⁰ А. Василиев, *цит. дело*, 198-199, сл. 126.

за самоковскиот игумен. Примери на вака сугериран молитвен однос кон Богородица на лица од монашките кругови можат да се најдат и во поновото сликарство на Света Гора,¹¹ што зборува за актуелноста на сублимираните западни и источно-православни изразни модели во контекст на традиционално почитуваниот култ на Богородица.

Креативноста на нашите зографи во компонирањето на програмата со литургиски карактер во апсидата на бигорската машка трпезарија овозможила реализација на една исто така ретка Богородичина претстава за овие простори, насликана на рамната таваница и сводниот премин од апсидалната ѕидна маса кон таваницата. Трите поврзани целини што ја градат композицијата - Бог Отец кој го испраќа светиот Дух (гулабот) да ѝ ја постави круната на Богородица, крилатото допојасје на Богородица Царица со Исус Христос Цар, опкружено со ангели кои држат ленти со испишаните стихови од песната *Досџојно еси*, и фризот на пророчки допојасја со текстови од другата песна, *Пророциџе џе навесџија*, авторот на овој труд ги има проследено во контекст на деталната анализа на програмата на живописот во трпезаријата,¹² и неодамна, во рамките на истражувањата за појавата и комбинации на теми врзани за Богородица во македонскиот живопис од XIX век.¹³

Согледувајќи ја како засебна целина, тематско-иконографската структура на живописот од таваницата на трпезаријата претставува највпечатлива симбиоза на различни модели на Богородичини теми во ѕидното сликарство од поново време на територијата на Македонија. Претходно, под влијание на украинската графика¹⁴, оваа слоевита тематика нашла плодна почва во северно-балканското барокизирано ѕидно сликарство¹⁵ и во југоисточните уметнички средини.¹⁶ Сложе-

¹¹ На пр. длабоката проскинеза на Ватопедскиот монах пред Богородица "Георгоепикос" од источната фасада на католиконот на манастирот од 1704 г. (сп. I. A. Papagelos, *Post Byzantine Wall-Paintings, op.cit.*, 289).

¹² J. Тричковска, *Тематикаџа на живописот на машкаџа трпезарија во манастирот Свети Јован Бигорски*, (Зборник на трудови: Манастирот Свети Јован Бигорски), Скопје 1994, 148-157.

¹³ J. Тричковска, *Култниот живопис од XIX век во манастирот Трескавец*, Зборник за средновековна уметност 6, Скопје 2007, 191-199.

¹⁴ M. Татић-Ђурић, *Једна нова тема словенског барока*, во: Западноевропски барок и византијски свет, цит.дело, 123-135 (во контекст на развојот на иконографскиот тип на Богородица Крилата).

¹⁵ За компарација можат да послужат: Крунисувањето на Богородица со новозаветна света Троица од сводот на припратата на Боганскиот храм (1738 г.), апсидалната композиција О тебе радует се и овој пат во комбинација со света Троица во Крушедол (1750-51 г.), или идентичниот пример од поновиот живопис (1773 г.) од куполата на манастирот Месик (сп. M. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 135-136, 351-352; J. Шелмић, *Српско ѕидно сликарство XVIII века*, Нови Сад 1987, 29, 38, 43);

другата самаринска црква, посветена на Преображението Христово, Богородичината претстава е придружена со содржини на песната О тебе радует се,²² додека сложениот циклус сцени на Акатистот е распореден на страничните сидови на наосот.²³

Она што нас особено нè интересира во контекст на бигорската композиција е комбинацијата на илустрации од двете песни - Достојно ест и Пророците те навестија што самаринските зографи ја примениле на сводот кон запад од централната купола на Преображенската црква.²⁴ Уште на прв поглед станува јасно дека се работи за идентичен тематско-иконографски склоп, а бидејќи самаринската композиција е целосно зачувана, таа го презентира изворниот сликарски картон со кој подоцна се служел зографот Михаил во бигорскиот манастир. При тоа, покрај сите содржински елементи што ја пратат и едната и другата претстава, во бигорскиот случај се додадени уште два - круната на Исус Христос и двете лица на света Троица - допојасјето на Бог Отец и светиот Дух (гулабот). Јасна е причината за збогатувањето на бигорската композиција - остварена е соодветна идејна релација на иконографскиот тип на Богородица (небесна) Царица, произлезен од апокрифното толкување за нејзиното успение на Небо (заради што во барокната иконографија ѝ се додадени уште два атрибута - цвет во рака и крилја) и Исус Христос - Цар (со круна на глава и жезло во рака).

²⁵ Сликвитото дообјаснување на чинителите кои ѝ го обезбедуваат небесниот царски статус на Богородица - света Троица, е исто така преземено решение од барокната структура на популарната тема на крунисувањето на Богородица. Покрај бигорската претстава, во единственото друго за нас познато илустрирање на темата Достојно ест во македонскиот живопис од XIX век - во средишната купола на централниот кораб на цр. Св. Никола Геракомија во Охрид (1864 г.),²⁶ зографот Дичо се придржувал до основните елементи од сликарскиот картон на својот учител - Михаил зограф, но не ја насликал света Троица иако оваа содржина е внесена во описот за претставата во двете ерминии што ги составил и во

(гулабот) над нив, Богородичиното допојасје е централна претстава на долниот дел на композицијата. Недостасува само царскиот атрибут - круната на Богородица која што света Троица ѝ ја обезбедува со нејзиното вознесените на небо.

²² *Ibid*, 93-94, п.в. 24 а.

²³ *Ibid*, 149-162, п.в. 34-36, 38-40.

²⁴ *Ibid*, 213-216, п.в. 57.

²⁵ За комплексната симболика на царските атрибути во оваа претстава: Ј. Тричковска, *Темајиката*, 155-157.

²⁶ Ј. Тричковска, *Песнајта*, 217-221.

најголем дел ги применувал овој зограф.²⁷ Без разлика на отстапувањата во Дичовата илустрација на основната замисла, јасно е дека таа, како и останатите два примери (Самарина и Св. Јован Бигорски), зборуваат за комплексна идејно-ликовна основа, производ на барокната маријанска тематика и иконографските предлошки од поново време. Токму овој современ тренд на комбинација на теми од химнографски карактер ќе биде причина за една исклучителна завршница на блок сцени од Богородичиниот циклус во самаринаската црква, кадешто помеѓу Успението на Богородица и илустрациите на наведените химни, насликана е засебната сцена на Вознесението на Богородица,²⁸ формирајќи една типично барокно замислена целина за трите етапи на триумфалниот пат на Богородица кон небесното царство - со победата над смртта таа со тело се вознесува на небо и ја прима небесната круна.²⁹

Во контекст на специфичните илустрации на Богородичини теми на нашите зографи е и *кујолнаџа композиција од внајпрешнаџа џриџраџа на Трескавечкиоџ кайџоликон*, последното познато датирано дело на Михаил во Македонија. Во пространата калота на слепата купола од внатрешната припрата на црквата посветена на Св. Богородица, Михаил, заедно со својот соработник Зиси, ја насликале композицијата О тебе радует се, комбинирана со претставата на света Троица. Во директен идеен контекст на Богородичината тема, на внатрешната страна на арката што ја двои припратата од травејот, се поместени фигури на четворица пророци околу централното допојасје на Исус Христос Емануил, сугерирајќи ја содржината на другата позната Богородичина претстава - Пророците те навестија.³⁰

²⁷ Описот на композицијата насловена Достојно ест е идентичен во двете ерминии на Дичо Зограф, со тоа што во првата (од околу 1844 г.) е опишана на грчки, веројатно директно преземен текст од постар прирачник (сп. Е. Мутафов, *Појглед врз двеџе ерминии на Дичо Зоџраф*, Зборник за средновековна уметност, 3, Музеј на Македонија, Скопје 2001, 271), а во втората ерминија, истиот е на „архаичен“ црковнословенски (сп. А. Василиев, *циџ. дело*, 92-93).

²⁸ N. X. Παλαγεωργίου, *op. cit.*, пп. 37, α, β.

²⁹ Сп. М. Тимотијевиќ, *Иконоџрафија Великих џразника у срџској барокној уметносноџи*, ЗЛУ 25, Нови Сад 1989, 124-129.

³⁰ Детална тематско-икконографска анализа кај: Ј. Тричковска, *Кујолноџиџ живоџис од XIX век во манасџироџи Трескавец*, Зборник за средновековна уметност, 6, Скопје 2007, 187-200. За попатното спомнување на ова дело на Михаил и на неговиот соработник Зиси (име погрешно толкувано како презиме на Михаил) - види во поглавјето за хронологијата и атрибуцијата на делата на Михаил.

Наговестеното учество на света Троица на таваницата од бигорската трпезарија, во трескавечката композиција добива целосна артикулација на западно-европските барокни графички модели. Имено, во духот на католичкото богословие од времето на Kontra-реформацијата и посттридентенските реформи кои профилираа нагласено прославување на света Троица и од таму идејно-ликовни формулации во коишто покрај настојувањето за визуелизација на трите божји ипостаси, како израз на силната барокна апотеоза на света Троица,³¹ таа добива доминантно место во еден од најпопуларните тематски целини во барокната уметност - мариолошкиот циклус.³² Типично барокната претстава на Крунисување на Богородица при нејзиното телесено вознесение, каде што сите три лица на света Троица учествуваат во обезбедување и глорификување на нејзиниот небесен статус,³³ набрзо станува еден од најексплоатираните модели во барокизираната уметност во православните средини. Маркантни примери се сретнуваат во првите и мошне развиени барокни програми на српските манастирски католикони од XVIII век, Боѓани³⁴ и Крушедол.³⁵ Во јужно-балканските храмови присуството на света Троица во рамки на Богородичина тема добива исто така на значење. Неколку за нас познати примери од XVIII век - иконата на Константин од Спат (во комбинција со Актистот),³⁶ живописот на Константин и Атанас Зографи (во композицијата на Успение на Богородица) во Богородичината црква во Виткуќ (1764 г.),³⁷ живописот од олтарната апсида на Богородичиниот храм во манастирот Макрину кај Јанина (1792 г.), кадешто света Троица е дел од Богородичината претстава од химнографски карактер,³⁸ се дел од мозаикот на влија-

³¹ J. V. Knipping, *op.cit.*, 475; M. Тимотијевиќ, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 301.

³² За нагласениот култ кон Богородица во времето на Контрареформацијата и богатството на маријанската тематика во западната уметност: J. V. Knipping, *op.cit.*, 245-284.

³³ J. V. Knipping, *op.cit.*, 256.

³⁴ Во живописот од сводот на припратата на Боѓанскиот храм (1738 г.), за којшто се смета дека е дело на Христофор Жефарович, односно на негов соработник, е насликана една од првите претстави на новозаветна света Троица во рамките на композицијата Крунисување на Богородица во српското сликарство (сп. М. Тимотијевиќ, *црт. дело*, 135-136; Л. Шелмиќ, *Српско зидно сликарство XVIII века*, Нови Сад 1987, 29. Цртеж кај: Б. Живковиќ, *Боѓани, цршежи фресака*, Нови Сад 1988).

³⁵ Во апсидата на Крушедолскиот храм (1750-51 г.), света Троица е во комбинација со една сожета „украинско-руска“ варијанта на Богородичината химна О Тебе радует се, сп. М. Тимотијевиќ, *Српско барокно сликарство*, 351-352; Л. Шелмиќ, *црт. дело*, 83.

³⁶ *Trésors d'art albanais, Icônes byzantines et post-byzantines du XIIe au XIXe siècle*, Musée National Message Biblique Marc Chagall, 3 juillet -7octobre, Nice 1993, 94, kat. br. 57.

³⁷ В. Поповска-Коробар, *Иконописот во Охрид во XVIII век*, Скопје, 2005, 150.

³⁸ Вообичаеното допојасје на Богородица Ширшаја со Христос на гради е опкружено со пророци во медаљони поврзани со лоза, а над неа, во сегмент од небо, формиран од облаци, е света Троица. Идентична тематско-иконографска разработка на Богородичината претстава (без света Троица)

нијата. Во тој контекст и зографската тајфа со која работи Михаил во наосот на храмот на Св. Параскева во Самарина применила една типична варијанта на Богородичиното крунисување од света Троица на која ѝ недостасува само сугестивниот момент на поставување на нејзината круна,³⁹ додека само неколку години по трескавечкиот живопис, во тематската разработка на Богородичината песна О тебе радует се во цр. Св. Никола во Куманово, синот на Михаил - Никола, применувајќи го овој образец оди и понатаму - надвор од ерминиските препораки, претставата на света Троица ја вклучува во една од сцените за илустрација на 7-от и 8-от стих на песната.⁴⁰

Стиховите од литургиската песна *О тебе радуеѝ се*,⁴¹ илустрирани во осум сцени, го опкружуваат прстенестиот дел на Трескавечката купола и конкавните површини на пандантифите.⁴² Во споредба со претходно насликаната претстава во Преображенската црква во Самарина каде што учествувал Михаил,⁴³ трескавечката има многу побогата интерпретација и неколку посебности според коишто се издвојува и од познатите илустрации од поствизантискиот период кога оваа тема беше особено популарна во балканскиот живопис.⁴⁴

е применета во нешто постариот (1763 г.), територијално близок Богородичин храм во Капецово. Илустрации кај: Δ. Ν. Κωνσταντινῶ, *Προσεγγύση στο έργο των ζωγράφων αλο το Καπεσοβο*, πλν. 160 (Макрину), πλн. 159 (Капецово).

³⁹ Види заб. 21.

⁴⁰ Света Троица е претставена во сегмент од небо над оваплотениот Син Божји (Христос Емануил опкружен со мандорла и ангели кои му се поклонуваат).

⁴¹ Песната е составен дел на Литургијата на св. Василиј Велики. Се служи во неделите на Големиот Велигденски пост (освен во Цветната недела), на Велики Четврток, Велика Сабота, на вечерната служба на Христосто Раѓање, на Богојавление и на денот на споменот на св. Василиј Велики (Л. Мирковић, *Православна лиџурџика*, II, Београд 1982, 22,53). Текстуралната основа е во осмиот глас на Октоихот, дело коешто му се препишува на Јован Дамаскин (*Зборник црквених боџослужбених ѝесамa, ѝсалама и молиѝава*, Београд 1971, 62).

⁴² Детална анализа на композицијата кај: Ј. Тричковска, *Куйолниоѝ живоѝис од XIX век во манасѝироѝ Трескавец, иконоџрафска анализа*, Зборник за средновековна уметност, 6, Скопје 2007, 187-200.

⁴³ Согласно ограничениот простор на конхата на апсидата во Самаринскиот храм, зографите примениле редуцирана варијаната на илустрација на песната: од страните на Богородица Платитера (која воедно е илустрација и за почетниот стих) се поставени по две композиции - од левата е илустрација на вториот стих (ангелскиот собор) и на 3-от стих (човечки род - с ветитлески хорови), додека од десната горе е илустрација на 4-от стих („храм освештени“), а под неа на 6-от стих („девствена похвало...“). Фото кај: Ν. Χ. Παπαγεωργίου, *op.cit.*, πлн. 24 α, β.

⁴⁴ За појавувањето и формирањето на иконографијата на претставата во рускиот живопис во XV век: Е. В. Дувакина, *Проблеми иконоџрафиѝ О Тебе радуеѝся в связи с росѝисью собора Ферайонѝиова манасѝыря*, Ферापонтговскиот сборник, вып. 1, Москва 1985, 187-199. Најстарата претстава во јужнобалканското сликарство е на иконата од непозантиот зограф од XV век, денес во Византискиот музеј во Атина, сп. Μ. Αϟεϟιάστου-Ποταϟιάνω, *Εικονες του Βυζαντινω μουσειου Αθηνων*, Αθηνα 1998, 86-89, cat.no. 23. За примери од живописот на балканските простори: J. D. Ștefănescu, *L' illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles 1936, 183-184, PL

Од композициски аспект таа се надоврзува на пореткиот и понов модел кадешто илустрацијата на химната е раслоена на повеќе сцени, вообичаено пропратени со текстови од стиховите. Од оваа концепција ќе произлезат други специфики во ликовната разработка, најизразито пројавени во познатите примери од XVIII век, српскиот манастир Боѓани⁴⁵ и светогорскиот манастир Зограф,⁴⁶ односно на првиот и единствен досега познат пример во ѕидното сликарство од овој тип на илустрација во поствизантискиот живопис - во припратата на Сливничкиот манастир (1612 г.).⁴⁷ Паралелно со евидентното раслојување на композицијата, сливничкиот пример може да се посочи и како преодна фаза во напуштањето на илустративноста во концентрични кругови и последователно на тоа - поместување на сцените околу почетниот стих или пак во хоризонтални редови,⁴⁸ како и за еден од последните исклучително симболични приоди во ликовната интерпретација на апстрактниот химнографски текст. Во еволуцијата на нејзината иконографија, во делата на критските сликари од XVII век, двете икони на Пулакис,⁴⁹ и нешто пораната икона на Скордилис,⁵⁰ за прв пат се срет-

СХХХVI (примерите од романските манастири Хурез и Молдавица од XVI век); С. Петковиќ, *Ѕидно сликарство на подручју Пеќке ѓајријаршије, 1557-1614*, Нови Сад 1965, 110, 126, 194, 199 (за примерите од Грачаница, Лапардинци и Пива); Ј. Николиќ, *Теме ѓосвећене Боѓородици у нарѓексу Боѓородичине цркве у Сливничком манасѓиру*, Зограф 16, Београд 1985, 66-67; Истата, *Темаѓика инсѓирирана од црковнаѓа ѓоезија во живоѓисоѓ од XVII век во Македонија*, Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Република Македонија, кн. 4, Скопје 1996, 197-198; Истата, *Живоѓисоѓ во цркваѓа Св. Аѓанасиј Александриски во Журче*, Скопје 2003, 68-71; В. Поповска-Коробар, *Лесновски манасѓир*, (каталог), Скопје 2000, 72-74; Истата, *Сликарсѓивоѓо во Сливничкиоѓ манасѓир Свѓѓа Боѓородица*, (одбранета докторска дисертација на Филозофскиот факултет во Скопје, 2008, 172-182); Г. Геров, *О Тебе радуеѓся в балканскаѓа живоѓис оѓ XV-XVIII век*, Древне-руское искусство, Балканы. Русь, С.-Петербург 1995, 220-227.

⁴⁵ Боѓанската композиција (1722 г.), составена од седум сцени, е сместена во олтарниот поткуполен простор. Цртеж кај: Б. Живковиќ, *ѓиѓ. дело*.

⁴⁶ Неколкуте сцени од илустрацијата на О тебе радует се ја опкружуваат јужната купола на тремот на цр. Успение на Богородица во манастирот Зограф, живописана од непознат зограф во 1764 г., фото: кај А. Божков, А. Василиев, *ѓиѓ. дело*, 102, сл. 63. Авторите не ја идентификуваат композицијата а недостатокот од илустративен материјал не ни дозволува детално проследување на сите сцени.

⁴⁷ Ј. Николиќ, *Теме ѓосвећене Боѓородици*, 69-71; В. Поповска-Коробар, *Сликарсѓивоѓо во Сливничкиоѓ манасѓир*, 172-179.

⁴⁸ Во Сливница илустрацијата започнува на западниот ѕид, продолжува на северниот и јужниот ѕид и завршува концентрично во темето на куполата. Сп. В. Поповска-Коробар, *ѓиѓ. дело*, 172).

⁴⁹ Двете икони на Теодор Пулакис се скоро идентични по својата композиција и иконографија. Едната се наоѓа во Византискиот музеј во Атина (сп. *Byzantine and Post-Byzantine art*, Athens 1986, 168-169, ph. 171), а другата - во манастирот Св. Јован Теолог на островот Патмос за која се претпоставува дека е работена во Венеција или на островот Крв, во периодот од 1670-1690г. (сп. *Patmos, Treasures of the Monastery*, Athena 1988, 174-179, ph. 46-51).

⁵⁰ Иконата на Емануил Скордилис, познатиот критски сликар (1647-1671), е работена за метохот на манастирот Хрисолеонгисис: М. Χατζηδακης-Е. Дракопoulou, *Ελληνες ζωγραφοι μετατην αλωση (1450-1830)*, т.2, Αθηνα 1997, 355-359, πλ. 246. Во потрадиционално решената иконографија на иконата О тебе радует се на овој сликар околу кружната мандорла на централна претстава на

нуваме со сценски разработки кои се претходно утврдени за други Богородичини теми, како на пример: композицијата на Раѓањето Христово, за илустрација на 7-от и 8-от стих (илустрација и за четвртиот икос од Акатистот), и композицијата на Благовештението (илустрација и за првиот икос од Акатистот), подоцна алтернативна илустрација за 7-от, 8-от и 9-от стих во Боѓани и Зограф . Кон овие примери, но само во контекст на вклучувањето на сцената Раѓање Христово, се надоврзува Трескавечката композиција.

Најразнообразна интерпретација ќе има илустрацијата на 5-от стих: „...рају словесни...“ . Тука се појавуваат варијации околу внесувањето на одредени фигури присутни или идејно поврзани со темата на Небесното царство (Рајот).⁵¹ Во Трескавец е направена комбинација на трите познати, традиционално присутни фигури во Рајот: Богородица со Христос пред рајската градина и праотецот Аврам. Воедно, може да се каже дека во Трескавец е најдоследно примнет ерминискиот образец на Дионисиј од Фурна за интерпретација на овој дел од Богородичината химна.⁵²

На повеќето од посочените примери се забележува извесна еволутивна линија во иконографското решавање на сцената во врска со 6-от стих („...девственаја похвало...“), што своја завршница ќе добие во интерпретацијата на нашите зографи. Во таа смисла, на место преподобните жени- светителки, поставувани во преден план на светителските групи од потрадиционалните композиции, претежно работени под влијание на конзервативните монашки средини,⁵³ во поновите примери на посебна сценска разработка на овој стих на

Богородица со Христос, е вметната содржина од Пророците те навестија, додека сцените од главната композиција се поставени во хоризонтални редови. Како поединечни сцени од горниот ред се јавуваат Благовештение, Раѓање Христово и Рајската градина.

⁵¹ Во Слимничкиот манастир е применета најкласичната варијанта со поставување на фигурата на Богородица во Рајската градина (сп. В. Поповска-Коробар, *Сликарсџвојто во Сливничкиот манастир*, 176. На иконата на Пулакис од Патмос во рајската градина се присутни Адам и Ева, а на другата икона (од Византискиот музеј во Атина), се сместени фигурите на Исус Христос и праведниот разбојник. Најсимплифицирана разработка има иконата на Скордилис кадешто во врска со посочените стихови од Богородичината химна е претставена само оградената рајска градина.

⁵² А. Παλαδοπουλου- Κεραμεως, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Εν Πετρούπλει 1909, 145.

⁵³ На иконите и фреските, работени во духот на руската иконографија на Богородичината химна интерпретирана во една композиција (руските икони од XVI-XVII век и фреската во Феропонтовскиот манастир од XVII век, фреските од бугарските споменици од XVI до почетокот на XVIII век, двете Лесновски икони од XVI/XVII век, фреската во припратата на манастирот Св. Атанасиј во Журче од XVII век и сл.), преподобните светителки се вообичаено предводнички на светителски групи коишто ја опкружуваат централната Богородичина претстава (види литература и примери во заб.44).

кои припаѓа и Трескавечката сцена, доминантно место добиваат крунисаните жени-светителки со што доаѓа до израз сценскиот и декоративен бароктен манир.

Во композицискиот модел на повеќесценска презентација се напушта и стандардното решение на разграничување на „небото“ и „земјата“ во кои се сместени сцените.⁵⁴ Ова е резултат на фактот што илустрацијата е сместена во горните, сводни и куполни простори коишто имаат симболично значење на небесен простор. Изборот на бела (во Трескавец) или сина (во Зограф, а подоцна и во Кумановската цр. Св. Никола) заднина се само варијанти на истото значење. Примерите од иконописот ја имаат истата симболика: златната заднина ги опкружува засебните сцени.

На крај би укажале дека ставањето акцент на богатата „распеаност“ на овој модел на интерпретација на Богородичината химна во Трескавец, ја исклучила потребата од внесување на ликовите на творците на Богородичините песни, скоро обврзно присутни во поранешните, многу посимболични претстави.⁵⁵ Паралелно со оваа измена се напушта и ликовното нагласување на богослужбеното значење на песната што беше исто така специфика на повеќе интерпретации во претходниот период.⁵⁶

Предадена во симплифицирана форма и со поретко применети иконографски решенија, другата Богородичина песна - Пророците те навестија,⁵⁷ го заокружува славопојниот карактер на куполниот живопис во Трескавец. На внатрешната страна на арката е направен избор од четири пророчки фигури, додека во центарот, наместо претставата на Богородица (во врска со којашто

⁵⁴ За оваа специфика на постарите, еднокомпозициски претстави: У. В. Дувакина, *црт. дело*, 192; Г. Геров, *црт. дело*, 224-225.

⁵⁵ Фигурите на авторите на најголемиот дел песни испеани во слава на Богородица, Јован Дамаскин и Козма Мајумски, со испишаните стихови од песната, се најчесто обврзен дел од композицијата О тебе радует се или од нејзиното непосредно опкружување во постарите илустрации, особено во иконописот (види: примери и литература во заб. 44).

⁵⁶ Овој аспект (во Молитвата за мртвите, во контекст на Страшниот суд), се смета дека е произлезен од руската богослужбена пракса, што во иконографијата се изразува пред сè со вклучувањето на св. Јован Крстител и младиот маченик Кирик (праведната душа). Истовремено, оваа специфика е една од главните одредници за двете руски варијанти („новгородска“ и „московска“) во ликовната интерпретација на песната (сп. Е. В. Дувакина, *црт. дело*, 191); види уште: *О Тебе радуешся, русские иконы Богоматери XVI - начала XX веков*, Москва 1995, (каталог на икони од Музејот на Андреј Рубљов), кат. бр. 9 и 10, стр. 39. На посочените дела од новиот модел на интерпретација (иконите на Пулакис и ѕидните слики во Богани, Зограф и Трескавец), отсуствува оваа симболика. Истиот случај е и со примерот од Сливница, сп. В. Поповска-Коробар, *црт. дело*, 176.

⁵⁷ Текстот на тропарот на Богородица се смета дека е дело на царградскиот патријарх Герман а музичката обработка на Јован Кукузел. За истражувањата околу потеклото и авторите на оваа песна: В. Милановиќ, *Пророци су ѝе наговестили“ у Пећи*, во Архиепископ Данило II и негово доба, Београд 1991, 415 (со останата литература).

стандардно се претставуваат пророците и се цитираат нивните пророштва), е допојасјето на оваплотениот Син Божји- Исус Христос Емануил.⁵⁸

Вклучувањето на Пророците те навестија во Трескавечкиот живопис го продолжува трендот на постарата иконописна традиција кога оваа тема е поретко засебно заокружена тематска целина.⁵⁹ Слично како и во врска со другата песна О тебе радуется, од XVIII век оваа песна станува популарна придружна тема на Богородичини претстави, посебно во графиката⁶⁰ и иконописот,⁶¹ а во поразновидни комбинации и во ѕидното сликарство.⁶² Таа им е блиска на зографите од кругот на зографот Михаил во намерата за што побогато и нагласено глорификување на Богородичината улога во оваплотувањето Христово. Во таа смисла, во една од редуцираните варијантите, таа се нашла во живописот на апсидалната конха на цр. Св. Параскева во Самарина, опкружувајќи го допојасјето на Богородица Царица со Исус Христос,⁶³ а потоа и во самостојната интерпретација на Михаил зограф во *конхайџа на айсидаџа на цр. Св. Димитриј во*

⁵⁸ Во Ерминијата на Дионисиј од Фурна во врска со иконографијата на оваа Богородичина тема се наведуваат дванаесет пророци, со соодветни текстови и атрибути: А. Παλαδοπουλου-Κερμεως, *op.cit.*, 146. Во ликовната разработка а во зависност од просторот и концепцијата, најчесто се прави избор на пророчките ликови и нивната бројчана застапеност, пришто најцеловитата презентација е применета во иконописот, проследена уште на првата позната Богородичина икона од Синај, од кр.на XI и поч. на XII век. Во времето на најголемата популарност на оваа претстава, од XVI-XVII век, покрај во ѕидното сликарство, таа и понатаму ќе остане посебно актуелна тема во иконописот. Опсежна студија на оваа тема, сп. В. Милановиќ, *црт. дело*, 409-424.

⁵⁹ На пр.: иконата на Стаматис од Хиос од периодот меѓу 1610-1628 г., работена под директно критско влијание (сп. М. Χατζηδακης-Ε. Δρακοπουλου, *op.cit.* рh. 263); фрагментарно зачуваните пророчки ликови (втора половина на XVI век) од на тремот во манастирската црква на Св. Наум Охридски, сп. Ц. Грозданов, *Светии Наум Охридски*, Скопје 1995, 58-60, или на поновиот живопис (од 1773 г.) во куполата на манастирот Месиќ, односно од апсидалната конха на манастирот Крушедол, сп. Л. Шелмиќ, *црт. дело*, ил. 43, 49.

⁶⁰ D. Papastratos, *Paper Icons, Greek Orthodox Religious Engravings (1665-1899)*, Vol. I, Athens 1990, 109, cat. no. 80.

⁶¹ Ј. Тричковска, *Икониџе од XVIII век во цр. Св. Никола во Вевчани*, во: Тематски зборник на трудови 1 (икони, иконопис, иконостас, иконографија), Скопје 1996, 73-84, со преглед на познати примери од балканските простори, и со посебен акцент на москополско-корчанскиот уметнички круг. За комбинирани претстави на Богородичините теми во кругот на сликарите од москополско-охридскиот регион, види: В. Поповска-Коробар, *Иконописот во Охрид во XVIII век*, Скопје 2005, 149-150.

⁶² Сп.: Г. Хр. Τσιγαρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντινος και Αθωνας*, 165-166, πιν. 144 (католиконот на манастирот Ксиропотаму). За примери од зографите од Солунскиот регион, K.S. Kissas, *Thessalonian Painters in the Eighteen Century*, A Preliminary Study, *Balkan Studies* 24, Thessaloniki 1983, 465-478; А. Τουρτα, Γιαννιотες ζωγράφοι Αναστασιος και Αλεξιος και το εργο τους (18 ος αι), *Ηπειρωτικά χρονικά* т. 29, Ιωαννίνα 1988'89, 173-185; Истата, *Εικονες τις ιερας μονης Βλαταδων η συμβολη τους στην Μαкеδονιας κατα την μεταβизантиνη периодο*, Ζεπιστιμονико симпозио Христианική Θεσσαλονικη Σταυροπηγιακες και ενοριακες μονες, Κεντρο ιστοριας Θεσσαλονικης, Θεσσαλονικη 1995, 191-200.

⁶³ N. X. Παλαγεωργίου, *op.cit.*, 45-46, πιν. 2 α и β: пророците Арон, Исaiја, Соломон, Мојсеј, Давид и Еремија, со соодветните атрибути и свитоци од текстови на песната се во долниот дел од претставата, додека два ангела во лет кон Богородица ѝ ја поставуваат круната на глава.

Охрид,⁶⁴ кадешто од страните на допојасјето на Богородица со Христос (сигнирана Платитера), покрај двата ангела, се додадени само допојасја на пророците Давид и Соломон. Овој модел на иконографско-ликовно збогатување на централните претстави на Богородица зографот Михаил ќе го примени и во иконописот - на *пресџолнајџа икона на Боџородица од биџорскиоџ иконосџас*, согласно современиот тренд на нагласена тематско-иконографска сложеност и барокна декоративност на престолните икони од овој период.⁶⁵

Во контекст на сето разнообразие во интерпретацијата, темата Пророците те навестија од XVIII век станува вообичана придружна содржина не само на традиционално познатите Богородичини теми (Акатистот, О тебе радует се), туку и на нови тематско-иконографски комбинации/симбиози (Богородица Несвентлива роза, Богородица-Достојно ест, Лоза Есеева).⁶⁶

Во ѕидното сликарство од XIX век во Македонија, покрај делата на Михаил, познат ни е само уште еден пример на интерпретација на О тебе радует се - веќе споменатата Богородичина композиција на помладиот Михајлов син Никола во кумановската црква, додека зографот Дичо воведува практика - само со текстулано наведување на оваа песна да го истакне литургискиот и/или славопојниот карактер на вообичаените Богородичини претстави.⁶⁷

Во композицијата од *куџолајџа на цр. Св. Никола во Куманово*, насликана само неколку години по трескавечката (по 1854 г.), зографот Никола се навраќа на постарите примери на концентрично илустрирање на стихови од песната околу централено поставеното Богородичино допојасје, врамено со златна бордура што како алузија на небесниот простор е исклучително ретко решение во ѕидното сликарство од новото време. Во кружниот појас под неа е направен избор од четири илустрации кои се меѓусебно издвоени со фронтални фигури на ангели и

⁶⁴ За живописот во цр. Св. Димитриј во Охрид од Михаил - види во поглавјето за хронологијата на работата на Михаил во Македонија и во поглавјето за сцени со нагласен литургиски карактер.

⁶⁵ За иконите од Бигорскиот иконостас види поглавје - хронологија и атрибуција на делата на Михаил во овој труд. За популарноста на овој иконографски модел на престолните икони на Богородица во соодност со другата престолна икона на Исус Христос (со апостолите), преку примерот од престолните икони од XVIII век, денес во цр. Св. Никола во Вевчани: Ј. Тричковска, *циџ. дело*, 74-84.

⁶⁶ Ј. Тричковска, *Песнајџа Досџојно ест*, 210-221 (со примери и литература за дела од потесниот регион).

⁶⁷ Во олтарната апсида на цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица (1848 -50 г.) и цр. Богорочица Пречиста-Кичевска (1850 г.), околу допојасјето на Богородица Шира од Небеса (сп. Ј. Тричковска, *Живоџисоџ во манастџирскајџа црква*, 86), како и околу допојасјето на Богородица на која ѝ е посветена западната слепа купола на цр.Св. Богородица-Каменско во Охрид, од 1863 г. (од теренски белешки).

огнени тркала (престоли): Архангелскиот собор од кој се гледаат четири фигури (за илустрација на 2-от стих), куполниот храм од небесниот Ерусалим (Рајот) кон кој се движат светителски хорони кои од десно ги предводи ап. Петар (за 3-от стих), женската светителска групација во рајската градина (за 4-от и 5-от стих) и Христовото оваплотување (за 7-от, 8-от и 9-от стих). Во пандантифите се четворица автори на текстови посветени на Богородица: Јован Дамаскин, Козма Мајумски, Андреа (Критски) и Теофан Творец. Текстовите од песната се испишани во кружниот појас над илустрациите.

Иако Богородичина песна О тебе радует се е централна тема на која ѝ е посветен просторот на големата купола во Куманово, очигледно е дека зографот немал намера детално да ја разработува (како што тоа го направил Михаил во Трескавец), и во идејата за нагласување на еден општ славопоен карактер на куполниот живопис тој ги внел ликовите на песнописците како и одломки од текстови од други Богородичини тропари.⁶⁸ Што се однесува до изборот на четворицата химнографи, се забележува вклучувањето на поретко присутните - Андреа (Критски) и Теофан Творец (Граптос).⁶⁹ Кон вака воспоставената концепција се приклучуваат и претставите на праведници и пророци (на челните страни на арките што ја двојат куполата кон запад и кон исток), со текстови од свитоци кои не се директно произлезени од познатите Богородичини песни,⁷⁰ дополнувајќи ја свечената атмосфера на општа прослава.

Она што отстапува од применуваната иконографијата на Михаил и неговите соработници во Самарина и Трескавец за песната О тебе радуетсе во

⁶⁸ Почетните стихови на песната Достојно ест се наведени во два реда во средишните тесни сводни простори помеѓу пандантифите; тропарот „Исаис ликувај“ во кој се слави безгрешното Христово рождество, е испишан на самата рамка на долниот дел на куполата (овој тропар се пее во сабота, за време на Великите пости, *Зборник црквених*, 420).

⁶⁹ Адреја Критски ретко се вклучува во прославувањето на химната Богородичина и во постарите споменици. Збележан е во поворката на химнографи во средновековниот храм на Св. Св. Петар во Богдашиќ (сп. В. Ј. Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу и њене фреске*, Зограф 16, Београд 1985, 32), додека св. Теофан Творец, авторот на тропари на пасхалниот Богородичен канон, на канонот за Благовештение и др., е често присутен во редот на монаси и химнографи во поствизантискиот живопис. За средновековните споменици, опсежен преглед, кај: В. Милановиќ, *Свети илустрации у низу светих монаха из доњеџ ѿјаса фресака Сјасове цркве у Жичи*, Манастир Жича, Зборник радова, Краљево 2000, 165-183. За повеќе поствизантиски примери, споредбено со фигурата на поетот Теофан во Сливничкиот манастир, кај: В. Поповска Коробар, *црт. дело*, 206, заб. 22-25. Во врска со нашите примери постојат потешкотии околу расчитување на текстовите што ги држат химнографите што оневозможува анализа на (директен) контекст со Богородичината химна од куполата.

⁷⁰ На исклучително оштетените сигнатури на петте фигури на праведници од арката (кон запад) се препознаваат Јов, Јосиф и Гедеон, додека на спротивната арка се пророците Авакум, Амос, Михеа, Осија и Данил. Според дел од расчитаните текстови од свитоците ниеден не е основа за илустрација на Богородичините претстави.

Кумановскиот храм е илустрацијата за 7-от, 8-от и 9-стих, односно формирањето компилативна иконографија за преточување на основната идеја на оваплотувањето Христово. По се изгледа дека зографот „позајмил” иконографски елементи од Богородичиниот Актист, поточно од една од варијантите за илустрација на текстот на 8-от икос, кадешто централната претстава на композицијата е Исус Христос Емануил кој ги благословува светителите со двете раце. Од друга страна, со вклучување на претставата на света Троица (во сегмент од небо), зографот Никола не останал настрана од новите тенденции во развојот на оваа сцена вклучена во Акатистот чиј догматски контекст е двојната природа на Исус Христос.⁷¹

Според редуцираниот избор сцени од животот на Богородица, претставени само во иконописните дела на тројцата зографи во Македонија, повеќето се посветени на *Раѓањето и Воведението во храм*. Зографите Михаил/Даниил ги насликале за бигорскиот иконостас, додека од зографот Никола имавме прилика Раѓањето на Богородица да го проследиме на иконите за иконостасите во црквите во Блатец, Богомила, Тркања, Бучин и цр. Успение на Богородица во Крушево, а Воведението во храм - само во црквите во Блатец и Тркања.⁷² Кон крајот на својот творечки пат, Никола во Крушево ја насликал и единствената симболична Богородичина претстава - Живоносен источник. За жал и покрај нашите напори не успеавме да пронајдеме било какви податоци за оваа икона што при евиденцијата на А. Николовски се наоѓала во цр. Св. Никола во Крушево.⁷³

Од повеќето примери на нашите зографи очигледно е дека сцената со *Раѓањето на Богородица*, била особено податна за креативен приод во нејзината „жанровска” разработка, промовирана од критските сликари а најчесто застапена

⁷¹ Вклучувањето на света Троица е една од двете варијанти за ликовна интерпретација на овој дел од сцената, видена во романските и руските споменици од XVII-XVIII век. За овие измени и за интерпретацијата на овој стих од Акатистот во доцносредновековниот период: А. Серафимова, *Кучевишки манасџир*, 155-156.

⁷² Други референци за иконите на Никола - во поглавјето: Зографот Никола (Михаилов).

⁷³ А. Николовски, *Никола Михаилов - Последниот ѝошомок на зографската фамилија на Михаил Зиси*, Културно наследство 14/15, 1987/1988, Скопје 1990, 28. Денес не можат да се добијат податоци ниту од фотодокументацијата на РЗСК/НКЦ- Скопје чиј стручен кадар ја вршел евиденцијата на иконите.

во сцените на раѓање на различни светители и тоа пред сè оние кои се одвиваат во ентериер.⁷⁴

Во оваа сцена вообичаено е родилката - света Ана да е седната на кревет под балдахин, најчесто со марама на глава, карактеристично врзана на едната страна (на иконите од Св. Јован Бигорски, Блатец и Тркања) и наметната со мафорион (на иконата од Бучин). Обврзно е присутен Јоаким кој е или седнат покрај Ана, на богато поствената трпеза со прибор за јадење (бигорски, Бучин, Блатец), или се движи кон нејзиниот кревет заедно со слугинките кои носат садови со јадење (Богомила, Тркања, Крушево). Малата и завиткана во пелени Богородица обично ја држи една од слугинките, седната покрај колевката, а на иконата од с. Богомила таа е сместена во колевката што ја лула друга слугинка. На иконата на Михаил/Даниил од бигорскиот иконостас ентериерот и екстериерот с е богато нагласени со архитектура од аркадно засведени тремови, кули и пејзаж од чемпреси. Сличности во врска со овој декоративен манир кај зографот Никола се препознаваат на иконите од с. Бучин, с. Блатец и особено на иконата од Крушево. Меѓу спецификите во користените детали се издвојуваат ладилото со кое слугинките ја освежуваат родилката (на иконата од бигорски),⁷⁵ и необично едноставниот тип на столче на кое седи слугинката во сцената на иконата од с. Бучин. Овој детал како и врзаната марама на св. Ана (и на една од слугинките на иконата од с. Бучин) како да се земени од секјодневниот живот од селските средини на овие простори.

Иконата на Никола од цр. Успение на Богородица во Крушево (1868г.), според повеќе композициски и иконографски елементи претставува најспецифичен модел, најмногу близок на критските модели. Концетрацијата на дејствијата е на десната половина на иконата кадешто малата Богородица е претставена во две епизоди, и деветте мали жанр сцени; погоре една слугинка ја држи голата фигура на Богородица, која седи во нејзиниот скут, а други две млади слугинки (смалени фигури) го припремаат капењето - едната држи ѓум сипајќи вода во

⁷⁴ Сп. сцените на Раѓање на св. Јован Крстител (дела на Михаил/Даниил) и на св. Никола (куполата во кумановскиот храм), посебно обработени во поглавјето за темите од житијата на светителите.

⁷⁵ Овој детал се сретнува кај критските сликари во нивните богати со детали и епизоди илустирани претстави, сп. иконата на критјанинот Даронас од 1616 г. (М. Χατζηδάκης, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830)*, т. 1, Αθήνα 1987, 258, εικ.1 (133)). Тој е применуван и при истородниот тематски концепт како што е Раѓањето на св. Јован Крстител (пр. сцената од епистилот на иконостасот од манастирот Ивирон од почетокот на XVIII век: *Treasures of Mount Athos*, Thessaloniki 1997, 180-181, cat.no.115)

големиот сад со сталак, а другата ја одвиткува ткаенината со која ќе ја избрише малата Богородица по капењето. Наративно-жанровскиот карактер на оваа сцена е особено нагласен со гестот на слугинката во чии раце е Богородица, која со прст ја „испробува“ топлината на водата во садот за капење, популарен модел меѓу критските сликари и оние кои работат под нивно непосредно влијание, произлезен од апокрифните текстови за Раѓањето Христово.⁷⁶ Под оваа група е претставена колевката со заспаната, повиена во пелени фигура на Богородица која што една слугинка клекната покрај неа ја лула, додека другата мирно седи на самиот агол од претставата и преде.⁷⁷ Давајќи предност на разработка на овие епизоди, зографот не ја претставил полната маса со јадење, обично поставена пред св. Ана, туку само две слугинки, носејќи украсени и затворени со поклопци садови, се движат кон нејзината постела. Перпективно нагласените детали - креветот на родилката, подот од ромбоидно поставени плочи и отворениот чардак на катот на централното здание од заднината, во спротивност со обратната перспектива за издвојување на трите централни фигури - св. Ана, св. Јоаким и слугинката што ја држи Богородица се најкарактеристичните показатели за сублимирањето на структурни решенија од старите и новите композициски концепции на повеќе фигуралните претстави и на истражувачкиот потенцијал на овој зограф, близок на приемчивиот дух на далечните претходници - критските сликари.

Воведението во храм е најбогато илустрирана и композициски најкомплексно организирана сцена на иконата од бигорскиот иконостас. Композицијата е вертикално асиметрично поделена со столб. Во десната половина свештеникот Захариј стои на подигнат подиум пречекувајќи ја малата Богородица која

⁷⁶ Моделот, чија текстулана предлошка произлегува од Протоевангелието на Јаков, е применуван при илустрација на епизодата во сцената на Раѓањето Христово од славниот Теофан Критски (Ватас), на иконата од манастирот Ставроникита, од 1546 г., (сп. *Treasures of Mount Athos*, 130-131, cat.no. 2.59). Под влијание на Критската школа тој може да се забележи во дела на зографи од поширокиот балкански простор; на пр.: на иконата на познатиот зограф Онуфриј, од приближно истото време, од цр. Благовештение во Бераг (сп. Е. Drakopoulou, *Icons from the Orthodox Communities of Albania*, Thessaloniki 2006, 64-67, cat.no.12), на иконата на непознатиот зограф од кр. на XVI век, од цр. Св. Стефан во Несебар (сп. К. Paskaleva, *Bulgarian Icons Through the Centuries*, Sofia 1987, cat. no. 51). Пренесена во сцената на Раѓањето на Богородица, оваа епизода може да се види на икони од поново време; пр. - иконата од кр. на XVIII век од цр. Седум капели близу Софија и иконата од сред. на XIX век од Велико Трново (сп. К. Paskaleva, *op.cit.*, cat. no. 184 и 168).

⁷⁷ Исто така познат детал од критските икони (иконата на Даронас од 1616 г., сп. М. Χατζηδόκις, *op.cit.* 258, εικ. 133).

исчекорува од групата придружнички - еврејските девојки, перспективно назначени во повеќе реда и со свеќи во рацете. Од другата страна на столбот, затскирени од него се фигурите на св. Ана и на едно мало девојче од групата, и двете со свеќи во рацете. Св. Ана е свртена кон Јоаким кој е крајната фигура од лево. Во горниот десен агол е илустрирана епизодата со Богородица која, според апокрифното евангелие на Јаков, од тригодишна возраст до својата дванаеста година поминува во храм на кој ја посветуваат нејзините родители,⁷⁸ и ангелот кој ѝ носи храна.⁷⁹ Пред неа на пултот е книга која е варијанта за таблиците на кои е испишан законот.⁸⁰ Овој модел не го применува зографот Никола. На неговите упростени решенија сите учесници се на едната страна од бемата каде што стои свештеникот и се во помал број. Епизодата со престојувањето на Богородица во храм е илустрирана единствено на иконата од с. Тркања но не е издвоена во посебна ентериерна структура како на бигорската икона.

Иконографскиот модел кој го користат Михаил/Даниил во голем број поединости е сличен на решенијата на критските сликари кои континуирано се применуваат и во поновото сликарство на грчките острови, а се препознаени по динамичната позиционираност на учесниците, богатото украсување на просторот во кој се одвива дејствието со архитектонска кулиса во чија композициска

⁷⁸ Л. Мирковиќ, *Хеорјолозија или исторјски развјиак боџослужења Православне истјочне цркве*, Београд 1961, 40.

⁷⁹ Епизодата со ангелот (архангелот Гаврил) кој ѝ носи храна на Богородица, е идејно најтесно врзана за Благовештението, што довело во поедини случаи Воведението да биде претставувано во релација со Благовештението на царските двери. Со тоа се нагласува предодредената улога на Богородица, која влегувајќи во најсветиот дел на храмот, живеејќи во него хранета со небесна храна од небесната сила, останува чиста, непорочна, „спремна“ за радосната вест со која архангелот ќе го обзнани непорочното зачнување на Синот Божји во нејзината утроба. Песните што се пеат на празникот Воведение во храм ја величаат токму оваа нишка што ги спојува двете најважни случувања во животот на Богородица (сп. службата на Утрење пред празникот Воведение - 5. песна на канонот, 3. тропар; на самиот празник - 2. канон, 4. песна, 4. тропар и 2. канон, 7. песна, 4 тропар). За примерите на претставување на двете композиции на царски двери (во Полошко, Пустиња и Црколез кај Пеќ), и каде што во Воведението е присутна епизодата со (арх)ангелот кој ѝ носи храна на Богородица, сп. Ј. Радовановиќ, *Неколку примера предсјаве Воведена Богородице у храм*, ЗЛУ 34-35, Нови Сад 2003, 127-136.

⁸⁰Присуството на книгата или таблиците е помалку застапен детал во постарите споменици иако постои текстуална основа, произлезена од богослужбените песни посветени на овој празник во кои се навестува плодот од Богородичиното долгогодишно посветување на храмот и настапување на Новиот завет со раѓањето на христа. Но во нив децидно се вели: „Веќе дојде тоа што е напишано и престана Законот (Мојсеев) како сенка, а почнаа да блескаат зраците на благодетта со твоето влегување во храм, Дево, Мајко пречиста...“ (2. канон, 7. песна, 4. тропар). Во таа смисла деталот со книгата или таблиците на законот е всушност метафора не за промената на законот туку за (настапување) на самиот законодавец - Исус Христос, како што е опеано: „...ти (Богородице) не ги носиш таблиците на законот, туку Христа Господа, кого законот и пророците го претскажаа.“ (Октоих, глас 4, канон покајни на Исус; вторник, песна 1, Богородичен).

структура секогаш столбовите играт акцесорска улога и каде скоро обврзно се вклучува епизодата со Богородица во храм и ангелот кој ѝ носи храна.⁸¹

⁸¹Меѓу примерите во делата на критските сликари познати се иконите на Агели (сред. на XV век) и на Пулакис (сцена во рамките на О тебе радует се, од втора половина на XVII век), и двете во Визнатискиот музеј во Атина, сп. М. А-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, 108, cat. no. 29 и cat. no.77; една репрезентативна икона на анонимен зограф (1575 г.) од Хиландар, работена под влијание на Теофан Ватас (сп. *Treasures of Mount Athos*, 149, cat.no.2.79). Од поновите - иконата од Закинтошкиот музеј, од 1739 г., дело на Николас Калергис (сп. Z.A. Mylona, *The Zakynthos Museum*, Athens 1998, 126-127, cat. no. 23).

3. Теми со литургиско- евхаристичен карактер

Популарната барокна тематско-иконографска целина на т.н. *новозавейна светиа Троица* - антропоморфното претставување на двете први лица и зооморфната форма на светитот Дух (гулаб), е често присутна во делата на самаринските зографи. Таа добила место во рамките на Богородичниот циклус,¹ второто и третото лице (Бог Отец и светиот Дух), или само едно од нив, скоро задолжително се присутни во тематиката на теофанијата (заменувајќи ја Божјата десница),² а не помалку значење ѝ е дадено како самостојна композиција во ѕидното сликарство, во куполата на цр. Св. Никола во Куманово и на икони, дела на зографот Никола.³

Кога станува збор за заокружена сценска разработка, како што е случајот со централната претстава на света Троица во слепата купола на *ѝриѝрайѝаѝа на кайѝоликонойѝ на манасѝиройѝ Трескавец*, последното датирано дело на зографот Михаил,⁴ или за претставата од *источнайѝа куйѝола на цр. Св. Никола во Куманово* од зографот Никола како и на *иконийѝе од неѝовайѝа рабойѝилница* (за цр. Св. Атанасиј во с. Богомила, Св. Јоаким Осоговски, Св. Димитриј во Крива Паланка, Свето Преображение во Прилеп и Св. Никола во Крушево), таа експлицитно го изразува најчестиот западноевропски модел, чија популарност на балканските простори расте од XVII век,⁵ за во XIX век да стане вообичаен за повеќето медиуми - графиката, иконописот и ѕидното сликарство. Во овој образец се става акцент на искупителната Христова улога, со поставување на крст во

¹ Ј. Тричковска, *Куйѝолнойѝ живоѝис од XIX век во манасѝиройѝ Трескавец*, Зборник за средновековна уметност 6, Скопје 2007, 188-193. Види уште во поглавјето: Богородичини теми во овој труд.

² Празничната икона Богојавление/Крштевање и сцената на едната страна на еден од неодамна евидентираните натпрестолни крстови од Бигорскиот манастир од Михаил/Даниил, ѕидната слика во кумановскиот храм и неколку празнични икони на зографот Никола (види поглавје: Велики празници).

³ Централна претстава во источната купола на кумановскиот храм и самостојна тематска обработка на иконите од црквите во с. Богомила, Осоговскиот манастир, Св. Димитриј во Крива Паланка, Св. Преображение во Прилеп и Св. Никола во Крушево (види поглавје: Зографот Никола (Михаилов)).

⁴ Ј. Тричковска, *Куйѝолнойѝ живоѝис*, 188-193.

⁵ За вклучувањето на новиот модел во бугарските споменици - арбанашките цркви од XVII и XVIII, сп. Е. Попова во: *Корѝус на сѝенойѝисийѝе в Бѝлѝария оѝ XVIII век*, София 2006, (група автори), 44-45 (по повод претставата во Рилскиот католикон), заб. 175. За исклучителната популарност на овој модел во барокизираното српско сликарство од XVIII век, М. Тимотијевиќ, *Срѝико барокно сликарсѝтво*, Нови Сад 1996 301-304.

неговата рака или покрај него⁶, додека „православната“ доработка на сцената е проследена преку положбата на главата (или телото) на гулабот (светиот Дух), свртени кон првото или второто лице на света Троица, за да се избегне заблудата за една од темите на повеќеveковната расправа меѓу православните и католичките богослови - тезата за Филиокве.⁷

Имено, православните богослови кои го осудуваа сликањето на „ново-заветна света Троица“ се потврди со одлуките на двата руски собора во Москва (1553 г. и 1667 г.),⁸ по многу расправи на руските богослови кои укажувале на неисправното католичко толкување на Визијата на пр. Даниил (7, 9) и, повикувајќи се пред сè на ставот на св. Јован Дамаскин за сликање на иконите, сметале дека ликот на Бог Отец не може да се визуелизира бидејќи тој е „...бестелесен, невидлив...“⁹ Многу пожестокно била напаѓана Филиоквистичката теорија за произлегување на светиот Дух и од Отецот и од Синот, наспроти православното толкување за произлегување на светиот Дух од Отецот преку Синот.¹⁰

Догматските расправи околу света Троица оставиле големи траги во православното религиозно сликарство. Како што напоменавме, антропоморфното претставување на првите две лица добива широк замав, додека во врска со претставата на светиот Дух-гулабот се појавуваат специфички коишто го рефлектираат православниот став. Во оваа насока може да се протолкува поставеноста на гулабот во трескавечката композиција, во двете претстави на света Троица во Куманово,¹¹ како и во постарите примери од Самарина,¹² каде

⁶ М. Тимотијевиќ, *црч. дело*, 304.

⁷ *Исшо* (со друга литература).

⁸ За расправите и одлуките на Московскиот собор (1544 г.) и Стоглавот (1667 г.) во врска со ова прашање: Н. Покровский, *Очерки љамјѝниковѝ христѝјанској иконоѝграфѝи и искуссѝва*, С. Петербург 1900, 364-365; Л. Успенски, *Теолоѝија на иконаѝа* (фототипско издание), Скопје 1994, 245-280; Г. Острогорски, *Одлука Сѝоѝлава о сликању икона и ѝринциѝи визанѝијске иконоѝрафије*, во: О веровањима и схватањима Византинаца, Београд 1970, 191-197.

⁹ Г. Острогорски, *црч. дело*, 196.

¹⁰ За Филиоквистичката догма и нејзината критика во православното богословие: Ј. Поповиќ, *Доѝмаѝика ѝправославне цркве*, књ.1, Београд 1980, 194-211. Ова догматско прашање станува една од клучните причини за разидување на двете цркви, изразена првенствено во литургијата а во врска со молитвата на епиклезата, сп. Архимандритѝ Киприанѝ, *Евхарисѝија*, Парижѝ 1947, 233-286. За прифаќањето на римо-католичкото учење во врска со клучниот литургиски момент - претворањето на лебот и виното во тело и крв Хирстова, во источно-православниот свет - украинското богословие, види: Б. Вуксан, *црч. дело*, 63-67.

¹¹ Источната купола, посветена на света Троица и во сцената на оваполотувањето што претставува илустрација на 8-от икос од песната О Тебе радует се (за ова види во поглавјето: Богородичини теми).

што телото на гулабот е свртено кон Исус Христос а главата - кон Бог Отец. За потребата од појаснување на значењето на положбата на светиот Дух - гулабот говори хронолошки блискиот пример со Кумановските примери, доминантната претстава на света Троица од сводот на протезисната ниша во храмот на манастирот Богородица Пречиста-Кичевска (1852 г.), од ученикот на Михаил, Дичо зограф.¹³

Потребата за визуелно а понакогаш и текстуално (до)објаснување на православната догма, е актуелна уште од времето на прифаќањето на визуелизацијата на сите лица на света Троица во северо-источните православни бароклизирани средини.¹⁴ Во широко распространетата графичка продукција во јужно-балканските средини, овој момент е исто така најчесто изразен со положбата на главата на гулабот. Покрај тоа, во графиката можат да се забележат и извесни осцилации во применување на западните обрасци за иконографијата на сите три лица на света Троица.¹⁵

Композициската структура на нашите примери, кадешто фигурите на трите лица се на исто меѓусебно растојание при што, оние на Бог Отец и Бог Син ги формираат долните агли, а светиот Дух-гулабот - горниот агол на рамностранниот триаголник, е познато решение во западноевропската уметност уште од XVI век.¹⁶ Повторно во духот на Филиоквистичката теорија, со поставувањето на гулабот во горниот агол на замислениот триаголник, се нагласува битната опре-

¹² Сп. N. X. Παλαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και Ο Ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμάρνας Γρεβενών. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στη δυτική Μακεδονία στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου Αιώνα*, тв. 9 α, β (во сводната композиција во цр. Св. Параскева), тв. 30 α (сводната претстава во цр. Преображение).

¹³ J. Тричковска, *Живойсойи во манастирската црква Богородица Пречиста-Кичевска*, (Зборник на трудови), Културно наследство XXVI, Скопје 1990 69, 75-76; во Пречиста е обратно поставена фигурата на гулабот (идентично со самостојната композиција од цр. Преображение во Самарина), но под него е испишан текст во којшто јасно се укажува на неговото произлегување од Отецот, а со свртување на главата на гулабот кон Исус Христос се прецизира улогата на Христ преку кого што светиот Дух се појавува и делува.

¹⁴ M. Тимотијевић, *црт. дело*, 302.

¹⁵ Во еден од тие графички модели, повеќето работени во западноевропските центри за православната (грчка) клиентела, евидентна е примената на вообичаениот бароктен пристап на „ослободување“ на фигурата на гулабот од враниот ореол додека само силно распраснатата светлина ја симболизира божественоста, сп. D. Papastratos, *Paper Icons, Greek Orthodox Religious Engravings* (1665-1899), vol.I, Athens 1990, cat.no. 68, 71, 79, p. 100, 104, 108. Таквиот начин на алегориска мистификација на света Троица во барокната иконографија е применуван и при претставувањето на другите две лица (сп. J. Knipping, *op.cit.*, 475), но тој, барем што се однесува до познатите графики од светогорска провиниенција, нема да биде особено прифатен (сп. D. Papastratos, *op.cit.*, p. 106-107, ph. 74-77).

¹⁶ M. Тимотијевић, *црт. дело*, 302.

делба за произлегување на Светиот Дух и од Отецот и од Синот.¹⁷ Набрзо прифатен од украинските и руските уметнички кругови, композицискиот концепт на рамностран триаголник претрпува суштинска преработка за која говоревме во врска со положбата на гулабот (светиот Дух).¹⁸

Забележителни одлики на барокната иконографија имаат и поединечните претстави на двете први лица; триаголниот ореол на Бог Отец е старо западно решение коешто во времето на европскиот барок е помалку присутно во сликарството а почесто во графиката и скулптурата.¹⁹ Преку работата на критските сликари, ликот на Бог Отец станува често присутен не само во претставата на света Троица (според толкувањата на схоластичките теолошки кругови на визијата на пророк Данил),²⁰ туку и во други теми од литургиски карактер или во оние во кои се става акцентот на симболиката на епифанијата.²¹ Во познатите примери од светогорската графичка продукција, потребата од нагласена визуелна дистинкција меѓу Бог Отец и Бог Син пак секогаш е изразена со триаголниот нимб на Бог Отец.²² Оваа графичка особеност ја применува и Михаил зограф во претставата на света Троица но и во темите на епифанијата (Благовештението и Крштевањето/Богојавление) кадешто Бог Отец од својата уста го „излива“ светиот Дух,²³ како и при самостојното претставување на Бог Отец на таваницата на бигорската трпезарија.²⁴ Тоа значи дека на сите оние места каде што во тради-

¹⁷ *Исѝо*.

¹⁸ J. Fleischer, *The Role of Icon Painting in Theological Contraversies, Michael Damaskino's Trinity Concept*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 32/6, 1982, 291-292, 294-296; М. Тимотијевић, *цѝѝ. дело*, 302-303 (со друга литература во заб. 95).

¹⁹ J. Knipping, *op.cit.*, 475.

²⁰ М. Тимотијевић, *цѝѝ. дело*, 299-300.

²¹ Сп. Dr. J. Albani, *Ceremony and Faith, Byzantine Art and the Divine Liturgy*, Athens 1999, cat. no. 23, 24 (икони на непознати критски сликари од XVII век); на иконата Благовештение на Емануел Цанес од 1678 г. (во каталогот: *Byzantine and Post-Byzantine Art*, Athens 1985, 167), или на Благовештението на Илиас Москос од 1675 г. и на Маврогенис Зосим од 1745 г. (сп. М. Χατζηδακης-Ε. Δρακοπούλου, *Ελληνες ζωγράφοι μετα την αλωση (1450-1830)*, т. 2, Αθѝνα 1997, 200, *εικ.* 122, 181); во Богојавление-то/Крштевањето од Константин и Атанас зографи во живописот на Скитот на света Ана (1757 г.) и во католиконот на манастирт Ксиропотаму (1783 г.), сп. Γ. Χρ. Τσιγѝρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντινος και Αθѝναςѝος αλο την Κορυτѝσα, το ѝργο τους στο Αγιον Ορος (1752-1783)*, Αθѝνα 2003, πѝν. 44.

²² За варијациите во графичките примери работени за грчките заедници во западноевропските центри (Венеција, Виена, Анкона), сп. D. Papastratos, *op.cit.*, во заб. 26 и 28.

²³ Благовештението од живописот во бигорската трпезарија (сп. J. Тричковска, *цѝѝ. дело*, 157, сл.12), празничните икони од бигорскиот иконостас - Богојавление и на Крстот-Распятие (види во поглавјето: Зографот Михаил (анагност)), како и на Михајловата икона Благовештение од цр. во Елбасан и Тирана, од периодот 1827-30 г., сп. Dr K. Naslazi, *Influenca e shkollѝes ikonografike tѝ Korçѝs te disa piktorѝ tѝ shek XIX Mihal dhe Dhimitѝr Anagnosti*, Monumentet, Tirane 2002, fig.5.

²⁴ По должина на централниот појас на резбаната бигорска таваница во трпезаријата издвоени се три засебни, октогонално оформени сликани површини во кои се ликовите на св. Јован Претеча,

ционалниот живопис е претставен Исус Христос (Постар од Денот), односно Божјата десница, во поновото (барокизирано) сликарство тој добива „лик“ на Бог Отец.²⁵

Како што веќе напоменавме, најкарактеристичниот иконографски детаљ од претставата на второто лице на света Троица - Исус Христос, е масивниот крст во неговата рака. Во симболиката на тука поставениот Христов атрибут се содржи контра-реформаторското инсистирање на прославата на искупителната моќ на Христос многу повеќе отколку на неговото значење на праведен судија.²⁶ Во таа смисла, пресудната улога во економијата на спасението - крсната жртва на Христос, како промисла на Бог Отец, на оваа претстава ѝ дала триумфална, животворна димензија, исполнета со надеж за спас и простување на гревовите. На Запад, таквата идејна насоченост на претставата на света Троица понатаму се разработува со замена на крстот со победоносното знаме на Воскресението, најчесто во рацете на Христос.²⁷ Во православното сликарство, нагласената искупителна улога на Христ преку симболиката на крстот во неговите раце, ќе остане вообичаена карактеристика на преземената барокна иконографија на Богородичиното крунисување.²⁸

Во обезбедувањето на триумфалниот карактер на апотеоза на света Троица во сите наведени примери учествуваат придружните содржини од небесното опкружување, големата сфера- симболот на власт/моќ над Земјата и Небото и небесните посредници - ангелите и серафимите. Зографот Михаил (а потоа и Никола), презеле еден од западноевропските обрасци за сликање на небесните сили, најчесто применуван во графиката, претставувајќи ги како крилати детски

Бог Отец и Исус Христос. Заедно со апсидалната претстава на Богородица со Христос тие го сугерираат мошне честиот програмски концепт на сводните/куполните партии на храмовите.

²⁵ За појаснување на вака толкуваното значење на ликот на Бог Отец во бигорската трпезарија (сигниран - Саваот и со триаголен нимб), зборува текстот, кој во форма на молитва на монашкото братство е испишан околу ликот: "Г(ОСПО)ДИ, Г(ОСПО)ДИ, ПРИЗРИ СЪ Н(Е)Б(Е)СЕ, И ВИЖДЪ ИПОСЪТИ ѠБИТЕЛ СЕИ ЕГѠ ЖЕ НАСАДИ ДЕСНИЦА ТВОА" (Псалм 109,1).

²⁶ М. Тимотијевиќ, *црт. дело*, 303.

²⁷ J. V. Knipping, *op.cit.*, 475.

²⁸ Популарната тема Крунисување на Богородица на таков начин ја интерпретираат повеќе српски барокни сликари, X. Жефаровиќ во Богани, Д. Поповиќ и С. Тенецки на икони (сп.: М. Тимотијевиќ, *црт. дело*, 338-350; Л. Шелмиќ, *црт. дело*, сл. 69), и гравери (сп. Д. Давидов, *Нејознајни гравери XVIII века*, ЗЛУ 8, Нови Сад 1972, сл. 1,11; Истиот, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 257, 277). Идентични решенија се сретнуваат и во помалку застапените примери на оваа тема во јужнобалканското сликарство како на пр. на иконата на Констатин од Спат (сп. *Trésors d'art albanais*, cat. no. 56, p. 94), на икони од XIX век од цр. Св. Ѓорѓи во Мелисоксори во Солунско (во: *Καταλόγοι εικόνων, λειτουργικών, αντικειμένων, παλαιών βιβλίων*, Θεσσαλονίκη, 2004, No. 29, 72, ph..361).

глави.²⁹ Треба да се има предвид дека токму оваа иконографија на ангелите е заговарана од страна на најборбениот католички ред - језуитите, во нивното настојување за потенцирање на духовниот карактер на религиозните содржини.³⁰ Паралелно со овој, евидентно поприфатлив начин за претставување на ангелите во православниот свет, присутен е и другиот, широко распространет модел во западноевропската уметност, фигури на повозрасни, разголени детски тела со крилја,³¹ коишто ги опкружуваат централните претстави на света Троица (и на Богородица) во најразлични пози на летање. Зографите Михаил и Никола го применуваат и ова решение, често пати во комбинација со првиот модел,³² при тоа секогаш изразувајќи посебна наклонетост кон барокното инсистирање за обврзно присуство на бројни фигури на ангели во глорификацијата на божеството, што дотогаш беше невообичаено за идејно-ликовните програми на овие простори.

Од сето досега изнесено за иконографијата на света Троица може да се претпостави дека сликарите од зографскиот круг на кој припаѓа Михаил, во основа се послужиле со некој од светогорските графички модели при градењето на нејзината препознатлива содржина од западноевропската иконографија, а инспирација во богатството на интерпретацијата го наоѓале во делата на критските сликари. Извесната наклонетост кон извлекување на одредени идејно-ликовни акценти (крстот или само евангелието покрај Исус Христос, триаголниот нимб на Бог Отец, ангелите како крилати детски тела или само глави, престолите под нозете на фигурите на двете први лица или облаците), е исто така веќе видена интеракција на католичките и на православните сликари на оваа тема. За популарноста на овој модел во делата на Михаил евидентирани во Македонија, освен во најекспонираниот - трескавечката композиција, можеме да ги посочиме и неколкуте претстави во иконописот каде што тој добил место во горниот централен дел на „небесниот“ простор, и тоа на иконите Собор на

²⁹ J. V. Knipping, *op.cit.*, 122.

³⁰ *Ibid.*

³¹ За небесните сили, пред се ангелите, како една од најексплоатираниите содржини во барокната уметност: J. de Guibert, *The Jesuits, Their Spiritual Doctrine and Practice, A History Study*, The Institute of Jesuit Sources, St. Louis 1972, 392; M. Тимотијевиќ, *црт. дело*, 305-308.

³² Особено богата разработка во овој контекст зографот Михаил применува при сликањето на Богородичината химна Достојно ест во сводот на машката трпезарија на Бигорскиот манастир, сп. J. Тричковска, *Песнајџа Досјојно ест од кујолајџа на црквалџа Св. Никола Геракомија во Охрид*, Културно наследство 28-29/2002-2003, Скопје 2004, 216-219.

архангели (престолна) и Собор на сите Свети (празнична) од бигорскиот иконо-стас.

Во зографскиот опус на Михајловиот син Никола, света Троица е исто така често присутна. Покрај исклучителното значење што на оваа претстава ѝ е дадено во најобемниот сликарски зафат на овој зограф - ѕидното сликарство на црквата во Куманово, темата, разработена според иконографскиот образец што најчесто го применува неговиот татко, е интерпретирана на повеќе икони, наменти за иконостасите на повеќе цркви во Македонија.³³ За популарноста на оваа тема во опусот на Никола зборува и фактот што таа нашла место во обработка на сцени во кои порано не сме го забележале нејзиното присуство, како на пример во сцената Преображение Христово (на двете икони од Прилеп),³⁴ или уште понеобично - таа доминира во горната половина на двете икони со претстава на Св. Петар и Павле, односно Собор на апостоли, денес во цр. Св. Никола во Крушево.³⁵ Нејзиното присуство во контекст на сцените од Богородичината химна О тебе радует се во Куманово (за илустрација на 8-от икос) е исто така резултат на новите модели во интерпретацијата на песната.³⁶

Популарната барокна претстава на света Троица ќе стави своевиден печат и на ликовното обликување на композицијата *Божесѝвена (Небесна) литурѝија* имајќи ги предвид „колебањата“ во уметничките кругови од ова време пред сè во врска со претставувањето на вршителот(елите) на литургијата.

Трансформациите во тој правец се насетуваат во двете атрибуирани дела на нашите зографи во Македонија - во *централниѝа куѝола на цркваиѝа Св. Ѓорѝи во Рајчиѝа*, работа на Михаил,³⁷ и во *куѝолаиѝа, ѝосвешѝена на Исус Хрисѝос Седржѝиел, во цркваиѝа Св. Никола во Куманово*, од тајфата на синот Никола.³⁸

³³ Види во поглавјето: Теми со литургиско-евхаристичен карактер (за света Троица) во овој труд.

³⁴ Преображение (рег.бр. 2768) и другата, потпишана од зографот во 1871 г. (рег.бр.16423).

³⁵ Едната икона (Собор на апостолите), како заедничко дело на Никола и Вангел (!) од 1883 г. е престолна икона на иконостасот, а другата, од 1884 г., денес е поставена на јужниот ѕид на црквата (од тренески белешки).

³⁶ За ова повеќе види во поглавјето: Богородичини теми.

³⁷ Опис и анализа: Ј.Тричковска, *Живойисоѝ во цркваиѝа Свешѝи Ѓорѝи Победоносеѝ во с. Рајчиѝа, Дебарско*, одбранет магистерски труд на Филозофскиот факултет во Скопје, 2000, 15-18.

³⁸ Во централниот дел на композицијата од источната страна е приготвениот престол со фигурата на гулабот (светиот Дух). Исус Христос Велики архијереј ја благословува групата ангели -ѓакони кои ја носат плаштеницата со неговото мртво тело, а потоа, одвоени со претстави на серафими или огнени тркала, следат ангели -ѓакони кои ги носат крстот, дарохранилницата, копјето со кое се прободува приготвениот дар, лебот/просфората, шестокраки свеќници, кадилница. Првиот ангел-ѓакон до архијерејската фигура од другата страна на приготвениот престол, е прикажан со наведната глава, во моментот кога архијерејот му ја поставува и ја благословува покривката „воздух“.

Готово да не постои разлика во иконографијата на наведените композиции, претходно применета од тајфата со која работи зографот Михаил во куполата на самаринскиот храм Преображение Христово,³⁹ а во чиј централен дел се потенцира улогата на света Тројца.

Со развојот на иконографијата на Божествената литургија, одамна вообличена композиција со која најсвечениот литургиски чин - Великиот вход, се пренесува од земја на небо,⁴⁰ во доцносредновековните храмови, меѓу другото, се утврдува и двојното претставување на Исус Христос Велики архијереј.⁴¹ Од XVI век, преку критските сликари, во јадрото, формирано од двете содржини (света Троица и литургиската процесија на небесните сили), покрај светиот Дух (гулабот), поставен на приготвениот престол, во една од двете архијерејски фигури се препознаваат белези на иконографскиот тип на Бог Отец, претходно виден во претставата на света Троица како лик на старец,⁴² иако скоро обврзно испишаните иницијали од криптограмот (Θ Ν) во неговиот ореол, не ја прецизираат таквата дистинкција меѓу двете први лица на света Троица.⁴³

³⁹ N. X. Παλαεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και Ο Ναός της Μεταμορφώσεως*, 192-193, πλ.50.

⁴⁰ За утврдувањето на иконографијата на темата во почетокот на XIV век, сп. Ц. Грозданов, *Охридскојто ѕидно сликарство од XIV век*, Охрид 1980, 161-163; В. Ј. Ђурић, *Манасијир Раваница*, Споменица о Шестој стогодишњици, Београд 1981, 66-67; Г. Бабић, *Литурѓијске теми на фрескама у Боѓородичиној цркви у Пећи*, во: Архиепископ Данило II и негово доба, Београд 1991, 378-383.

⁴¹ За карактеристиките на претставата во поствизантискиот период, согледувања кај: А. Серафимова, *Кучевишки манасијир Свети Арханѓели*, Скопје 2005, 53-54, со споредбена литература.

⁴² Dr. J. Albani, *Ceremony and Faith*, 61, 98. Трансформацијата се следи во иконописот на познатиот сликар Михаил Дамаскинос и останува популарна варијанта кај критските сликари од XVII век Јоанис Москос, Емануил Скродилис, Скуфос Филотеос, (сп. М. Χατζηδακής-Ε. Дракоπουλου, *op.cit.*, 204, εικ. 127; 356, εικ. 247, 366, εικ. 259). Еден од репрезентативните примери е иконата на непознат критски сликар од XVII век, денес во Византискиот Музеј во Атина (Dr. J. Albani, *op.cit.*, cat.no. 23). За ова проблематика види уште во поглавјето: теми со литургиско-евхаристичен карактер (за света Троица)).

⁴³ Појавата на учество на Бог Отец во Небесната литургија е забележано и во руските и украинските споменици уште од XVI-XVII век (сп. Н. Покровскій, *Еванѓелие въ ѱамјѣтникахъ иконографѣи, ѱреимущесѣвенно визанѣтѣйскихъ и русскихъ*, Труды Восьмаго Археологическаго Съѣзда въ Москвѣ 1890, т. первый, С. Петербургъ 1893, 285-291); изолирани претстави од овој тип има и во српските барокни споменици од XVIII век (сп. С. Петковић, *Живойис цркве Усѣења у Срѣском Ковину (Raczke-y)*, Зборник за друштвене науке 23, Нови Сад 1979, 56; С. Рајичевић, *Зидне слике из 1749 године у цркви Св. Николе у Ириѣу*, ЗЛУ 20, Нови Сад 1984, 220); во претставите од ретките зачувани споменици од самиот почеток на XIX век во Македонија, во манастирите Свети Наум Охридски (Ц. Грозданов, *Свети Наум Охридски*, Скопје 1995, 102-103), и Св. Јован Бигорски (А. Николовски, *Живойисој во манасијирој Свети Јован Бигорски од XVIII и XIX век*, Зборник на трудови: Манастирот Свети Јован Бигорски, Скопје 1994, 105), станува појасна појавата на Бог Отец - старец, сигниран како Саваот.

Во процесот на промените на иконографијата на вршителот(ите) на литругијата, односно варијациите во изборот на зографите за визуелно разграничување на чинодејствувањето на двете први лица на Тројството во поново време, посебно се интересни примерите од работата на корчанските зографи Константин и Атанас. Тие се меѓу првите од потесниот регион на Охридската архиепископија кои го навестуваат одвивањето на Божествената литургија од страна на сите три лица на света Троица, вклучувајќи го светиот Дух - гулабот на пригответниот престол и претставувајќи еден од вршителите со лик на Исус Христос -Постар од Денот како што е во сцените од параклисот Богородичин покров во Хиландар, католиконот на Филотеј, цр. Св. Петар и Павле во Витукуќ, Богородица Порфира на островот Ахил⁴⁴, за скоро истовремено во еден друг споменик на Света Гора (Скиот на Света Ана)⁴⁵, да направат чудна комбинација дополнувајќи ја сцената со ликот на Бог Отец (допојасје на старец, без архијерејски атрибути кој со двете раце благословува). Во македонскиот живопис, еден од последните примери на користење на традиционалниот модел (двојното претставување на Исус Христос Велики архијереј), е композицијата од подкуполниот простор на параклисот на св. Наум од Трпо зограф,⁴⁶ додека во живописот на куполата од бигорскиот католикон, од 1800 г., во ликот, но пред сè во сигнатурата на вториот вршител на литругијата (Саваот) веќе се актуелизираат промените.⁴⁷ Понатаму, во појасно интонираната и подоцна многу поприсутна варијанта во која покрај веќе стандардно вклучената фигура на гулабот (светиот Дух), Божествената служба ја обавуваат Исус Христос Велики архијереј и Бог Отец (прецизно одреден со ликот на старец и со триаголниот нимб), на што укажуваат и препораките во една од ерминиите на Дичо зограф и неколку претстави изведени од неговата тајфа.⁴⁸

⁴⁴ За претставата од Хиландарскиот параклис: Д. Медаковиќ, *Манасѝир Хиландар у XVIII веку*, Хиландарски зборник 3, Београд 1974, 65; за претставите во Виткуќ и на островот Ахил, В. Поповска-Коробар, *Иконойисоѝ*, 147, сл. 2 и 3; за претставата во Филотеј, Г. Хр. Тсѝарас, *Οι ζωγραφοι Κωνσταντινος και Αθανασιος αλο την Κορυτσα, το εργο τους στο Αγιον Ορος (1752-1783)*, Αθηνα 2003, πλ. 26, 28.

⁴⁵ Сп. Г. Хр. Тсѝарас, *Οι ζωγραφοι Κωνσταντινος και Αθανασιος*, 29

⁴⁶ Ц. Грозданов, *Светѝи Наум Охридски*, 102-103, цр. 77 на стр. 100.

⁴⁷ Опис на композицијата кај: А. Николовски, *Живойисоѝ во манасѝироѝ*, 105, 108.

⁴⁸ А. Василиев, *Ерминиѝ, шехнолоѝиѝ и оконоѝрафиѝ*, София 1976, 112. Ке потсетиме на некои од интерпретациите на Дичо зограф и неговата тајфа во цр. Св. Ахилиј Лариски во Требиште, Света Богородица - Каменско во Охрид (од теренски белешки); за композицијата од централната купола во Богородица Пречиста - Кичевска, дело на синот на Дичо, Аврам, Ј. Тричковска, *Живойисоѝ во манасѝирската црква Богородица Пречиста-Кичевска*, 93.

Покрај наведените новини во поимањето на литургијата како постојан чин на принесување на евхаристичната жртва, присутни се и други појави кои иако нема да добијат на популарност, ќе се одразат во сликарскиот опус на нашите зографи. Една од нив е претставувањето на првосвештеникот Мелхиседек (сам или заедно со Аврам) во просторот на ѓакониконот. Во таа смисла, *претставувањето на Мелхиседек во ѓакониконската ниша на црквата Св. Димитриј во Охрид*,⁴⁹ од зографот Михаил, е вистинска реткост во сликарството на деветнаестовековните храмови во Македонија. Таа претставува редуцирана варијанта на сцените од олтарските простори (ѓакониконот) на двете самарински цркви во кои претходно работи Михаил.⁵⁰ Во Охридскиот храм фронталната фигура на Мелхиседек, со круна на глава, во едната рака ја носи кошницата со лебот и стомната со вино, а во другата - свештеничкиот стап. Над даровите е испишан текст од Генеза (14, 18). Иконографските елементи и библискиот цитат го одредуваат нејзиното евхаристично значење: ликот на Мелхиседек, „цар салеми и првосвештеник“, е праслика на Христос Цар над царевите и Велики архијереј (по редот на Мелхиседек),⁵¹ а приготвените дарови (лебот и виното со кои тој го причестува Аврама),⁵² се прафигурација на востановената евхаристија на Тајната вечера и нејзиното постојано обновување во литургиската служба на земја (Причестување на апостолите/Поклонување на жртвата) и на небо (Божествената литургија).

Сценската разработка во самаринските храмови е своевиден креативен приод на зографите во нагласување на неколкуте аспекти на оваа евхаристична тема. Во едниот случај, со нагласка на литургиската димензија на прафигурацијата, тие ги претставиле Мелхиседек и Аврам во улога на свештеници кои ги осветуваат даровите,⁵³ поставени на трпеза -виното (стомна) и лебот (кошница со лепчиња). Во другиот пример каде што намерата е поилустративно пренесување на библиски текст, сцената се одвива во планински предел во чиј преден план е

⁴⁹ Прво нотирање на обновениот живопис во олтарскиот простор на средновековниот параклис на Богородица Перивлепта од зографот Михаил (1827 г.), кај: А. Серафимова, *Фрескоживописот во црквата Св. Димитриј во Охрид во контекст на градското сликарство од втората половина на XIV век*, Зборник за средновековна уметност 6, Музеј на Македонија, Скопје 2007, 66-67.

⁵⁰ Ѓакониконските ниши и на двете цркви се посветени на прафигурацијата на воспоставувањето на евхаристијата, сп. N. X. Παλαεωργίου, *op.cit.*, 51, πλ. 7 (за претставата во цр. Св. Параскева) и 99-100, πλ. 27 (за примерот од цр. Преображение).

⁵¹ Псалм 109,4; Павловата посланица до Евреите 5,6; 6,20; 7,17-21.

⁵² Во знак на благодарност за победата на Аврам над краевите кои им го одзеле целиот имот на жителите на Содом и Гомора и го грабнале внукот на Аврам, Лот (Генеза XIV, 1-17), Мелхиседек им принесува леб и вино на боговите, благословувајќи го Аврама за неговиот подвиг.

⁵³ Мелхиседек е сигниран „праведен“ а Аврам „патријарх“.

првосвештеникот Мелхиседек кој го благословува Аврама, овој пат претставен како пастир (со стап во рака), клекнат пред свештеникот во молитвен став. Во заднината, млада жена носи чинија со леб, а машка фигура во рацете носи стомна со вино. Ваков наративен приод при сценското обликување на темата, претходно може да се види кај критскиот сликар Ламбардос во формирање композициска структура која попримила епски карактер.⁵⁴

Скоро непозната за постарите споменици на овие простори,⁵⁵ интерпретацијата на библискиот извор во ликовните разработки од Самарина и Св. Димитриј во Охрид, е веројатно мотивирана од богатиот сликарски арсенал на критските зографи, но нејзината усредсреденост на симболичното, литургиско-евхаристично значење, соодветно на олтарскиот простор, е контрапункт на ангажираните барокни програми и спротиставување на доктрината на Реформацијата која го отфлала „евангелското воспоставување на литругијата и нејзиниот жртвен карактер“.⁵⁶

Во традиционалните евхаристични сцени од олтарските апсиди - *Поклонување на архијереиџе (на жрџиваџа)* и *Причесџување на аџосџолиџе*, вклучени во двата ѕидни ансамбли на кои работи Михаил во Македонија - апсидата на *машкаџа џрџезарија во биџорскиоџ манасџир*⁵⁷ и *аџсидаџа на цр. Св. Димитриј во Охрид* (само Поклонувањето на жртвата), исто така се сретнуваат новини кои се рефлексија на посттридентската евхаристична симболика. Имено, една од измените, што на одреден начин ќе се одрази и во едната и во другата претстава на нашите зографи Михаил (и Даниил), е напуштањето на традиционалната иконографија на симболичното вообликување на Христос-жртва - Мелисмос (Христос Емануил поставен на дискос, односно на покривката „воздух“), за сметка на една друга специфична претстава - исправената фигура на Христос

⁵⁴ М. Χατζηδακης-Ε. Δρακολουλου, *op.cit.*, 142, εικ.73.

⁵⁵ Во постарото охридско сликарство е евидентиран само еден скоро идентичен модел - во сликарското на нишата на ѓакониконот во цр. Св. Богородица Болничка каде што исто така е претставена фигурата на првосвештеникот Мелхиседек со неговите атрибути. Меѓутоа, според овој изолиран пример, истражувачите сметаат дека оваа претстава не е својствена на зографите од охридскиот сликарски круг, сп. А. Серафимова, *џџџ.дело*, 66, заб.17.

⁵⁶ За овој проблем кој ги здружил теолошките кругови на католичката и православната црква и трактатите на схоластичките богослови околу основаноста на улогата на Исус Христос Велики архијереј и Цар над царевите (како праслика на Мелхиседек), и на утврдување на евхаристијата на Тајната вечера (како праслика на Мелхиседековата жртва), сп. М. Тимотијевиќ, *џџџ.дело*, 334-336, со друга литература.

⁵⁷ За бигорската претстава види: Ј. Тричковска, *Темаџикаџа на живоџисоџ на машкаџа џрџезарија во манасџироџ Свџџи Јован Биџорски*, (Зборник на трудови: Манастирот Свети Јован Бигорски), Скопје 1994, 148.

Емануил во путир кој со двете раце благословува. Моделот на Христос во путир, сигниран О Ζωφφορος Αρτος („живоносен леб“) од бигорското Причестување, претходно е применет во композицијата Поклонување на жртвата во Преображенската црква во Самарина,⁵⁸ а потоа само од Михаил, во истата композиција од Охридскиот храм. Венсеувајќи ја оваа претстава во бигорското Причестување на апостолите може донекаде да се објасни како изнудено решение од просторно-организациона природа бидејќи во согласност со монашките заложби, во централниот дел на првата зона кон кој се свртени поголемиот број од архијереите бил претствен патронот на манастирот - св. Јован Претеча од чиј лик е останат само еден фрагмент. Оттука, а не нарушувајќи го суштински евхаристичниот карактер на живописот во овој дел на апсидата, Христос во путир добил место на чесната трпеза, покриена со балдахин, сместена во горната композиција на Причестувањето. Така се случило и вршителот на литургијата во една композиција да се „дуплира“: Христос Велики архијереј (од двете страни на трпезата) кој ги причестува апостолите и Христос во путир (на трпезата) кој благословува, истовремено принесувајќи ја и примајќи ја жртвата. Во таа смисла, популарниот бароктен модел на т.н. „евхаристичен путир“,⁵⁹ во православниот живопис во олтарскиот простор нашол своја оправданост следејќи го „буквалното“ преточување на евангелските текстови (Јован VI, 35) и на Посланицата на апостол Павле до Коринтјаните: „Таа чаша е Новиот завет во мојата крв“ (I Кор. XI, 25). Од друга страна, удвојувањето на симболиката на Христос во путир и Христос Велики архијереј кој ја принесува и ја прима жртвата во литургискиот чин во кој учествуваат светите отци и/или ангелите, ја актуелизира едносушноста на трите ипостаси на света Троица, особено визионерски интерпретирана од ерусламискиот патријарх Кирил.⁶⁰ Овој модел на Христос Емануил (или како

⁵⁸ N. X. Παλαγεωργίου, *op.cit.*, 95-96, πιν. 24 β.

⁵⁹ Путирот кој според посттридентскиот програм е симбол со повеќеслојна барокна евхаристична симболика (во путирот се „сместуваат“ светиот Дух-гулабот, Христовото срце, хостијата), особено во симболиката на Христовото жртвување на крстот, наоѓа широка примена во барокизираните средини. За овие аспекти во српската барокна уметност: Д. Давидов, *Из историје српског бакрореза XVIII века*, ЗЛУ 1, Нови Сад 1965, 241-244; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 389-390 (со друга литература).

⁶⁰ „ Јас гледам дете кое на земјата принесува жртва според Законот, но кое на небото ги прима побожните жртви на сите... тој е жртва, тој е првосвештеник, тој е олтар...тој принесува жртва и тој е принесен како жртва за светот... тој е самиот Закон и оној кој го извршува Законот (според: Г. Бабић, *Христолошке расправе у XII веку и појава нових сцена у айсидалном декору византијских цркава*, ЗЛУ 2, Нови Сад 1966, 27).

возрасна фигура) во путир, во рамки на евхатистично-литургиската процесија е исто така применуван од критските сликари.⁶¹

Упатно е да укажеме дека Михаил зограф претходно веќе ја има применето иконографската предлошка за Христос во путир - на една од страните на сликаната *дарохранилница за цр. Св. Димитриј во Бийола*, неговото прво датирано и потпишано дело во Македонија,⁶² кадешто двајцата архангели, Михаил и Гаврил, облечени во туники учествуваат во литургискиот чин со благо наклонети глави кон вршителот на чинот - Христос (во путир) кој благословува со раширените раце. Оваа одломка од литургискиот церемонијал концепциски потсетува на сликаните (и скулптурно обликувани) фигури на иконостасните врати од храмовите на Јонските острови, работени под критско влијание каде што обично на царските двери е поставуван Христос (возрасен) во путир, а на страничните - архангели (или ангели) Од овој моделот на евхаристичниот путир ќе произлезат и две други варијанти на претставување на симбоилката на Христос - жртва, т.н. *Fons Pietatis*,⁶³ или *Ессе Номо*,⁶⁴ чии претстави, покрај на иконостасите исто така се сликаат и на дарохранилници.⁶⁵ Имајќи предвид дека во дарохранилницата се

⁶¹ Претставата на Христос Емаунил во путир (со уше две фигури на архиереи) на литургиската поворка во конхата на цр.Св. Ѓорѓи во Венеција, се досликани непосредно по изведбата на останатите архиерејски фигури во Поклонението на жртвата од М. Дамаскинос во 1579 г. Денес се дел од експозицијата во оваа црква; непознатиот сликар кој работи во стилот на браќата Цанес (XVII век), на една икона ја реплицира претходната претстава, сп. М. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de L'Institut*, Venise 1964, cat. no. 47, cat. no.140.

⁶² Опис и расчитување на зографските натписи: М. М. Машник, *Дела од раната фаза од творештвото на Михаил Анаѓносќи и син му - Даниил*, Зборник на Музејот на Македонија, бр. 2, Скопје 1996, 270.

⁶³ Скулптурно изведената претстава на возрасниот Христос во путир, со раните на неговото тело (симболиката на неговата жртва на крст, транспонирана во иконографијата на *Fons Pietatis*), присутна (најчесто) на царските двери на некои иконостаси во црквите на Јонските острови, има исто така идејна основа во литургискиот чин на принесување и примање на жртвата (евхаристијата), сп. Z.A. Mylona, *The Zakynthos Museum*, Athens 1998, 35-36, 73-75, 294-299, cat.no.5a,b,c, cat.no.124 -126. Изворот е во популарните западноевропски графички предлошки со нагласен морализаторски карактер кои што придонело овие претстави да станат доминантна ликовна (а понекогаш и скулптурна) концепција на иконостасите од храмовите на Јонските острови. Во тој контекст, евхаристично интонираните претстави на Христос во путир (*Fons Pietatis*) добиле место на царските двери на неколку иконостаси од храмови на островот Закинтос од XVIII век, сп. Г. Ρηγοπουλος, *Φαλαιδικες επιδρασεις στη μεταδουζαντινη ζωγραφικη*, Αθηνα 1998, 79-81, εικ. 22 α, 22β; 94, εικ. 38α (за една варијанта на претставата *Fons Pietatis* од XVIII век на иконостасот од цр. Успение на Богородица во Белуси, дело на Александар Грипари и на *Ессе Номо* – на иконостасот на цр. Св. Никола во Ексо Хора од почеток на XVIII век). Моделот на Христос *Fons Pietatis* е преземен од корчанските зографи Константин и Атанас за претставата во нишата на протезисот во Богородичиниот покров во Хиландар (за претставата: Д. Медаковиќ, *Барокне шеме српске уметности*, во: Барок код Срба, Загреб 1988, 207-217).

⁶⁴ За симболиката на страдалниот Христос во релација со западноевропскиот образец - *Ессе Номо*, види поглавјето: Маки и страдања.

⁶⁵ Во идејниот контекст на крсната жртва што ја симболизираат и двете претстави (Христос во путир - *Fons Pietatis* и *Ессе Номо*), сп. *Καταλογοι εικονων*, 230, πιν.156 ΛΑ 2, πιν. 327ΛΑ 153.

чуваат предосветените дарови,⁶⁶ сосема е разбирливо насликаните претстави на нејзините површини да бидат во идејна врска со чинот на литругијата и примањето на евхаристијата, во нашиот случај - со популарниот иконографски тип на Христос - животодавен леб (во путир).

Синот на Михаил, Никола кој исто така има насликано една *дарохранилница за цр. Св. Димитриј во Крива Паланка*, не го применил овој концепт. На четирите страни на резбаниот предмет тој ги претставил фигурите на Исус Христос Велики архијереј, Богородица, во став на моление, архангел Михаил и св. Димитриј (патронот на храмот), според нивната најчеста (воена) иконографија, формирајќи еден вид целина на Деисизна композиција.

Иконографскиот тип на Христос - Животодавен леб (Христос во путир) нашол место и на една подоцнежна претстава на платно од зографот Михаил, која има функција на *завеса на царскиите двери во црквата Св. Ѓорѓи во влашка маала во Охрид*.⁶⁷ Исто како и на Битолската дарохранилница, од страните на Христос Емануил во путир се фигурите на двајцата архангели, со свеќи во рацете и со благ наклон кон Христос, додека околу путирот летаат ангели, претставени како детски глави со крилја. Нејзината автентична функција е сугерирана и со насликаните раширени завеси во горниот дел од претставата. Презентирана како самостојна, засебна сликана целина, присутна во програмите на барокните иконостаси, оваа претстава се вклучува во редот на основните симболичини модели од барокната амблематика во која што евхаристичниот путир, покрај значењето на „заштитен пиктограм“ на востановената евхаристија на Тајната вечера, добива и друга симболика произлезена од морализаторската проблематика.⁶⁸ Срочени во графичките листови во големиот број амблематски зборници кои кружеле во времето на Контрареформацијата, овие модели биле позитивно толкувани од украинските схоластичари и користени од украинските

⁶⁶ Л. Мирковиќ, *Православна литурѓика, Први оишњи део*, Београд 1982, 103-104.

⁶⁷ Денес таа се наоѓа во импровизираната галерија на икони во подоцна доградениот трем на храмот. За да се постигне поголема цврстина на платнениот носач, припремен за постојано движење (согласно местото на поставување и намената), иконата е изработена во комбинација на темперна и маслена техника. Сигнатурата е подоцна испишана на влашки јазик (од теренски белешки).

⁶⁸ Симболиката врзана за путирот во барокната иконографија најчесто имала алегориско значење за Христовото мачеништво на крстот, смртта и победата над смртта. На таа идејна основа почиваат алегориските барокни графички и ликовни претстави на Христос во каца за вино, односно Христос-лоза или, Христос „Fons Pietatis“, сп. Д. Медаковиќ, *Барокне шеме*, 207-217 (со друга литература).

гравери.⁶⁹ Меѓутоа, иконографската предлошка што ја користи Михаил во оваа самостојна изведба е многу поблиска до посочените разработки на овој дел од литругиската композиција на критските зографи од споменатата икона во цр. Св. Ѓорѓи во Венеција.⁷⁰ Согласно намената, таа исто така може да се протолкува, како што веќе укажавме, за една сублимирана варијанта на темата со нагласена евхаристична порака - Исус Христос - Fons Vitae⁷¹ од барокните иконостаси на Јонските острови (Закинтос).⁷² Популарноста на иконографскиот модел на „евхаристичниот путир“ (пред сè во контекст на литургиско-евахаристичните теми од олтарските програми), од XVIII век може да се следи на поширок простор на централниот балкански регион како и на Света Гора.⁷³

Веројатно предводејќи се од искуството и сликарските картони на својот учител, неколку години подоцна, Дичо зограф ја вклучил претставата на „евхаристичниот путир“ во сцената Причестување на апостолите од олтарската апсида на манстирскиот храм на Богородица Пречиста - Кичевска. Тука, Христос во путир, сигниран „живоносен леб“ станува еден од „литургиските предмети“, за сметка на што отсуствува во долната композиција на Поколнување на

⁶⁹ За барокната амблематска литература, транспонирана во православните средини (посебно во Украина), и за повеќето варијанти на иконографијата на Христос во путир, Д. Медаковиќ, *Барокне шеме српске уметносци*, 207-217; М. Тимотијевиќ, *Српско барокно сликарство*, 209-224, 389-390 (за „евхаристичниот путир“).

⁷⁰ М. Chatzidakis, *op.cit.*, cat. no. 47, cat. no.140.

⁷¹ Типично барокниот иконографски тип на Христос - Fons Vitae (во сад или путир од чии рани блика крв), за чие популаризирање најмногу придонела холандската графика, е една од темите која во времето на контрареформацјата имала улога на јакнење на верата, за вистинитоста на Христовото присуство во евхаристијата. Во источноправославната уметност таа е помалку присутна во оваа форма. Редок пример е сцената од протезисната ниша во параклисот Покров на Богородица во Хиландар, од 1740 г. (сп. Д. Медаковиќ, *Барокните шеме*, 218-225).

⁷² Види во заб. 63.

⁷³ Публикувани и/или коменитрани примери во: Арбанашката цр. Св. Атанасиј (1667 г.) и нејзиниот параклис Св. Харалампј (XVIII век) и католикот на Роженскиот манастир од 1732 г. (И. Герова, Е. Попова, Е. Генова, Н. Клисаров, *Корџус на сџенојисиие в Бџлџария оџ XVIII век*, Софија 2006, 38, 42; посебно за Роженскиот манастир: Г. Геров, Б. Пенкова, Р. Божинов, *Сџенојисиие на Роженскиа манасџир*, Софија 1993, 78-79, 82), двете костурски цркви посветени на Св. Никола од 1663 г. и од 1654-1657г. (С. Πελεκανίδης, *Καστορία*, 1, Θεσσαλονίκη 1953, рh. 248 а); епирскиот регион - Капецово, цр. Успение на Богородица (1761 г.), во Като Судена, цр. Св. Архангели (1749 г.), Загориу, близу Јанина (сп. Δ. Ν. Κωνσταντινίου, *Προσεγγιση στο εργο των ζωγραφων αλο το Καпесоφο σ Ηπειρο*, Αθηνα 1997, πv. 151, πv. 159, за Капецовскиот пример), на Света Гора во манастирскиот католикот на Филотеј и на Григориу (Г. Хр. Τσιγαρας, *op.cit.*, 76, πv. 9, за претставата од Филотеј), и други споменици од XVII-XVIII век, споменати за оваа тема кај: Г. Хр. Τσιγαρας, *op.cit.*, 76; Ν. Χ. Παπαγεωργίου, *op.cit.*, 95-96); Во тој евхаристичен контекст е и ретката композиција со мотивот на Fons Pietatis во Хиландар (Д. Медаковиќ, *Барокне шеме*, 218 - 225). Меѓу ретките познати предмети (дарохранилници) од Македонија со претстава на евхаристичниот Христос (во путир) е една од 1869 г., дело на Зафир зограф од цр. Св. Никола во Куманово, сп. А. Василиев, *Бџлџраски вџзрожденски майсџори*, Софија 1965, 307, сл. 201; види уште: В. Поповска-Коробар, Ј. Зисовска, *Икони од Кумановски во црквата Св. Никола во Куманово*, Куманово 2000, к. бр. 24, кат. обработка на стр. 30.

архиереите.⁷⁴ Меѓутоа, токму оваа измена во Поклонувањето од Пречиста многу посериозно ја нарушува евхаристично-литургиската компонента на олтарскиот живопис бидејќи на „ослободеното“ место (во средишниот дел на Поворката на архиереите) е претставена отворена книга на која се испишани податоци за градењето и украсувањето на храмот,⁷⁵ што најверојатно се должи на барањето на нарачателот(ите) или пак е лична иновација на зографот, давајќи невообичаено почесно место на заслужните мирајни за живописувањето на овој дел на храмот.

Интересно е да се забелжи дека популарниот моделот на Христос-Животодавен леб (Христос во путир), во својата широка примена нашол место во централниот дел на Деисизните композиции на иконите од иконостасите во XIX век, на што наведува случајот со иконата на малку познатиот галички зограф Христо Макриович, по се изгледа член на зографската тајфа на Дичо која работела на комплетирање на иконостасните икони во цр. Св. Архангел Михаил во с. Битуше.⁷⁶

Во претставата на Поколнувањето на архиереите во бигорската трпезарија е најавено и видоизменувањето на класичната форма на служењето на светата литургија со фронталното поставување на архијереите,⁷⁷ отпочнато во претходниот век во барокизираните православни храмови.⁷⁸ Гледано од догматски аспект и фрагментарно (само во контекст на оваа композиција), со отсуството на Христос-агнец и фронталноста на некои од фигурите на архиереите, веќе се нарушува основната идеја за евхаристиниот карактер на чинодејствувањето, што ќе биде се поевидентно во сликаните програми на македонските храмови од XIX век.⁷⁹

⁷⁴ Чесната трпеза во Причестувањето на апостолите во Пречиста е „преполовена“ лево и десно од апсидалниот прозорец; на едната половина се евхаристичните честички, Евангелието, две рипиди и покривката со агнецот, а на другата две свеќи и Христос во путир, сп. Ј. Тричковска, *црч. дело*, 83.

⁷⁵ *Исшо*.

⁷⁶ Според окументацијата во РЗЗСК/НКЦ - Скопје, иконата е евидентирана под рег. бр. 22378. Авторот го оставил својот потпис на долната рамка на иконата и годината на изведбата - 1858.

⁷⁷ Во литургиската процесија што ја сочинуваат осум архиереи со двајцата најпознати монашки подвижници, св. Антониј и св. Ефимиј, само оние од источната страна (св. Григориј Богослов и св. Јован Златоуст) имаат став на поклонение кон централниот дел на апсидата.

⁷⁸ За овие промени кои во српското видно сликарство одат кон целосно напуштање на претставите на учесниците во Светата литургија, види: М. Тимотијевиќ, *Поршреши архијереја у новој српској уметности*, во: Западно-европски барок и византијски свет, Београд 1991, 149.

⁷⁹ Покрај примерот во Бигорски од Михаил а подоцна и во Пречиста (од Дичо зограф), отсуството на Христос-жртва се забележува и во други споменици од XIX век во Македонија (сп. Ц.

Втората карактеристика на претставата *Причестување на айосџолийе* е врзана за иконографијата на апостолот Јуда која во сите наведени дела каде што учествува Михаил е скоро идентична: Јуда е последен во апостолската поворка на северната страна на сцената, свртен е во обратна насока, во рака го држи евхаристичното лепче а на неговиот врат е седнат ѓаволот кој му го обвиткал јажето околу главата и вратот.⁸⁰ Оваа, во поствизантискиот период стандардизирана иконографија на апостолот Јуда со цел - нагласување на неговите гревови (предавството Христово и смртта со бесење),⁸¹ интерпретирана со мали модификации, е претпочитана од зографите од централниот и југозападниот балкански простор, а потоа пренесена на север.⁸² Во XIX век, Дичо зограф продолжува да ја слика скоро целосно преземајќи го моделот од Михаил.⁸³

Во ова поглавје ќе разгледаме неколку престолни икони што ги сликале нашите зографи кои, вклучени во богослужбениот церемонијал и работени според понови варијанти на иконографски модели, заслужуваат внимание.

Првите и најбогати во иконографската разработка се престолните икони на *Исус Христос и Богородица со Христос* од бигорскиот иконостас каде што двајцата самарински зографи ја поделиле работата: Михаил ја слика иконата на Исус Христос - Господар на Светот (ὁ ἐλεῖντων πoλνελεος), а Димитар - Богородица Царица со Христос (**ВСС ЦАРИЦА**).⁸⁴

Напливот на разнообразие на Богородичини типови и модели во барокизираните средини на Балканот, особено евидентни во XVIII и XIX век

Грозданов, *Фрескоживојисој на Аврам Дичов во олтјарој на црквата Свџи Никола во село Вранџица кај Кичево*, истиот: *Црквата Свџи Никола во Небрегово, Прилејско*, во: *Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија*, 147, 318).

⁸⁰ Во иконографското потенцирање на грешната Јудина природа во Самаринските храмови е користен истиот модел како во бигорски, сп. Н. Х. Παλαγεωργίου, *op.cit.*, πλ.3а (во цр. Св. Параскева), πλ. 25а (во Преображенскиот храм).

⁸¹ За иконографските специфики на претставата на грешниот Јуда во Кучевиште и за други примери во балканското поствизантиско сликарство: А. Серафимова, *Кучевишкиот манастир*, 48-49, со друга литература.

⁸² За овие согледувања, со соодветни примери во српската уметност, сп. С. Петковиќ, *Српска уметноста у XVI и XVII веку*, Београд 2002, 223; С. Пејиќ, *Манастир Пусџиња*, Београд 2002, 128; Л. Шелмиќ, *Српско ѕидно сликарство*, 57 (паралели во врска со претставата во манастирот Драча од 1735 г.).

⁸³ За претставите во бигорскиот метох во Рајчица и во Богородица Пречиста: Ј. Тричковска, *Живојисој во црквата Свџи Ѓорѓи Победоносец*, 52-53; Истата, *Живојисој во манастирската црква*, 84.

⁸⁴ Потписите на зографите и годината на изведбата (1831 г.), се на долните рамки, на почеток или на крај од приложничките текстови. Види во поглавјата: Зографот Михаил (анагност) и Зографот Димитар (Даниил).

посебно ќе се одрази на најекспонираните дела, како за црковните службени ритуали така и за верниците - престолните икони. Меѓу нив нагласена актуелност ќе има - *Богородица царица со Христос* (најчесто исто така со царски атрибути) *со пророци* што ќе биде пандан на *Исус Христос* (исто така најчесто со белези на Цар и/или Господар на Светот) *со айосџолиџе*.⁸⁵

Прототипот на Богородичиниот модел е познат од Синајската икона од XI/XII век,⁸⁶ зачестено еприсутен во ѕидното сликарство од XIV век,⁸⁷ но особена популарност и понепосредна литургиска димензија добива на престолните икони од XVI и XVII век,⁸⁸ а подоцна и на хартиените икони. Неговиот развој кулминира во XVIII век кога се напушта шематизираниот концепт на пророчките допојасја околу централната фигура на Богородица и се формираат две групи со фигури на пророците, лево и десно на барокно украсените делови на Богородичин трон. Идејно јасно интонирана, претставата на Богородица со пророци кои во рацете ги држат текстовите од своите пророштва за Христовата инкарнација и Богородичината безгрешност, се проширува со акцентирање на нејзинот статус на небесна Царица што ѝ го обезбедуваат ангелите од страните на нејзината глава кои обично ѝ ја поставуваат круната на главата, понекогаш и жезлото во нејзината рака, а реалцијата со оној што „израснува од гранката на Есеевото стебло” - Исус Христос,⁸⁹ ги одредува царските атрибути во неговата претстава (со круна на глава и со сфера во skutot). Во бигорската претстава овој комплексен аспект на Богородичиниот империјален статус добива уште посвечен и прославувачки тон со присуството на двајцата Богородичини химнографи, Козма Мајумски и Јован Дамаскин чии фигури се насликани на страничните, палметно декорирани горни завршетоци на тронот.

⁸⁵ Посебен осврт на овие модели на престолните икони, со нагласена примена од XVIII век кај зографите од охридско-москополскиот сликарски круг, преку примери од старата црква од Вевчани, Ј. Тричковска, *Икониџе од XVIII век во цр. Св. Никола во Вевчани*, во: Тематски зборник на трудови 1 (икони, иконопис, иконостас, иконографија), Скопје 1996, 73-84.

⁸⁶ В. Милановиќ, „Пророци су џе наџовесџили” у *Пеџи*, Архиепископ Данило II и његово доба, Београд 1991, 420 (со постара литература во заб.57).

⁸⁷ Сп. Д. Паниќ - Г. Бабиќ, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 77-78; Г. Бабиќ, *Иконоџрафски џроџрам живоџиса у џриџраџама црква краља Милуџина*, во: Византијска уметност почетоком XIV века, Научни скуп у Грачаница, 1973 г., Београд 1978, 118-122.

⁸⁸ Види примери кај: Ј. Тричковска, *Икониџе од XVIII век*, заб. 7 и 9.

⁸⁹ Во развојот на моделот Богородица-Царица со пророци многу често се поставува легнатата фигура на пр. Есеј во подножјето на нејзините нозе, од кој што се разгранува стеблото чиј изданок е Христос, сп.: Ј. Тричковска, *Икониџе од XVIII век*, 75-77, со примери од иконописот од XVIII век од охридско-москополскиот сликарски круг.

Сличен концепт е приемент и на иконата на Исус Христос, но без царските инсигнии, иако неговата апсолутна власт е одредена со сферата во неговиот скут. Осумтте апостолски фигури се поредени по двајца на страничните елементи на тронот, врамени во палметна декорација, а на ногарките, во два реда се поставени фигурите на четворицата евангелисти со ставови „пресликани“ од претставите во пандантифите на поткуполниот живопис.

Според идентичните модели што Михаил ги применува на уште на раните негови иконостасни икони во црквата во Коница (1817 г.)⁹⁰ и нивната постара варијанта на престолните икони од Успение на Богородица во Самарина (1811 г.),⁹¹ очигледно е дека овој зограф уживал во постојаното збогатување на деталите, особено кога станува збор за Богородичините претстави. на Богородица биле доведени до совршенство во богатството на разработката и деталите.

Омилените барокизирани модели на Богородица и Христос од престолните икони, при реткото вклучување во видното сликарство покрај влезните партии на храмовите, добивале слично значење.⁹² Тие претставуваат рефлексивна на западно-европските триумфални/церемонијални Богородичини претстави на крунисување, омилен кај барокните сликари, прилагодени на втемелените симболични и догматски оправдани илустрации во поновиот источноправославен живопис.⁹³

Во контекст на измените на иконостасните целини што вообичаено ја формираат престолните икони ја вклучуваме и претставата на *св. Јован Прејтеча/Крстийиел од биџорскиоџи иконостас*. Благо наклонета глава и фигурата во цел раст, во *contrapposto*, е исто така дел од модификацијата на старите модели на престолните икони. Варијантата на овој модел според која светителот е во профил (во дијалог со Христа од претходната икона) и со крилја,⁹⁴ добива особена популарност кај критските сликари и често се дополнува со отсечената глава и со

⁹⁰ Сп. Н. Х. Παλαεωργίου, *op. cit.*, тв. 100, α и β.

⁹¹ На престолните икони од Самарина е приемент нешто постариот но исто така популарен модел на Богородица со пророци во медалјони поврзани со гранки од дрвото кое излегува од градите на легнатата фигура на пр. Есеј под нејзините нозе. Пандан на оваа варијанта е Христос опкружен со апостоли во медалјони, сп. Н. Х. Παλαεωργίου, *op. cit.*, тв. 99 α, β, γ.

⁹² Таков редок пример е иконицната претстава на Христос на трон опкружен со допојасја на апостоли во медалјони во фрескосликарството во Скитот на Св. Ана, од корчанските зографи Константин и Атанас, сп. Г. Хр. Τσιγараς, *op. cit.*, тв. 99.

⁹³ За овој аспект, кај: А. Божков, *Български приноси в европската цивилизација*, София 2000, 234-235.

⁹⁴ М. Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатоџ из Дечана*, Зборник Народног музеја, VII, Београд 1976, 44-45.

други детали (или епизоди) од неговото житие.⁹⁵ На репрезентативните икони од XVIII век од зографите од москополско-охридскиот сликарски круг обврзно е прсутен некој (или сите) наведени елементи.⁹⁶

Како сиблимат на развојот на иконографијата на св. Јован Претеча/Крстител, паралелно се појавува и моделот во кој светителот е фронтална фигура во *contrapposto* став, со сите придружни детали од неговото житие.⁹⁷ Таков е примерот и со Бигорската икона која што според наше согледување е и најбогата во илустрацијата на одредени епизоди: крилатиот светител ја држи отсечената глава (асоцијација на пронаоѓање на главата на светителот), а од страните, кон долните агли на иконата од левата страна е проповета на св. Јован (држи отворен свиток со текст од Лука III, 9) на група од четворица благородници пред дрвото на кое е поставена секирата, додека под оваа сцена е - Усекованието со Иродовата гозба, а нејзин пандан на спротивната страна е сцената Раѓање на св. Јован.⁹⁸

⁹⁵ Иконата на еден од најпознатите критски сликари од средината на XVI век - Дамаскинос, сп. *From Byzantium to El Greco*, Athens 1987, 193, cat. no. 66, како и на други познати критски сликари од XVII век, Ангелос, Даронас, Зафурис, сп.: М. Χατζηδάκης, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830)*, Т. 1, Αθήνα 1987, 147-148, πιν. 8 (Ангелос), 257-258, πιν.133 (Даронас), 295, πιν. 165 (Зафурис).

⁹⁶ Сп. Ц. Грозданов, *Светии Наум*, 72,74 (за иконата од Константин еромонах од 1711 г.) ; Ј. Тричковска, *Икониџе од XVIII век*, 80, сл. 3 (за иконата од непознат зограф од 1740 г. од Вевчани); К. Naslazi, *Disa konsiderata per piktorin mesjetar Kostandin Jeromónaku*, Monumentet 2, Tiranë 1989, 66-68 (за иконата од 1710 г. на Константин јеромонах, денес од Корчанскиот музеј).

⁹⁷ Ран пример (XVIII в.) е иконата на Ангелос Теодорос, сп. М. Χατζηδάκης, *Ἑλληνες ζωγράφοι*, 146, εικ. 5.

⁹⁸ За овие придружни сцени, види во поглавјето: Циклуси на светители.

4. Старозаветни теми

Единствената целина од четири илустрирани старозаветни сџеа што може да се проследи од тајфата на зографот Никола е сместена во пандантифите на источната купола во цр. Св. Никола во Куманово.¹ Во југоисточниот пандантиф е *Жрѝвваѝа на Ное* а нејзин пандан на североисточниот *Жрѝвваѝа на Аврам*. Во конкавната површина на сверозападниот пандантиф е насликано *Аврамовоѝо ѓосѝољубие* а во североисточниот - *Триѝе момчиња Мисаил, Ананиј и Азариј со ѝророкоѝ Даниил*. Фигурите на тринаесет пророци, старозаветни праведници и цареви,² сместени меѓу прозорците на куполата, ја опкружуваат централната претстава во куполата на света Троица. Низата на старозаветни ликови се заокружува со фигури и допојасја на уште пет, насликани на челната страна на источната слепа арката,³ и на други пет на арката што ги двои куполите на света Троица и на Исус Христос Седржител.⁴

Во репертоарите на пространите деветнаестовековни, најчесто повеќе куполни храмови, станува вообичаено вклучувањето на старозаветни сџеа поместени обично во горните сводни површини, односно во пандантифите над кои се формираат слепи куполи (или полукалоти) во олтарските простори. Пропратени со фигури на старозаветни личности тие се толкуваат како нагостување на востановувањето на новозаветната жртва што е во контекст на евхаристичниот карактер на овој простор.⁵ Меѓутоа, изборот на сцените во кума-

¹ Во поглавејто за зографот Никола укажавме на уште еден сиден ансамбал во цр. Раѓање на Богородица во с. Бучин, од 1876 г. во чија изведба, покрај тајфата на Никола, учествувала и тајфата на крушевскиот зограф Констатин. При нашите првични слогедувања, кои за жал се некомплетни заради големите оштетувања на живописот, ги нотиравме двете старозаветни сцени Аврамова жртва и Аврамово гостољубие. Детално проследување на ова сликраство ќе следи.

² Претставени се: Малахија, Јоил, Езекил, Агеј, (?), Илија, (?), Осија, Давид, Соломон, Абдија, Јеремија и Амос. Тешко може да се расчитаат сигнатурите и текстовите од свитоците што некои од нив ги држат.

³ Од страните на централно поставеното допојасје на пр. Јона се првосвештениците Захариј и Јосиф, пр. Самуил и еден непознат првосвештеник (оштетена е сигнатурата и поголем дел од претставата).

⁴ Од страните на централно поставеното допјасје на пр. Захарија, кон север се фигурите во цел раст на „патријарх“ Ное и на праведен Мелхиседек, а кон југ - на пр. Езекил и праведен Мојсеј.

⁵ На пр.: Аврамово гостољубие, Даниил во лавовата пештера, Трите момчиња во вжарената печка, Жртвата на Авел и Каин и Неопалима капина, опкружени со фигурите на Ное, Јов, Самуил, Мојсеј, Арон, Захариј и Мелхиседек - во Богородица Пречиста Кичевска (сп. Ј. Тричковска, *Живойисоѝ во манасѝирскаѝа црква Богородица Пречисѝа-Кичевска*, 84-87); Жртвите на Авел и Каин и Мојсеј со неопалима капина, а во нивна близина - Товит, неговиот син Тобија, Ор, Арон, Јов, Мелхиседек, Јона и Елисеј - во цр. Св. Ѓорѓи во с. Рајчица (сп. Ј. Тричковска, *Живойисоѝ во цркваѝа Св. Ѓорѓи Победоносец*, одбранет магистерски труд во 2000 г. на Филозофскиот факултет во Скопје, 53-55); во Богородица - Каменско во Охрид (1864 г.), на источниот подсводен простор се претставени Жртвите на пр. Илија и на праведен Јов, на северниот - Гостољубие Ав-

новскиот храм е невообичаен. Ова се однесува на исклучително ретката сцена *Жртвата на Ное* и на претставата од североисточниот пандантиф - фигурите на *шриите момчиња заедно со ѓр. Даниил*, како замена за многу почестата сценска разработка на популарната епизода од нивното мачеништво во вжарената печка (Даниил, III, 23). Претставувајќи ги облечени во богато украсени костими и со фригиски капи на глава, со погледи и гестови кон претставата на света Троица од куполата, зографот се концентрирал на идејата за нагласка на нивната вера во Бога која ги спасила од смртта во вжарената печка (на што ги осудил царот Навокудоносор), останувајќи недопрени од огнот (Даниил III, 50). Потврда за илустрирање на овој аспект на нивната жртва се почетните зборови од нивното „како од една уста“ величање на Бога, испишани на свитокот што го држи пр. Даниил, нараторот на случувањето (Даниил, III, 52).⁶ Зографот Никола уште еднаш ќе го примени овој модел, овој пат на иконата од цр. Св. Димитриј во Крива Паланка, со избор на друг текст од Даниловите зборови упатени до сите на земјата да прославуваат Бога, испишан на неговиот свиток.⁷ Идентичното композициско решение на оваа инаку ретка претстава, евидентиравме на една нешто постара икона од непознато потекло, денес во Музејот на Македонија.⁸

Во согласност со изменетата концепција на сликаните програми на храмовите од XIX век, поединчените фигури на тројцата млади еврејски маченици добиваат место во пониските зони на наосот, обично блиску до олтарскиот простор,⁹ но исто така и сцената на нивното мачење во вжарената печка е често присутна меѓу другите старозаветни сцени во олтарот.¹⁰

рамово и Даниил во лавовата пештера, а на јужниот - Жртвите на Авел и Каин и Неопалима капина со Мојсеј, додека во цр. Св. Илија во с. Селце (во малореканскиот крај), на источниот ѕид зографот Дичо во 1864 г. ги насликал Бог го искушува Аврама и Жртвите на Авел и Каин (од теренски белешки). Отстапување од претставување старозаветни сцени во олтарскиот простор е сцената Аврамова жртва од јужниот ѕид на наосот во цр. Св. Никола во с. Небрегово (1882 г.), сп. Ц. Грозданов, *Црквата Св. Никола во Небрегово, Прилејско*, во: Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија (студии и прилози), Скопје 2004, 318.

⁶ Теткстот гласи: „Благословен еси Господ Боже Отец“.

⁷ На оштетениот свиток се читаат само вториот и третиот ред (транскрибиран): „...Господа престоли положи...“. Најверојатно се работи за цитатот од гл. III, 55 („Благословен си ти врз престолот на славата на Твоето царство...“).

⁸ В. Поповска-Коробар ја датира иконата во крајот на XVIII/ поч. на XIX век, како дело на аноимни зографи (т.н. охридска пробарокна група), чија работа во охридскиот регион се следи во последните две децении на XVIII и почетните децении на XIX век, сп. В. Поповска-Коробар, *Иконописот во Охрид од XVIII век*, Скопје 2005, 136-137, заб. 111, сл. 77; Истата, *Иконите од Музејот на Македонија*, Скопје 2004, сл. 140, кат. обр. на стр. 303.

⁹ Во постарите споменици нивните ликови се најчесто во низата на медаљони што ги двој зоните на сликаните програми. Кога во XIX век таквото (строго) зонирање се напушта, ликовите на мачениците стануваат допојасја или фигури во цел раст, распоредени на повеќе места во храмот.

Што се однесува до другата сцена - *Жрѝваѝа на Ное*, освен што е споменувана како една од старозаветните сцени од олтарските простори на српските барокни храмови,¹¹ не сме наишле на нејзино нотирање во јужноблаганскиот живопис од поново време, а колку што нѝ е познато, таа отсуствува и во постарите сликани програми. Темата не се споменува ниту во ерминијата на Дионисиј од Фурна ниту пак во ерминијата на Дичо зограф.¹² Според наше мислење, за сцената во Куманово се користени текстови од Првата книга Мојсиева (Битие), во кои се зборува за жртвата што Ное ја принесува на Бога заради престанокот на потопот (Битие, VIII, 20) и за појавата на Божјиот знак (во вид на божилак) во врска со дадениот завет од Бога со кој нема да дозволи повеќе да има потоп (Битие, IX, 13-17). На илустрација на овие текстови упатуваат неколку иконографски елементи: старецот Ное кој клечи со вперен поглед кон небото од каде се спушта зрак, придружуван од повеќе негови наследници (момчиња) кои стојат позади него со исто така вперени погледи кон небото.

Анализирајќи неколку икони од македонски храмови, посветени на праотецот Ное, повеќето дела на Христо Димтиров, Е. Попова извлекува заклучок дека овој светител е особено популарен во Македонија.¹³ Без сознанија за примери од други просторно блиски средини, а имајќи предвид дека ликот на овој светител, покрај во поворки на старозаветни личности во други храмови (цр. Богородица Пречиста), добил исто такво место и во кумановскиот храм (на

На пр. во цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица тие се претставени од страните на прозорецот на јужниот ѕид до олтарот, што е избор на нарачателот или на самиот зограф - Дичо, имајќи предвид дека во прирачникот на овој зограф не се врши ниту типологизација на ликовите ниту пак се даваат препораки за нивно претставување како самостојни фигури, сп. А. Василиев, *Ерминиш, ѝтехнолоѝа и оконогорафија*, Софија 1976, 31, 163; Ј. Тричковска, *Живойисоѝ во цр. Св. Ѓорѓи во с. Рајчица*, 60-61.

¹⁰ Репрезентативна и доминантна е сцената од подсводиот простор кон јужниот ѕид во олтарот на цр. Богородица Пречиста-Кичевска (сп. Ј. Тричковска, *ѝѝ.дело*, 87).

¹¹ М. Тимотијевиќ, *Српско барокно сликарсѝво*, Нови Сад 1996, 398: покрај жртвите на Аврам, Илија, Каин и Авел (во сликарството во олтарот на Крушедол и новосадската Алмашка црква), и на иконостасот во Вознесенската црква во Рума, покрај Давидовата и Аврамовата жртва, дело на Стефан Тенецки.

¹² Во ерминијата на Дионисиј се наведуваат пет епизоди (сп. А. Паладополос - Κεραμειος, *Διονυσίου του εκ Φουρνα, Ерμинеѝа της ζωογραφικης τεχνης, εν* Петруπολει 1909, 49-50), а кај Дичо - четири, при што отсуствува само епизодата со потопот (сп. А. Василиев, *ѝѝ.дело*, 50-51).

¹³ Е. Попова, *Праоѝец Ноѝ - кулѝ, икони, аѝокрифи (XVIII-XIX в.)*, Проблеми на изкуството 4, Софија 2000, 50-51; Истата, *Зоѝрафоѝ Христо Димѝиѝров оѝ Самоков*, Софија 2001, 193-197. Популарноста на овој светител авторката ја поврзува со неговата заштита на одредени занаети во времето на формирањето на градските занаетчиски и трговски здруженија од Велешкиот крај (од каде што потекнуваат повеќето икони што таа ги проследува).

арката што ги двои куполите на света Троица и Христос Седржител),¹⁴ на една икона од крајот на XVIII/почеток на XIX век, од Музејот на Македонија за која се смета дека е дело на некој од анонимните сликари на т.н. охридска пробарокна група,¹⁵ и на икона од цр. Св. Архангел во Берово од првите децении на XIX век,¹⁶ со извесна претпазливост ја прифаќаме тезата за неговата популарност во Македонија.

За останатите старозаветни сцени - *Жрѝвайѝа на Аврам и Аврамовоѝо ѓосѝољубие* применета е иконографија која што најмногу циркулира во ова време. Првата сцена вообичаено се одвива во планински пејзаж. Исак клечи пред Аврама чиј исукан меч со кој посегнува по сина си го фаќа ангелот кој слетува од небо. Сцената на Аврамовото гостољубие добила интересна, асимтерична композиција - тројцата ангели, гости на Аврам и Сара, поместени во десниот агол каде што се гледа и дел од богатата трпеза, водат разговор со Аврам, клекнат пред нив, и Сара позади него. Композициската структура потсетува на динамичните театарски сцени од барокните средини каде што во духот на барокното проповедништво токму старозаветните сужеа стекнале голема популарност.¹⁷

¹⁴ Во заб. 3: Ное е претставен со неговиот атрибут - коработ (кофчетот) во рацете, а е погрешно сигниран како „патријарх“. Оваа сигнатура збунува уште повеќе имајќи предвид дека сигнатурата на блиску до него поставената фигура на Мелхиседек не е според вообичаената формула за неговиот првосвештенички чин туку тој е наведен (само) како „праведен“.

¹⁵ Сп. В. Поповска-Коробар, *Иконойисоѝ*, 136, Истата, *Иконийѝе*, сл. 141, кат. обр. на стр. 303.

¹⁶ Престолна икона од зографот Георги Вељанов во цр. Свети Архангели во Берово, сп. А. Василиев, *Бѝлѝраски в ѝзрожденски майсѝори*, София 1965, 287, сл. 188.

¹⁷ J. V. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Nieuwkoop-Leiden 1974, 214. Популарноста на овие теми во барокните дидактички програми (особено Аврамовата жртва) била инспирација за создавање драмски стихови чии автори биле српски свештени лица, сп. М. Тимотијевић, *Срѝско барокно сликарсѝво*, 298-299, заб. 488.

5. Житиски циклуси

Во репрезентативните ѕидни сликани ансамбли - машката трпезарија на бигорскиот манастир и цр. Св. Никола во Куманово, нашите зографи вклучиле сцени од житијата на светителите на кои се посветени храмовите. На западниот ѕид на Бигорската трпезарија Михаил/Даниил ја избрале сцената *Раѓање на св. Јован Крстител*,¹ сместувајќи ја покрај двата Христови празника - Раѓање и Воскресение, а западната купола на кумановскиот храм зографот Никола ја посветил на патронот *св. Никола*, илустрирајќи повеќе случки од неговото житие.

Од бигорската работилница на Михаил зачувани се уште неколку дела посветени на патронот на манастирот: иконата *Усекование на главата на св. Јован Крстител*, со која се комплетира празничниот ред на иконостасот на католиконот, а истата сцена (во комбинација со *Иродовајќа ѓозба*) е претставена на едната страна на еден од двата сликани бајраци на кој од другата е фигурата на архангел Михаил, и како засебна епизода од житието на светителот - на престолната икона на св. Јован на Бигорскиот иконостас, потпишано дело на Михаил. *Раѓањето на св. Јован* е сцена на вториот бајрак, во комбинација со коњаничката фигура на св. Ѓорѓи Победоносец (од другата страна). Вrameна во палметно декориран медаљон, во долниот агол на престолната икона на св. Јован Крстител е сцената на Раѓањето чиј пандан во другиот медаљон е Усекованието на главата на светителот. Колку што нè е познато, од тајфата на зографот Никола насликана е само една икона посветена на Усекованието на главата на св. Јован, наменета за празничниот ред икони за иконостасот на цр. Св. Илија во с. Блатец.

Неколките сцени на *Раѓање на св. Јован Крстител* од бигорскиот манастир зборуваат за исклучителната инспиративност што зографите ја имале при преточување на текстуалните извори. Прилагодувајќи се на медиумот (и големината на просторот) тие креирале варијанти и богатство на подробности на

¹ Во контекст на спецификите на тематскиот репертоар на трпезаријата, опис и анализа: Ј. Тричковска, *Темајликајќа на живојисој во машката трпезарија во манастирот Свети Јован Бигорски*, (Зборник на трудови: Манастирот Свети Јован Бигорски), Скопје 1994, 158. Види уште: А. Николовски, *Живојисој во манастирот Свети Јован Бигорски од XVIII и XIX век*, Зборник на трудови: Манастирот Свети Јован Бигорски, 113.

познатата иконографска шема произлезена од напоредните раскажувањата на евангелистот Лука за раѓањето на последниот пророк/првиот крстител и на Синот Божји, на што е посветена првата глава од неговото евангелие. Претставата на бајракот е најбогато илустрирана сцена и специфично композициски решена. Поделена е на неколку плана, при што предниот план - слугинките кои ѝ носат јадење на родилката и епизодата со капењето на новороденчето формираат прави жанр сцени. Во вториот, централен појас е седнатата фигура на изнемоштената Елисавета во кревет под бладахин а десно од неа, околу богатата трпеза свештениците меѓу кои е и Захариј разговараат за името на светителот (Лу. I, 1-25; I, 57-63). Покрај „масовниот карактер” на сцените и динамично распоредените фигури, минуциозно украсените предмети и архитектурата на ентериерот и екстериерот, ова дело зборува за една композициска специфика - користење на обратната перспектива за истакнување на одредени ликови, во нашиот случај - фигурата на Елисавета од вториот план. Оваа специфика нема да се повтори на другите две претстави (на престолната икона и на видната слика од трпезаријата) кадешто сите учесници, според распоредот и димензионираноста на фигурите, добиваат соодветен композициски контекст. Единствено во медаљонот од престолната икона на св. Јован, во согласност со скудниот простор што ѝ е даден на оваа пропратна епизода (а со тоа и редуцираниот број на учесници), фигурата на Елисавета доминира на левата половина од сцената, но од композициски аспект таа нема специфично кадрирани планови како во сцената на бајракот. Воедено, на упростената иконографска шема на оваа сцена ја нема и епизодата со свештениците, туку само допојасјето на еден од нив кој стои на отворениот прозорец во десниот агол на сцената, со свитокот во рака на кој се испишани почетните букви од името на новороденчето (**Iw**), се сугерира завршениот чин на именувањето на светителот според Божјата волја (Лу. I, 13, 60-63).

Истражувачите укажуваат на исклучителната блискост во интерпретацијата на поновите, нагласено илустративни, богато декоративни повеќефигурални сцени на двете теми на раѓање кои се одвиваат во ентериер - на св. Богородица и на св. Јован Крстител,² што може да се забележи и во делата на

² N. X. Παλαγεοργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και Ο Ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμρινας Γρεβενών. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στη δύτικη Μακεδονία στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου Αιώνα*, 117 (споредувајќи со дело на критскиот сликар Виктор од XVII век, според: Α. Ευγγύπουλος, *Συλλογή Ελένης Σταθάτου*, Αθήναι 1951, πιν. 11).

Михаил/Даниил во бигорски,³ а што одговара на сенизибилитетот на зографите кои работат под фламанско, односно критско влијание.⁴ Тајфата со која Михаил го живописува храмот Св. Преображение во Самарина применува нешто поредуцирана варијанта на истата композициска и иконографска поставка од сцената во бигорската трпезарија, имајќи предвид дека тука Раѓањето е една од петте сцени од житието на светителот, сместени околу неговото доподпојасје во тесниот подсводен простор на западниот дел на храмот.⁵ Во секој случај, мора да се истакне дека богатството на детали и илустративниот приод во разработката на оваа сцена во Бигорските дела на Михаил/Даниил ја издвојува од други современи иконописни дела,⁶ од една од ѕидните слики во нартексот во црквата во с. Рајчица на нивниот голем подржувач - Дичо зограф,⁷ како и од претставата во помалата купола на западниот дел на католикот на Бигорскиот манастир (1866г.), посветена на сцени од житието на светителот,⁸ концентрирани главно на централните личности (и моменти) од сижето.

Усекованието на главата на св. Јован Крстиител е втората најпопуларна сцена што се илустрира од житието на овој светител, раскажана од евангелистот Марко (Мар. VI, 14-28) . Таа, како што веќе посочивме и на нашите претстави на иконите од бигорската работилница, е најчесто комбинирана со Иродовата гозба. Од композициски аспект може да се забележи сличноста со многу поскумната сценографија на иконата од тајфата на зографот Никола од с. Блатец.

Двете дејствија - усекованието на главата на светителот и гозбата кај Ирод се претставени во две хоризонтално поделени сцени на сите наведени дела. Усекованието се извршува пред отворениот трем на палтата на Ирод, а гозбата на катот од палатата. Додека на иконата на Никола е сугериран само моментот на усекованието на главата што го извршува целатот (војник од предниот план на

³ Сп. со иконата Раѓање на Богородица (рег.бр. 759) од бигорскиот празничен ред икони (види во поглавјето: Богородичини теми).

⁴ Н. Х. Παπαγεωργίου, *op.cit.* 116; Γ. Ριγοπουλος, *Φλμανδικες επιδρασεις στη Μεταβυζαντινη ζωγραφικη, Αθηνα* 1998, εικ. 2, 67.

⁵ Тесниот своден простор кадешто е сместена оваа претстава (веднаш до Благовештението на Захариј), наметнало зографот да ја сведе композицијата на седнатата фигура на Елисавета на кревет и на епизодата со капење на новороденчето.

⁶ Сп. *Καταλογοι εικονων, λειτουργικων, αντικειμενων, παλαιων βιβλιων*, Θεσσαλονικη 2004, πιν. 45. ΔΚ 32 (од цр. Успение на Богородица во Друмос, XIX век), πιν. 233. ΛΑ 72 (од 1810 г. од цр. Св. Атанасиј во Лити), πιν. 474. ΜΓ 117 (XIX век, од цр. Св. Ѓорѓи во Мелисохори).

⁷ Сп. Ј. Тричковска, *Живойисої во цркваїа Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, Дебарско*, (одбранет магистерски труд 2000 г.), 132.

⁸ Сп. А. Николовски, *Живойисої во манасїирої*, 121.

сцената) позади кој Салома држи празна чинија, а седнатите гости околу трpezата „се подготвуваат за гозбата” (во горната сцена), на иконите на Михаил/Даниил истовремено се одвиваат двете последователни дејствија. Салома ја зема чинијата на која војникот ѝ ја принесува отсечената глава, а во горниот план - таа се искачува кон отворениот трем на катот, подавајќи ја чинијата на нејзината мајка Иријадна, наспроти која е Ирод со своите гости поседнати околу богатата трпеца.

Моделот во кој се спојуваат двете последователни епизоди од приказната за маченичката смрт на св. Јован Крстител во една композиција во која на двете сцени им се дава исто значење, претходно го применува тајфата со која работи Михаил во цр. Преображение во Самарина.⁹ Неговиот извор нè води повторно до делата на критски сликари¹⁰ и фламански графички предлошки,¹¹ иако во нив композициската поставка е сосема различна имајќи го предвид користењето на перспективата за одвојувањето на просторните планови, со акцентирање на сцената на усекованието, истовремено симулирајќи временска дистанца на одвивањето на дејствијата. Од овие модели понекогаш се презема и означувањето на ентериерот на затвор (со решетки на прозорите) во кој се извршува чинот на отсекувањето на главата на светителот.¹² Варијантите што произлегуваат од овие модели одат до таму што поголема популарност добива најредуцираната меѓу нив - илустрација само на клучниот момент - отсекувањето на главата на светителот и положување во чинијата на Салома.¹³

Сцените од *житијето на св. Никола* што ги извела тајфата на зографот Никола во слепата купола на Кумановскиот храм се меѓу ретките во македон-

⁹ N. X. Παλαγεωργίου, *op.cit.* 119, πιν. 33 β.

¹⁰ М. Дамаскинос (XVI век). сп. М. Χατζιδάκης, *Ἐλληνας ζωγράφος μετά την άλωση (1450-1830)*, Т.1, Αθήνα 1987, 253, fig. 126; Φ. Скуфос од Крф (1665 г.), сп. *Icons Itinerant, Corfu 14th-18th century*, Greak Presidency of the European Union 1994, Ministry of Culture (1994), (каталог), 174 cat.no.40.

¹¹ Сп. Г. Ριγopoulos, *op.cit.*, εικ. 8 (од 1723 г., од анонимен зограф), споредена со графиката на Џон Садлер (XVI век), πιν.9.

¹² N. X. Παλαγεωργίου, *op.cit.*, πιν. 33 β, πιν.88 β (од сцената од цр. Св. Апостоли во Клиново кадешто претходно работат самаринските зографи).

¹³ Засебно илустрираната сцена од житијната икона на Т. Пулакис (XVII век), сп. *Byzantine and Post-Byzantine Art*, Athens 1986 cat. no. 170; иконата од Закинтос од XVIII век (сп. Z.A. Mylona, *The Zakynthos Museum*, Athens 1998, fig. 325, cat. no. 140); сцената во пандантифот на куполата од наосот на цр. Св. Никола во Цепелово од XVIII век (сп. Δ. Ν. Κωνσταντινίου, *Προσεγγιση στο εργο των ζωγραφων απο το Καπεσοβο σ Ηπειρο*, Αθήνα 1997, т. В, πιν. 243), идентично решена и во северозападаниот пандантиф на слепата купола во нартексот на Рајчичката црква од Дичо зограф (сп. Ј. Тричковска, *Живописоѝ*, 132, сл. на стр. 210), како и на двете икони од бигорскиот манастир од Дичовата работилница (денес во ризницата на манастирот); на икони од XIX век од цркви во северна Грција, сп., *Καταλογοι εικονων*, 47 ΔΚ 34 (Успение на Богородица во Друмос), Πιν. 214 ΛΑ 53 (од 1818 год. од цр. Св. Ѓорѓи во Лити), Πιν.362 ΜΓ 30 (цр. Св. Ѓорѓи во Мелисохори).

ските храмови од XIX век, за разлика од постарите споменици и исклучително големата популарност на светителот.¹⁴ Зографот Михаил со тајфата што работи во цр. Преображение во Самарина формираат циклус од шест избрани сцени од житието на светителот, но таму многу повеќе ќе бидат следени старите иконографски решенија, прилагодени на барокната атмосфера на сликарството во овој храм.

Изборот на сцените во двата специфични архитектонски простори на црквата во Куманово (пандантифите и околу допјасјето на светителот во калотата), и извесните нејаснотии во иконографската разработка на некои од нив не упатуваат на хронолошка и тексутална прецизност, што заедно со големите оштетувања на одредени натписи на сцени создава проблем во идентификацијата.

Во темето на калотата е допојасјето на св. Никола над чии рамења се ликовите на Исус Христос кој му го подава евангелието а Богородица - омофорот. Во кружниот појас околу допојасјето, раздвоени со фигури на херувими, насликани се (и-з): *Првиоѝ екуменски собор (!), Св. Никола се јавува на сон на цароѝ Констанѝин, Сѝасување на корабоѝ од ѝоѝоѝување од морскаѝа бура (!), Св. Никола го сѝасува корабоѝ од ѝоѝоѝ ѝредизвикан од ѝаволоѝ и Св. Никола ги сѝасува ѝриѝе девојки од блуд*. Во пандантифите се поместени: *Раѓањето на св. Никола* (северозападниот), *Ракојоложување за архиејереј* (североисточниот), *Св. Никола ги сѝасува осудениѝе од ѝоѝубување со меч* (југоисточниот) и *Усѝение на св. Никола* (југозападниот).

¹⁴ Најопсежен преглед и иконографски анализи на житијните сцени во византиските споменици: N. P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983. Општ преглед на житијните циклуси во српските споменици од поствизантискиот период (според соодветна литература), со посебен осврт на графичката продукција од XVIII и почетокот на XIX век: J. Радовановиќ, *Светѝи Никола и неѓово житѝије и чуда у срѝској уметносѝи*, Београд 1987. Публикувани се повеќе иконописни дела од поствизантискиот период од поширокиот јужнобалкански регион. Меѓу нив достапни за компарација нѝ беа иконите од Велико Трново (почеток на XVII век), од Враца (1695-1699), од Бојана (крај на XVIII век), сп. K. Paskaleva, *Bulgarian Icons through the Centuries*, Sofia 1987, cat. no. 74, 108, 176; иконите од 1605 г., од цр. Св. Атанасиј, Скинѝја, на Халкидики, од 1667 г., од зографот Ф. Скуфос, од Кефалонија (сп. *Byzantine and Post-Byzantine art*, cat. no. 150, p. 148-150; cat. no. 166, p. 166); изборот на сцени од живописот од XVIII век во Епирско: цр. Св. Никола во Капецово и цр. Св. Никола во Цепелово (сп. Δ. Ν. Κωνσταντoυ, *op.cit.*, тлв. 191-193, 241). Од македонскиот доцносредновековен период: фрескоживописот во Топличкиот манастир од 1534/5 (Н. Митревски, *За светѝи Никола и циклусоѝ во ѝриѝраѝаѝа на Тоѝличкиоѝ манасѝир*, *Balkanoslavica* 30-31, Прилеп 2002, 111-129), од фасадата на манастирот во Зрзе (Н. Митревски, *Циклусоѝ на Светѝи Никола во ѝретоѝ ѝред цркваѝа Св. Преображение во манасѝироѝ Зрзе*, *Зборник за средновековна уметност* 6, Скопје 2007, 175-185); од иконописот - житијната икона од XVII век од Музејот на Македонија (В. Поповска-Коробар, *Икони од Музејоѝ на Македонија*, Скопје 2004, сл. 83, кат. обр. на стр. 273). Циклусот во Шишевскиот манастир во близната на Скопје (од околу 1630 г.) е споменат кај: С. Петковиќ, *Зидно сликарсѝво на ѝодручју Пеѓке ѝаѝријаршије, 1557-1614*, Нови Сад 1965, 92, заб. 116.

Сцените од животот на светителот започнуваат со *Раѓањето на св. Никола* од северозападниот пандатиф. Оваа, најчесто почетна житијна сцена и во поста- рите сликани споменици,¹⁵ не е претставена во самаринскиот храм,¹⁶ а ретко се илустрира и во графичката продукција чиј стандардизиран модел дава предност на хиротонисувањето на светителот за ѓакон и/или епископ, со кои започнува циклусот.¹⁷ Скудниот простор на пандантифот е најверојатно причината за форми- рање збиена композиција во која, во ентериерер, под балдахин на кревет е седната мајката на св. Никола, а покрај неа стои нејзиниот сопруг. На крајниот десен агол во рацете на една слугинка е несразмерно големата детска фигура на светителот во повој. Скоро во сите детали сцената упатува на традиционалната форма на претставување на раѓањето на светителите, освен што отсуствува епизодата со капењето на новороденчето што беше вообичаена и често засебна жанр сцена.¹⁸ Единствени елементи по кои може да се препознае дека се работи за раѓањето конкретно на овој светител се присуството на неговиот татко и особено - несразмерно големата фигура на новороденчето. Во врска со првиот детал, иако редок тој е забележан од истражувачите во најраните претстави кадешто тој ѝ принесува храна на својата сопруга-родилка,¹⁹ како и на иконата од XIV век од Богородица Перивлепта во Охрид.²⁰ Несразмерно големата фигура на новоро- денчето кое скоро да стои во рацете на слугинката, како една од карактеристи- ките на оваа сцена, би можело да се протолкува како своевидна асоцијација на изворните текстови кои зборуваат за чудото што се случило по раѓањето на светителот кој веднаш „застанал на нозе”.²¹

Во сцената на североисточниот пандантиф е избран само последниот чин во напредувањето на св. Никола во црковната служба - *Ракојоложување за*

¹⁵ N. P. Ševčenko, *op.cit.*, 68-69; на сите наведени икони од Бугарија (сп. K. Paskaleva, *op.cit.*, cat. no. 74, 108,176), иконата од Музејот на Македонија: В. Поповска-Коробар, *Иконииџе*, сл. 83, кат.обр. на стр. 273.

¹⁶ Сп. N. X. Παλαγεωργίου, *op.cit.*, 234-235, πλν. 62 β.

¹⁷ Се забележува само на наведените графики од српска провиниенција од XVIII и на една од самиот почеток на XIX век, сп. Д. Давидов, *Српска графика, цит. дело*, 260, сл. 36, 267-268, сл. 53, 386, сл. 325; J. Радовановић, *цит. дело*, 26.

¹⁸ Споредби со сцени од раѓањето на Богородица и св. Јован Крстител кои исто така се одвиваат во ентериер: N. P. Ševčenko, *op.cit.*, 68, f.n. 7,8.; Н. Митревски, *цит. дело*, 177-178 (споредено со постари и современи примери на сцената од Зрзе).

¹⁹ Претставата од трета четвртина на XIII век од Кастанџија, сп. N.P. Ševčenko, *op.cit.*, 68-69.

²⁰ Во овој случај нему му принесуваат дарови две слигинки а тој седи покрај кадата во која го бањаат новороденчето, сп. М. Георгиевски, *Галерија на икони - Охрид*, Охрид 1999, кат. бр. 22, сл. на стр. 61.

²¹ N. P. Ševčenko, *op.cit.*, 68-69.

архијереј, која има прецизна додавка во сигнатурата „...РАКОПОЛОЖАВА АРХИЕПЅКОПЪ МІРЛИКИСК(Ъ)(И)”. Сцената во повеќе детали не се сообразува ниту на текстовите кои го опишуваат овој чин ниту со повеќето илустрации од постарите споменици.²² Хиротонисувањето на светителот се одвива во внатрешност на храм, пред олтарниот простор од кој се гледа чесната трпеза на која е поставено Евангелието, а позади е насликан централен дел на иконостас - царски двери и двете престолни икони на Богородица со Христос и Христос Пантократор. Овој простор е ограден со два столба додека од страните се гледа архитектура (една кула) и пејзаж од чепреси. Главните актери се пред чесната трпеза - св. Никола е помлад маж (со кратка и ретка темна брада и долга темна коса), облечен во хитон и химатион и омофор а на главата има митра. Тој клечи со прекрстени раце на гради пред старолик свештеник (исто облечен во хитон и химатион и со префрлен прекрстен омофор), кој положува рака на неговата глава со знак на благослов. Од страната на св. Никола, покрај чесната трпеза стои ѓакон кој држи свеќа.

Во спротивност со одредени промени што се случуваат во развојот на сцената а (можеби) и заради малиот простор за сликање е направен редуциран избор на присутните - само еден ѓакон и еден свештеник, односно само тој кој го извршува чинот.²³ И за просторот во кој се одвива чинот е одбрано невообичано решение. Сликањето на дел од иконостас, со иконите на Богородица и Исус Христос од заднината укажува на две претпоставки - дека чинот се одвива пред олтарот (иако е присутна чесната трпеза) што би претставувало уникатно решение произлезено од утврдениот црковен церемонијал но кој, колку што е познато, никогаш не бил илустриран од овој аспект, додека акцентот на иконостасот со иконите на Исус Христос и Богородица - на приказната за сонот на светителот во кој лично Исус и Богородица му го обезбедуваат свештеничкиот чин подавјаќи му Евангелие и омофор.²⁴ Овие посебности се веројатно личен аранжман на

²² Сп. N. P. Ševčenko, *op.cit.*, 77-79.; иконите од поствизантискиот период, сп. *Byzantine and Post-Byzantine*, cat.no. 150, p.148-150, cat. no. 166, p.166.

²³ Од XIV век се зголемува бројот на фигурите; некогаш учествуваат и три ѓакони или се прави комбинација на свешетник и повеќе ѓакони, сп. N. P. Ševčenko, *op.cit.*, 77-79. Но во иконописот често се појавува редуцираната варијанта (сп. примери на иконите наведени во заб. 14).

²⁴ Според еден од изворите - *Vita Compilata* (IX/X в.), кај: N. P. Ševčenko, *op.cit.*, 79 (и друга постара литература).

зографот, имајќи предвид дека и во евидентните измени на оваа сцена во графичката уметност од поново време тие не се сретнуваат.²⁵

Во југоисточниот пандантиф е претставена сцената *Св. Никола ги сѝасува осудениите од њоџубување со меч*. За ова, исто така популарно чудо, сведочат повеќе текстови и многу илустрации како во сликарството така и во графичката продукција.²⁶ И во овој случај зографот направил комбинација од познати модели. Тројцата невинно осудени се претставени поредени од десната страна, клекнати и со наведнати глави чекајќи го мирно погубувањето.²⁷ Целатот кој стои на средина на сцената со раката во која му е исуканиот меч замавнува кон еден од мажите чија коса ја зграпчил со другата рака. Св. Никола приоѓа од десната страна и го фаќа мечот за оштрицата.

Зографот го применил најпопуларниот модел кој се развива од крајот на XIII век, претставувајќи ги тојцата мажи поредени во низа²⁸, што подоцна, особено при графичките модификации ќе биде напуштен.²⁹ При тоа, тој вовел еден мошне редок детал сакајќи да ја нагласи отпочнатата акција на целатот кој со едната рака замавнува со мечот а со другата го фаќа оној кој му е наблиску за косата. Најблиска аналогија за оваа епизода наоѓаме со сцената од житијната

²⁵ На познатите графики со сцени од житието на св. Никола, во сцената - ракоположување за ѓакон и епископ постојат варијанти во врска со просторот во кој се одвива чинот, најчесто ентериер или екстериере на храм или недефиниран екстериер во кој преку светлосниот зрак од небо слетува светиот Дух на главата на светителот. Сп. Д. Давидов, *Српска ѓрафика у XVIII веку*, Нови Сад 1977, 260, сл. 36 (графиката на Х. Жефаровиќ од 1742, на Т. Месмер од 1754, 343-344, сл.194); D. Papastratos, *Paper Icons, Greek Orthodox Religious Engravings (1665-1899)*, Vol. I-II, Athens 1990, 274, cat.no. 292, 276, cat.no. 293, 280, cat.no.301, 282, cat.no.302 (графики од непознати гравери од втората половина на XVIII век и од XIX век).

²⁶ За сликаните претстави, спореди ги примерите наведени во заб. 14: Д. Давидов, *Српски бакрорези 18. века, цийѝ.дело*, 17; Ј. Радовановиќ, *цийѝ.дело*, 34-36; D. Papastratos, *op.cit.*, 274, cat. no. 292, 276, cat. no. 293, 280, cat. no. 301, 282, cat. no. 302.

²⁷ Текстовите зборуваат за приказната кога св. Никола додека се наоѓал меѓу војниците во близина на Фригија му дошле известувачи за невинно осудените во Мира на смрт со отсекување на главите со меч. Светителот веднаш тргнал за Мира и во нејзина близина ги видел тројцата мажи со врзани очи а околу нив насобраниот народ. Тој без страв му го истргнал исуканиот меч на целатот, го фрлил на земја и ги ослободил мажите: N. P. Ševčenko, *op.cit.*, 105; Ј. Радовановиќ, 34-35.

²⁸ За најстарите примери, сп. N. P. Ševčenko, *op.cit.*, 107. Понови примери - фреската од цр. Св. Никола во Вица (1618/1619), сп. А. Г. Турта, *Οι ναοι του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και Αγίου Μηνά στο Μονοδενδρι*, Αθήνα 1991, 129, fig.15; Н. Митревски, *цийѝ.дело*, 180-181 (сцената е претставена во четири епизоди); трите икони од Бугарија, сп. К. Paskaleva, *op.cit.* cat. no. 74, 108,176; иконата од Музејот на Македонија, сп. В. Поповска-Коробар, *цийѝ.дело*, сл. 83, кат.обр. на стр. 273.

²⁹ На посочените графики од српска провиниенција како и на оние од Света Гора/Венеција се воспоставува модел во које издвоен првиот кој ќе биде погубен од целатот со исуканиот меч (сп. лит. во заб. 25).

икона на св. Никола од Тирана, датирана во XV век,³⁰ како и на временски поблиската иконата (1708 г.) на кристскиот сликар Јанис Москос.³¹ Дистинкција од постарите, стандардни сликарски решенија има и во претставата на осудените - тие се разголени до појас, свртени со лице кон целатот и немаат врзани очи.³² Целатот е претставен како војник, носи и еден вид на шлем, а заднината на сцената е кулиса од згради и сидини пред кои, според текстовите и постарите сликани примери, се случува погубувањето.³³

На северозападниот пандантиф е претставена сцената *Усиение на св. Никола*. Сведена е на најупростената варијанта - светителот на одар и само еден свештеник со евангелие во рака и еден ѓакон,³⁴ што е невообичаено решение дури и за симплифицираните модели од графичките примероци.³⁵ Обрнувајќи доста внимание на декорот во кој се одвиваат (или се пропратени) скоро сите илустрирани содржини од житието на светителот, зографот и во овој случај посветил повеќе внимание на утврдување/обликување на просторот - ентериер на храм ограден со два столба од страните и пејзаж од чепреси во заднината, отколку на самата црковна церемонија за упокоење на мирскиот епископ.

³⁰ Целатот го фаќа за коса првиот од осудените придвижувајќи го кон кладата (дрвен столбец). Друг необичен детал на оваа сцена се стиснатите раце на приведениот со дрвена стега, сп. Е. Drakoroulou, *Icons from the Orthodox Communities of Albania*, Thessaloniki 2006, 36-39, cat. no. 4. Слично издвојување на еден од осудените сретнуваме на иконата од кристскиот сликар Скоуфос (сп. *Byzantine and Post-Byzantine*, cat. no.167).

³¹ Сп. М. Αχελιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, 266-267, cat.no. 88.

³² Во најголем број споменици тие се со врзани очи, свртени со грб на целатот и облечени. Во мал број споменици (Марков манастир, иконите од Охрид и Патмос, иконата на критскиот сликар Скоуфос) осудените се свртени со лице кон целатот; врзаните раце позади е постара формула, но во сцените од менологот рацете им се обично врзани напред. Редок постар пример кога осудените се разголени до појас (како во нашиот случај) е фреската од Мегара и иконата на скоуфос. Сп. N. P. Ševčenko, *op.cit.*, 107-108; *Byzantine and Post-Byzantine*, cat. no.167. Свртени најчесто со грб и не со врзани очи осудените се претставени на графиките, сп. лит. во заб. 25.

³³ Во старите сликани споменици (освен на иконата на Скоуфос) подеднакво се користи моделот со целат-војник или човек во туника, додека во графиките паралелно се користи и едниот и другиот модел (сп. N. P. Ševčenko, *op.cit.*, 108; *Byzantine and Post-Byzantine*, cat. no.167; за графиките види ги примерите во заб. 25).

³⁴ Од XIV век сцената на погребението, односно на смртта на светителот добива нагласен церемонијален карактер, со присуство на повеќе свештеници и ѓакони и други свештени лица. Првата од овој развиен тип е композицијата од цр. Св. Никола Орфанос во Солун. За оваа и други византиски претстави: N. P. Ševčenko, *op.cit.*, 137-142; Овој модел има континуитет и во поствизантискиот период: пр. „масовните“ сцени на иконата од Тирана (сп. Е. Drakoroulou, *Icons*, 36-39, cat. no. 4); на фреската во Вица (сп. А. Г. Τουρτα, *op.cit.*, 130-131, fig.72); на иконата на Скоуфос (сп. *Byzantine and Post-Byzantine*, *op.cit.*, cat. no.167); во Зрзе, Топлички (сп. Н. Митревски, *За свети Никола*, 127, сл.6 (Топлички); Истиот, *Циклусоѝ на св. Никола*, 183, сл. 9 (Зрзе)); на иконата од Музејот на Македонија (сп. В. Поповска-Коробар, *црт. дело*, сл. 83, кат.обр. на стр. 273.).

³⁵ На познатите графички претстави предност е дадено на погребувањето на светителот (сп. лит. во заб. 25).

Во кружниот појас околу допојасјето на светителот се сместени петте сцени од дејноста и чудата.

На првата од нив (кон исток) која добила и најширок простор за илустрација е (најверојатно) претставен *Првиот екуменски собор* на кој св. Никола има препознатлива улога, илустрирана со изгонувањето на еретикот Ариј. Меѓутоа, во нашата претстава, односно во нејзиниот носечки, централен дел се фигурите на двајцата владетели - царицата Ирина и царот Константин (VI), меѓу кои се поставени две икони, што укажува на препознатливата иконографија за Седмиот екуменски собор одржан како и првиот во Никеја. Св. Никола е фигура во долниот десен агол на претставата во моментот како замавнува кон Ариј кој пак од ударот е паднат на земјата. Можно е забуната да се случила заради поврзувањето на местото во кое се свикани двата собора - Никеја (заради што седмиот се нарекува „втор никејски“), но со временска дистанца од над четрстоипедесет години (првиот собор е одржан во 325 г. а вториот во 787 г.). Епизодата со Ариј, и покрај другите проблематични детали на сцената кои наведуваат и на едниот и на другиот собор,³⁶ е единствената која недвојбено ја определува намерата да се илустрира случката од Првиот вселенски собор и улогата на св. Никола на него. Сосема јасна иконографија на оваа сцена (детал од Првиот екуменски собор со извлекување во прв план на фигурите на св. Никола и Ариј), потврдена со прецизна сигнатура (Свети Никола го победува неразумниот Ариј), применуваат граверите на современите и пораните графички претстави, кои за разлика од сликаните споменици,³⁷ обврзно ја вклучуваат во сцените од неговото житие.³⁸

Следната сцена кон југ е *Св. Никола се јавува на сон на царицата Констанцијин*. Како што е вообичаено за сите познати примери, и Кумановската сцена се

³⁶ Меѓу претходно посочените грешки кои го проблематизираат познатиот модел за Првиот екуменски собор ќе наведеме и една која го проблематизира доследното илустрирање и на Седмиот вселенски собор - возрастниот лик (со брада) на царот Константин VI кој е сеуште малолетен во времето на неговото одржување (заради што со царството управува неговата мајка која го свикува соборот).

³⁷ Меѓу ретките сликани споменици каде што оваа сцена, со сите препознатливи иконографски елементи на Првиот екуменски собор, е дел од житијниот циклус на иконата на св. Никола од 1733 г., од сликарот од Кефалонија, Л. Ласкарис, сп. М. Χατζηδακης-Ε. Δρακοπουλου, *Ελληνες ζωγράφοι μετα την αλωση (1450-1830)*, т.2, Αθηνα 1997, 156, fig. 89.

³⁸ Графиките од XVIII век на Х. Жефаровиќ, Г. Жефаровиќ, Т. Месмер (сп. Д. Давидов, *Српска графика*, 260, сл. 36; 267-268, сл. 53, 343-344, сл. 194), на повеќе графики од Венеција и Света Гора од XVIII-XIX век (сп. D. Papastratos, *op.cit.*, 274, cat.no. 292, 276, cat. no. 293, 280, cat. no.301, 282, cat. no.302.). Во за нас достапните примероци на сликани дела оваа сцена не е претставена во контекст на житијниот циклус на светителот.

концентрира на двете клучни личности од приказната - заспаниот цар на чиј кревет седи св. Никола со крената рака кон небото. Приказната за едно од најчесто илустрираните случувања од житието на светителот кога тој им се јавува во сон на царот Константин и на епархот Евлавиј за да ги ослободат од погубување наклеветените тројца војводи, заслужни за загушување на големата побуна во Фригија,³⁹ во нашата претстава е илустрирана без следната сцена што вообичаено ја заокружува приказната - јавувањето на светителот и на епархот.⁴⁰

Понатаму следат две сцени од чудата на св. Никола што се случуваат на море: *Спасување на коработ од њојојување од морската бура(!)* и *Св. Никола го спасува коработ од њојој што сакал да го предизвика ѓаволот*. Имајќи предвид дека постојат повеќе чуда со кои св. Никола се истакнува како скоропомошник и голем заштитник на морепловците, во чии илустрации се појавуваат сличности (и преклопувања на детали)⁴¹, како и оштетените сигнатури на нашите претстави, некои од нив ги идентификуваме со извесна претпазливост.

Во првата од овие сцени е претставен кораб со повеќемина мажи кој едвај плови по разбранетото море. Некои од луѓето паѓаат во морето - нивните глави над морската шир се гледаат во предниот план на сцената. Св. Никола стои на површината на морето од левата страна на коработ и држи книга. Според некои детали од сцената - коработ со тројцата морнари, откинатите јарболи, разбранетото море, карпестиот брег во близината (од десно) таа би требало да се однесува на чудото (или двете чуда) кога Св. Никола го спасува коработ од потоп од силната бура што се случило уште за време на животот на светителот на неговиот пат кон Светата земја,⁴² односно при враќањето во Мира.⁴³ Збунувачки

³⁹ N. P. Ševčenko, *op.cit.*, 115-119. J. Радовановић, *црт. дело*, 37-38.

⁴⁰ Скоро на сите поствизантиски претстави (наведени во заб. 14) една покрај друга или пандан една на друга се јавувањата на светителот на царот и на епархот. Истиот модел се применува и на познатите графики, а поретко таа се дополнува со епизодата за тројцата оковани војводи во заворот, сп. J. Радовановић, *црт. дело*, 36. Такво решение примениле и зографите во Самаринската црква посветувајќи доста простор на сложената композиција со сите наведени епизоди, сп. N. X. Παλαγεωργίου, *op.cit.*, 234-235, πλν. 62 β.

⁴¹ Проблемот со идентификација на (најмалку) четирите чуда на море, илустрирани во византиските споменици го посочува и Н. Шевченко, заокружувајќи го овој циклус како посебен, н. случувања на море (сп. N. P. Ševčenko, *op.cit.*, 95).

⁴² Зборувајќи за чудото на св. Никола на патот кон Ерусалим Н. Шевченко ги споредува изворните текстови кои иако и самите различни во одредени детали сите зборуваат за присуството на повеќе морнари (патници) чија молитва упатена до светителот успева да ја смири бурата предизвикана од ѓаволот. Приказната продолжува со случката за спасувањето на египјанецот Амониус при вршењето поправки на бородот следниот ден. Св. Никола обично седи во бродот а од XIV век се појавува и книга во едната рака додека другата му е подигната кон

се главите на луѓето што се дават во морето како и отсуството на фигурата на светителот во коработ со што сцената тешко би можела со сигурност да се поврзе (само) со една од наведените случки. Не се исклучува и можноста тука да е претставено и едно друго чудо, направено исто така за време на животот на светителот, кога тој го спасува коработ од потоп,⁴⁴ на што би асоцирале искинатите едра на коработ, разбранетото море и фигурата на светителот (надвор од коработ), иако тој не ја држи крмата на коработ како што е претставено на некои од графичките илустрации на оваа тема.⁴⁵ Според наведените елементи од илустрацијата во Кумановскиот храм очигледна е компилацијата од повеќето сценски интерпретации на чудата на св. Никола на море, при што на ни една од нив досега не ни е познато внесување на епизода во која повеќе од патниците/морепловците се дават во морето.⁴⁶

Следната сцена е многу појасна во интерпретацијата на конкретното чудо - *Св. Никола го спасува коработ од појасот на море* кај *Св. Никола на море*.⁴⁷ Претставен е коработ со двајца морнари/патници кој плови со раширени едра додека св. Никола (фигура до појас), стои од едната страна на коработ, а едната рака му е испружена кон женската фигура (со сад во рака) која стои на копното. Најрани аналогии од нашата претстава наоѓаме во графиките на Х. Жефаровиќ

ѓаволот. Во некои од спомениците се воведува и карпест крајбрежен предел. Епизодата со египјанецот Амониус е доста ретка, сп. N. P. Ševčenko, *op.cit.*, 95-102; иконите наведени во заб. 14.

⁴³ Сличноста со претходното сиже, односно со спасувањето на бродот со патниците/морнарите од разбранетото море, илустрирано на бакрорезот на Х. Жефаровиќ (1742 г.) и на непознатиот гравер (1772 г.), довело до колебање кај Ј. Радовановиќ околу идентификацијата на сцената, давајќи алтернативна можност да е претставено другото чудо со спасување на коработ од потоп што се случило при враќањето на светителот од Ерусалим во Мира (сп. Ј. Радовановиќ, *црт. дело*, 42-43). Скоро целосно следејќи ги постарите но поретки илустрации на ова чудо каде што се појавува и карпест предел е сцената од Самаринската црква, сп. N. X. Παλαεωρογίου, *op.cit.*, πλ. 63 β.

⁴⁴ Ј. Радовановиќ, *црт. дело*, 43-44.

⁴⁵ Само на оние од српска провиниенција - на Х. Жефаровиќ, Г. Жефаровиќ и на непознатиот гравер од 1772 г. (сп. Ј. Радовановиќ, *црт. дело*, 44-47).

⁴⁶ На една од сцените на спасување на давеникот од св. Никола кога тој го фаќа за рака паднатиот во морето упатува друго чудо поврзано со вражбините на ѓаволот што во нашиот случај е претставена како следна сцена. Во тој контекст сцените со давеникот се претставени на двете фрески од XVI и XVII век, манастирите во Бања Прибојска и Зрзе, сп. Ј. Радовановиќ, *Неколку рејќо приказаних чуда св. Николе*, ЗЛУ 13, Нови Сад 1977, 215-216, сл. 4 (Бања Прибојска); Н. Митревски, *Циклусот, црт. дело*, 179-180, сл. 3 (манастир Зрзе).

⁴⁷ N. P. Ševčenko, *op.cit.*, 96, 102; Ј. Радовановиќ, *црт. дело*, 47-49. Приказната се однесува на појавата на демонот во женски облик која држи сад со зејтин, припремен со нејзини вражбини, што им го дава на патниците да го однесат на гробот на св. Никола, сакајќи да го потопи нивниот брод а потоа и да ја сруши црквата на светителот, одмаздувајќи му се за тоа што тој ја истерал од нејзиниот храм (храмот на Артемида). Св. Никола им се јавил на патниците да го исфрлат садот со зејтинот во морето. При тоа избил пламен и смрад од морето а светителот стишувајќи ја настанатата бура им овозможил безбедно да стигнат во Мира, да се поколнат на неговиот гроб и да се вратат дома.

(1742 г.) и Т. Месмер (од 1754 г.).⁴⁸ Оваа иконографија се реплицира на подоцнежни графики од Венеција и/или Света Гора.⁴⁹ Следбеници пак на постариот модел според повеќето од познатите детали се зографите од цр. Св. Преображение во Самарина.⁵⁰

Последната претстава во овој кружен распоред на сцени е *Св. Никола ги сѝасува ѝтријѝе девојки од блуд*.⁵¹ Девојките се заспани во заеднички кревет додека нивниот татко седи покрај креветот и ја пружа раката кон светителот кој стоејќи на вратата од собата му подава кеса со пари. Се работи за едно од најпопуларните случки од животот на скоропомошникот св. Никола претставено уште на раните дела (Синајската икона од XI век) и скоро во сите византиски споменици во кои се илустрирани сцени од житието на светителот.⁵² Во нашата претстава, во одредени детали, користени се специфични решенија од западно потекло, познати од XIII век: илустриран е завршниот момент кога таткото, после второто доаѓање на светителот, чека буден да види кој му помага во неговата тешка имотна состојба.⁵³ Ова ретко решение, заедно со фигурата на светителот на вратата на собата (а не како што е вообичаено на прозорецот), е различно од модел што се практикува во бројните графички претстави за кои веќе зборувавме, како и од традиционалниот модел што го користат самаринските зографи,⁵⁴ каде што целосно се применува формулата на визија или сон.⁵⁵ Единствен најблизок пример наоѓаме на споменатата икона од 1708 г., од критскиот сликар Јанис Москос.⁵⁶

⁴⁸ Сп. Д. Давидов, *Срѝска г̀рафика*, 260, сл. 36, 343-344, сл. 194, Истиот, *Срѝски бакрорези 18. века*, 71, сл. 17 (графиката на Месмер).

⁴⁹ Сп. D. Papastratos, *op.cit.*, 274, cat. no. 292, 276, cat. no. 293, 280, cat. no. 301, 282, cat. no.302.

⁵⁰ Сп. N. X. Παλαγεωργίου, *op.cit.*, тлв. 63 α. Примери од постарите претстави во Бања Прибојска и манастирот Зрзе: Ј. Радовановиќ, *Неколку реѝко ѝприказаних чуда*, 215-216, сл. 4 (Бања Прибојска); Н. Митревски, *Циклусоѝѝ*, 179-180, сл. 3 (манастир Зрзе).

⁵¹ N. P. Ševčenko, *op.cit.* 87; Ј. Радовановиќ, *ѝѝѝ.дело*, 33-34. Приказната во сите текстуални извори е идентична скоро во детали. Чудото се случува за време на животот на светителот кога тој гледајќи ја маката на осиромашениот човек од Мира што го навела да ги принуди своите три ќерки на блуд, доаѓал тајно ноќе три пати за на секоја од нив да и обезбеди пристојно мажење, давајќи им пари од наследството што му го оставиле неговите родители.

⁵² Во врска со една од најстарите претстави на на Синајската икона, погрешно именувана од K. Weitzmann како „Излекување на Леон”, како и преглед на на други византиски споменици каде што се илустрира случувањето: N. P. Ševčenko, *op.cit.*, 86- 87.

⁵³ *Ibid*, 89, f.n. 8.

⁵⁴ Сп. N. X. Παλαγεωργίου, *op.cit.*, тлв. 62 α.

⁵⁵ На наведените графички примери од XVIII и XIX век (види заб. 17), оваа сцена вообичаено се илустрира со трите заспани девојки во еден кравет и заспаниот татко, издвоен во друг кревет, додека светителот преку прозорецот го внесува кесето со пари во собата.

⁵⁶ Сп. M. Αχϝιάστου-Ποταμιάνου, *op.cit.*, 266- 267, cat. no.88.

6. Поединечни претстави на светители, локални култови и историски личности

Од моноштвото поединечни ликови на светители со екуменско значење ќе проследиме некои за кои сметаме дека според иконографската и композициската структура заслужуваат посебно внимание или пак се поретко присутни во современото сликарство на ова поднебје.

Најпрво ќе го наведеме заедничкото дело на Михаил и Даниил - кутијата (кофчето) за мошти (1833-1835г.) од бигорскиот католикон, уникатно резбарско, сликарско и кујунциско остварување.¹ На внатрешната страна на капакот на кофчето е претставена галерија на десет фигури на светители. Од двете страни на Богородица со Христос - Господар на Светот (со сфера во рака), седната на раскошен, барокно декориран трон, се поредени по пет светителски фигури чии сигнатури се испишани над секоја од нив. Имајќи предвид дека повод за изработка на предметот е чувањето на честички од светите мошти на патронот на Бигорскиот манастир, св. Јован Претеча/Крстител, купени од Хаџи Наке од Беличица за време на заедничкиот аџилак со кир Антоникија во Светата земја,² фигурата на овој светител, преставен со крилја, свиток и крст во рака и со благ наклон кон Богородица, е прва во низата од Богородичината лева страна. Понатаму следат - св. Јулита со малиот Кирик во раце, св. Харалампјј, св. Никита и св. Трифун. Од другата страна, со благ наклон кон Богородица е св. Јаков Брат Божји, до него е св. Пантелејмон, следи св. Ефимиј а поворката завршува со двете фигури на жени-маченички, св. Параскева и св. Марина.

Композициската структура, изборот на различни по хиерархија светители и диспозицијата на оние од централниот дел, формирајќи еден вид деисизна целина, кореспондира со моделите што се познати при градењето на композицијата на Старшниот суд како на Запад така и на Исток,³ подоцна популарни во

¹ Во годишниот биланс за 1834 г. архимандритот Арсениј прецизно ја навел исплатата за мајсторите кои работеле на кивотот: „За Великиот кивот светим мошцима, за зуграф, за талџдор, за куюмџија 3.000, сп. *Инвентар на годишниот биланс на манастирот Св. Јован Бигорски* (во Државниот архив на Македонија).

² Според натписот од десно на Богородица: „...Хаџи Наке ѿ Беличица кѹпил самыи стѹи мошти ѿ царигратѹ со кир антѹнакиа. Писалѹ смиренїи Михаилѹ и синѹ егѹ Данилѹ монахѹ”. Сите испишани текстови на кивотот со коментар се дадени кај: Д. Корнаков, *Творештвоио на мијачкиите резбари*, Прилеп 1986, 94-95. Види уште во поглавјата: Зографот Михаил (анагност) и Зографот Димитар (Даниил).

³ Споредбени коментари во овој контекст дава М. Хаџидакис анализирајќи го ретаблот од непознатиот венецијански сликар од XIV век: М. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la collection de L'Institut*, Venise 1962, cat.no. 178, 176-177, PL. 76

монументалните композиции на критските сликари,⁴ чија рефлексивност ќе биде присутна и во поновите иконописни дела со низови на светители,⁵ меѓу кои и на едно атрибуирано остварување на зографот Михаил во Македонија.⁶ Во бигорската композиција меѓу избраните се: архиереи (Јаков Брат Божји и Харалампј), војници (Ефтимј и Никита), маченици (Пантелејмон и Трифун), и жени маченички (Јулита, Параскева и Марина). Вештиот кујунџија ги „реплицирал“ во сребро фигурите на истите светители на челната површина на кивотот а меѓу нив се направени отвори за чување на честичките на моштите.

Треба да се укаже дека сликаната декорација на капакот на Бигорскиот кивот, согласно функцијата и постарите примери на овој вид предмети, обично мали по димензии кутии, изработувани најчесто од благородни метали, како и на оние кои имаат форма на саркофази (кофчези), претставува ретко тематско решение.⁷ Таа можеби е уште покарактеристична од исто така невообичаената сликана декорација на капакот на исто така укатниот, монументален дрвен кивот за мошти од Германскиот манастир крај Софија од 1793 г.,⁸ бидејќи освен фигурата на св. Јован Крстител, на кој без сомневање му е посветен кивотот за чување на честички од неговите мошти, ги нема очекуваните илустрации на сцени (најчесто смртта/успението) или други детали во врска со светителот, или со храмот чиј патрон е тој. Тоа што фигурата на св. Јован Претеча е вклучена во поворката (прва до Богородичиниот трон) донекаде ја надополнува оваа празни-

⁴ Особено колоните на светители од Страшниот суд на Клонцас на триптихот од Музејот на цр. Св. Ѓорѓи во Венеција, сп. М. Chatzidakis, *op.cit.*, PL 37.

⁵ На пр. познатата икона од манастирот Зрзе од XVII век, како и на една сожета варијанта на Страшен суд (проширена Деисизна композиција од централното крило на иконата -триптих) од 1782 г. од цр. Св. Ѓорѓи во с. Јанковец (Реснеско) - и двете денес во Музејот на Македонија, сп. В. Поповска-Коробар, *Иконите од Музејот на Македонија*, Скопје 2004, сл. 78, кат. обр. на стр. 270 (иконата од Зрзе) и сл. 148, кат. обр. на стр. 307 (иконата од Јанковец). Уште поблиска до композициската структура на нашата претстава но побогата на светителите чии фигури се распоредени во неколку реда е иконата на анонимниот зограф од цр. Успение на Богородица во Елбасан, од сред. на XVIII век, сп. Y. Drishti, *Ikona Shqiptare, shek. XVIII-XIX, Koleksioni i Kombëtare të Arteve Tiranë*, 19 Maj – 18 Qershor 2000, Rimiti, Itali, 66-69, cat. no.14.

⁶ М. М. Машник, *Ликовите на св. Наум Чудотворец и св. Климент Охридски на иконата на Богородица со Христос и друѓи светиители*, Зборник на Музеј на Македонија, 1, Скопје 1993, 202-207. Во наведениот текст авторката не ја атрибуира охридската икона (од 1827г.) како дело на Михаил. Корекции во таа насока дава во: *Дела од раната фаза од творештвото на Михаил Анаѓносќи и син му Димитр - Даниел*, Зборник на Музеј на Македонија, 2, Скопје 1996, 272.

⁷ За сребрените реликвијари и кофчезите за моштите на светители од јужнобалканските простори, со посебен осврт на еден раритетен пример, сп. Е. Генова, *Кивот (ковчез) за мошти од Германскиот манастир крај Софија*, Проблеми на изкуството, 3, Софија 2001, 11-13.

⁸ *Исфо*, 11-17. Проследувајќи неколку зачувани делови од капакот на кивотот на кои се претставени исклучителен број сцени од Христовиот живот и на локални светители, несвојствени за овој вид предмети, авторката ја проблематизира самата функција на предметот.

на, но не би можело да се каже дека претставува особеност, бидејќи овој светител, во најголем број случаи е дел од Деисизни композиции, а кога станува збор за бигорскиот манастир и делата на Михаил и Даниил, тој е обврзна придружна фигура во молитвениот однос на архимандритот Арсениј кон Богородица.⁹

Од зографите Михаил и Даниил е претставена уште една импозантна *галерија на светителски фигури, овој пати во првата зона на ѕидните површини на машката трпезарија*, што е исто така редок пример на заокружена целина имајќи предвид дека во поблиското опкружување немаме зачувано ансамбли од пространите трпезариски објекти на манастирските комплекси кадешто, според утврдената концепција во Светогорските манастири, најмногу би се очекувало претставување на ликови од монашката традиција како што е случајот и со Св. Јован Бигорски. Тематската и иконографската анализа на живописот во овој простор е претходно направена од авторот на овој труд,¹⁰ а во оваа прилика ќе обрнеме повеќе внимание на неколку светителски фигури, нивната типолошка и иконографска разработка споредбено со дела на тајфата на третиот зограф - Никола и/или во контекст на примена на одредени понови или невообичаени решенија.

Најнапред забележително е дека фигурите на *двајцата арханџели* при влезот во трпезаријата - Михаил, на источниот и Гаврил, на западниот ѕид, добивајќи го истото место што го имаат покрај влезовите на храмовите како нивни чувари, од иконографски аспект имаат нагласена етичко-дидактичка и есхатолошка компонента. Врамени во дрвените рамки со кои се раздвоени површините на страничните ѕидови во трпезаријата, нивните монументални фигури се најдинамичните и најречитите поединечни претстави во сликаниот ансамбл во овој простор.

Архангелот Гаврил е облечен во раскошно цветно декорирана далматика. Со пердувот во едната рака тој го испишува текстот на отворениот свиток пови-

⁹ Сп. првата икона на Михаил за бигорскиот игумен, од 1829 г. и иконата на Даниил од 1833 г. на игуменскиот трон, во поглавјата: Зографот Михаил (анагност), Зографот Димитар (Даниил) и Богородичини теми.

¹⁰ Ј. Тричковска, *Тематика на живописот на машката трпезарија во манастирот Св. Јован Бигорски*, во: Манастир Свети Јован Бигорски (зборник на трудови), Скопје 1994, 144-146, 161, 163-164.

кувајќи ги оние кои имаат добра мисла да ги „приведе кон Бога“ а оние кои имаат „зла мисла“ да ги изгони од храмот.¹¹

За претставата на архангелот Михаил, воин, кој замавнува со мечот кон легнатата, разголена фигура на старец на умирање (од спротивниот долен агол на сцената), газејќи ја со двете нозе, е применета иконографија која што во балканскиот живопис се смета дека е утврдена кон крајот на XVIII век кога ликот на смртникот се „конкретизира“ како богатиот/алчниот грешник (според евангелието на Лука, гл. XII,16-20),¹² што во нашиот случај се потврдува со испишаниот назив на свитокот покрај старецот („...среброл.б.ц“).

Имајќи предвид дека се работи за иконографски модел кој е непознат за византиската и поствизантиската уметност,¹³ неговото потекло истражувачите го наоѓаат во ранобарокната уметност преку делото на Гвидо Рени во цр. Santa Maria della Concezione во Рим.¹⁴ Првите графички претстави на архангелот Михаил кој ја зема душата на богатиот, во својата ригидна иконографска форма се евидентирани во раниот XVIII век.¹⁵ Врз основа на овој модел, во почетокот на XIX век се развива сценска разработка каде што покрај фигурите на архангелот, грешникот и терезијата, се појавуваат ѓаволи околу душата на грешникот (транспарентно предадена детска фигура), како и членовите на фамилијата покрај неговата глава.¹⁶ Во тој контекст може да се каже дека всушност настанува своевиден

¹¹ Идентичен модел применува тајфата со која работи Михаил во самаринската цр. Преображение Христово, сп. N. X. Παπαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και Ο Ναός της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος Σαμρινας Γρεβενών. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στη δυτική Μακεδονία στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου Αιώνα*, (одбранета докторска дисертација на Солунскиот универзитет, октомври 2004 г.), тлв. 46, α, β.

¹² Е. Попова, *Зографојќи Христјо Димитров ојќи Самоков*, София 2001, 177-181; Истата, *Теми, введени во бългáрската живопис ојќи Христјо Димитров*, Проблеми на изкуството, 3, София 2003, 4-6. Авторката смета дека во бугарскиот живопис оваа иконографија ја воведува Христо Димитров. За појавата на овој модел во бугарските средини, види уште: Е. Генова, *Модели и ѝџишца за модернизирани на църковната живопис во бългáрскиите земи ојќи вишората ѝоловина на XVIII и XIX век*, Историческо бџдеще 2, София 2001, 65-66.

¹³ Улогата на архангел Михаил како изгонувач на грешниците кон Адот во композицијата на Страшниот суд, и во тој идеен контекст - мерач на душите на праведните и грешните, што понекогаш е само визуелно одвоена од сцената на Адот, е најчестиот модел во византиската и поствизантиската уметност. Спореди со постари примери и литература кај: А. Давидов-Темерински, *Традиционално и ново у делу Диче зографа (1819-1872/73)*, Саопштења XXXV – 2003 - XXXVI – 2004, Београд 2004, 150-152.

¹⁴ Сп. Н. Мавродинов, *Изкуството на бългáрското вџраждане*, София 1957, 189; А. Божков, *Бългáрската икона*, София 1984, 326-327. За еден ран и за своето време изолиран пример - иконата од XVII век од Велико Трново, Л. Прашков, Е. Бакалова, *Манасџириите во Бългáрия*, София 1992, 50-51, сл. на стр. 50.

¹⁵ Сп. D. Papastratos, *Paper Icons, Greek Orthodox Religious Engravings, 1665-1899*, Athens 1990, 192, cat. no. 194.

¹⁶ Сп. D. Papastratos, *op.cit.*, 193-197, cat. no. 195-201. Види уште: А. Василиев, *Социални и ѝџириоџични теми во старото бългáрско изкуство*, София 1973, 59-60, ил. 53-55.

„иконографски синкретизам” на спојување мотиви, познати од Страшниот суд, а во новото време посебно актуелни во рамките на нагласената морализаторско-дидактичка компонента на оваа композиција и придружните сцени во кои се диференцираат слоеви на грешници, земени од секојдневниот живот на современиот христијанин.¹⁷ Постојат доста примери на примена на оваа иконографија во сликарство на Југ од XVIII и XIX век,¹⁸ меѓу нив и дела на познатиот Дичо зограф, кој овој модел го внесува во една од своите ермини.¹⁹ Во прилог на богатството на интерпретации на новиот модел на овие простори е и иконата од непознатиот зограф од иконостасот на цр. Св. Архангели - Кучевиште.²⁰ Зографите со кои работи Михаил во Самарина исто така го применуваат овој популарен модел,²¹ како и зографот Никола - на неколку иконостасни врати за црквите во Раштак, Блатец, Прилеп,²² Крушево и др.²³

Минимални отстапувања од утврдената иконографија во графичките и сликарските дела можат да се видат на бигорската претстава. Тие се однесуваат на епизодата со грешникот каде што зографот ја применува поретката варијанта

¹⁷ Повеќе за овој аспект во современите претстави на Страшниот суд види во посебното поглавје за оваа композиција во овој труд.

¹⁸ За примерите од XVIII век во Македонија, во најголем број дела на т.н. „охридска пробарокна група”: В. Поповска-Коробар, *Иконойсотој во Охрид од XVIII век*, Скопје 2005, 160, сл. на стр. 160-163 (почнувајќи од иконата од 1780 г., од збирката икони во цр. Св. Никола Геракомија во Охрид, преку иконите од 80-те години на XVIII век во цр. во Велгошти и Росоки, до иконите од крајот на векот - од Св. Јован Бигорски и една од непознато потекло, денес во Галеријата на икони во Охрид). За некои примери од XIX век, пр. видната слика од 1857 г. од Христо Макриев од Галичник во цр. Св. Богородица во Петрич, сп. А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, Софија 1965, 216, сл.136; епизодата од Страшниот суд во цр. Св. Архангели во Бачковскиот манастир, дело на Захариј зограф од 1841 г. (сп. Л. Прашков, Е. Бакалова, *црт. дело*, 264, сл. 263); на влезната врата за факониконот во цр. Св. Илија во с. Стенче од 1871 г. од Аврам Дичов (сп. Ц. Грозданов, *Дичо зограф и неговите ученици во црквата Свети Илија во Стенче, Госптиварско*, Културно наследство 26-27, Скопје 2001, во Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија, студии и прилози, Скопје 2004, 86 сл. 9) и др.

¹⁹ А. Василиев, *Ермини, шехнолоџия и ононографија*, Софија 1976, 141. Меѓу раните примери од Дичо зограф е иконата-врата за влез во протезисот во цр. Св. Спас во с. Кучевиште од 1845 г. (фото во каталогот: *Иконойснојто творештво на Дичо Зограф во Скопје и скопскиот регион*, Музеј на град Скопје, октомври 2008, стр. 13, сл.1). Посебен осврт на иконата на Дичо во Врањанската црква Св. Троица дава: А. Давидов-Темерински, *црт. дело*, 150-154.

²⁰ Иконата-врата за протезисот на иконостасот на цр. Св. Архангели - Кучевиште се смета дека не припаѓала изворно на иконостасот чии икони, во најголем дел работени во периодот 1843-1846 г., и се атрибуирани на крушевскиот зограф Дамјан. Во нагласениот жанровски карактер на епизодата со присутните покрај старецот-грешникот на умирање анонимниот зограф дал свој придонес - тој издвоил една женска фигура која приоѓа кон групата носејќи свеќа, сп. А. Серафимова, *Кучевишки манастир Свети Архангели*, Скопје 2005, 231-232.

²¹ Н. Х. Παλαγεωργίου, *op. cit.*, тлв. 46, α), β).

²² Иконата од цр. Преображение во Прилеп меѓу првите ја атрибуира А. Василев, *Български*, Софија 1965, 282, сл. 182.

²³ Покрај овие икони на кои имавме прилика да ги анализираме постојат уште неколку еви - дентирани дела на зографот Никола на оваа тема. Види поглавје: Зографот Никола (Михаилов).

- држејќи ја терезијата со грешните дела на богатиот (само на десниот тас има свитоци), персонификацијата на неговата (грешна) душа - малата гола детска фигура, е закачена за средишниот дел на теразијата, за разлика од многу почестото решение (претежно на графиките) кога архангелот ја фаќа за коса детската фигура.²⁴ На бигорскиот модел што претходно го применува и зографската тајфа со која работи Михаил во цр. Преображение во Самарина се внесени уште понаративни елементи во илустрирање на драмата што ја доживуваат најблиските за судбината на грешникот.²⁵ Наклонет кон разнообразие, зографот Никола покрај најчесто користениот образец на неговиот татко, на иконостасната врата од цр. Свети Спас во скопското село Раштак прави компилација од стари и нови модели - на класичното решение на централната претстава - фронтален став на архангелот, со меч во едната и сфера во другата рака, тој ја додава епизодата со собраните покрај главата на грешникот.²⁶

Во духот на симболиката на одредени подвижништва на светители во бигорската трпезарија вредно е да се споменат претставите на популарните војни-маченици *св. Ѓорѓи* и *св. Димитриј*. Нивните стамени фигури на јужниот ѕид од страните на апсидалната конха нè воведуваат во литургиската програма на апсидата. Зографите Михаил и Даниил мајсторски го искористиле тесниот ѕиден простор помеѓу прозорите и апсидата, претставувајќи ги како фронтални фигури во панцир кошули, со копје во едната и крст во другата рака додека ангели им слетуваат на главите носејќи им маченички венчиња. Под нозете тие ги газат симболичните животни, произлезени од приказните за нивните подвижништва; *св. Ѓорѓи* ја газе ламјата а *св. Димитриј* - скорпијата. За разлика од препознатливата симболика на ламјата под нозете на *св. Ѓорѓи*, врзана за најпознатото чудо

²⁴ На сите графики од XIX век од Света Гора, сп. D. Papastratos, *Paper Icons, Greek Orthodox Religious Engravings, 1665-1899*, Athens 1990, 193-197, cat.no. 195-201; на иконостасните врати од Македонија (наведени во заб. 18-20 во ова поглавје), освен на иконата од цр. Воведение на Богородица во с. Росоки каде е применет истиот образец за овој дел од претставата што потоа го користи Михаил во бигорски; за бугарските примери - дела на Христо Димитров, сп. Е. Попова, *Зографоџи, цџиџ.дело*, 177-181; Истата, *Теми*, 4-6.

²⁵ Една женска фигура (најверојатно жената на грешникот) си ги кубе косите, а една млада машка фигура (најверојатно еден од машките потомци) ги покрива очите плачејќи, сп. N. X. Παλαγεωργίου, *op.cit.*, тп. 44, 45 α, β.

²⁶ На иконите - врати на иконостасите во Блатец, Св. Преображение во Прилеп и Успение на Богородица во Крушево тој го користи Михајловиот модел, додека на иконата од цр. Св. Спас во Раштак применил иконографија вообичаена за претставата на архангелот како чувар на храмот - мирен, фронтален став на небесната сила, со исукан меч кој не е вперен во легнатата фигура на грешникот, а во другата рака држи сфера. Моделот со убивање на богатиот го применува и зографот Димитар (!) на иконата од Големо Црско, сп. М. М. Машниќ, *Делата*, сл. 6.

на овој светител кога тој ја спасува принцезата убивајќи го чудовиштето, заради што оваа епизода одамна станува препознатлив централен дел на иконографијата кога тој е претставуван како коњаничка фигура, шкорпијата под нозете на св. Димитриј иако е старо решение не е често применувано, особено не во коњаничките фигури на овој светител од поново време, каде што скоро без исклучок се користи моделот со убивањето на бугарскиот цар, според легендата кога светителот го спасува градот Солун од бугарската опсада.²⁷

Најблиска аналогија со нашиот двоец светители наоѓаме во едно мошне рано дело на непознат претставник на Критската сликарска школа од втората половина на XV век - Царските двери од островот Тинос (Кикладски острови) каде што на едното крило е св. Димитриј а на другото св. Ѓорѓи, во истите пози и со примена на истиот иконографски модел како на бигорските ѕидни слики.²⁸

Бигорската поставка на фронтални фигури на светите војни - маченици, со симболични детали од житијата, е во согласност со концепцијата на програмата за формирање галерија на поединечни светителски фигури кои со своите подвизи треба да сведочат за силината на нивната вера, што најверојатно е причина зографите да ги модифицираат (прилагодат) иконографските модели, комбинирајќи детали од нивните коњанички претстави и маченички портрети. Истиот (комбиниран) модел за претставување на светите војни-маченици Ѓорѓи и Димитриј, претставени во карактеристичните *contraposto* пози, но без детали од нивните подвизи, зографот Михаил претходно ќе го примени на двете страни од дарохранилницата од цр. Св. Димитриј во Битола, неговото прво датирано дело во Македонија (1826 г.)²⁹, на престолната икона на св. Димитриј во цр. Св. Димитриј во Охрид (1827 г.), а потоа и синот Димитар на престолната икона на двајцата светители од бигорскиот иконостас (1831 г.) и една икона од бигорската ризница.

Инаку, кога станува збор за претставување на коњаничките фигури на многу често заедно или блиску еден до друг сликани претстави на св. Ѓорѓи и св. Димитриј, од истражувачите на графичките примероци е забележано дека пос-

²⁷ Сп. графичките претстави од Света Гора: D. Papastratos, *op.cit.*, 225-229.

²⁸ Сп. *From Byzantine to El Greco, Greek frescoes and Icons* (Royal Academy of Arts, London), 27th March-21st June 1987, Athens 1987, 172-173, cat. no. 38.

²⁹ Сп. М. М. Машниќ, *Ликовиџе на св. Наум Чудоџворец*, 202-207; Истата, *Дела од ранџџа фаза*, сл. 1а.

тоји извесна конфузија при илустрација на одредени детали од нивните легенди,³⁰ меѓутоа прецизната илустрација на централната тема - прободување на воениот заповедник од страна на св. Димитриј, не е доведувана во прашање.

Михаил има насликано повеќе коњанички фигури на св. Ѓорѓи меѓу кои се - претставата на едната страна на еден од бајраците во бигорскиот манастир,³¹ во нишата над влезната врата на цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица,³² и престолната (патронска) икона на иконостасот во цр. Св. Ѓорѓи во Влашка маала во Охрид, при што секаде го користи истиот картон - светителот со копје ја прободува челоуста на крилатото чудовиште, позади него на коњот е малиот слуга со бардак, а во заднината се гледаат фигурите на принцезата (пред портите на царскиот замок) и нејзините родители (на горниот ѕид од замокот). Помал е бројот на евидентирани коњанички фигури на св. Димитриј во опусот на овој зограф во Македонија. Покрај репрезентативната икона на проскинетарот во цр. Св. Димитриј во Битола од 1842 г. (за која претпоставуваме дека е дело на синот Никола), се наоѓа уште една, мала икона со истиот коњанички модел на св. Димитриј, дело на Михаил, за која е можно да е донесена од Албанија, според годината испишана на иконата (1829 г.), кога знаеме дека Михаил работи во тиранската и елбасанската црква.³³ Од престојот на овој зограф во Елбасан е позната и една мајсторски композициски организирана претстава каде што овој зограф ги споил двете коњанички фигури на св. Димитриј и св. Ѓорѓи, поставени со коњите во еден

³⁰ На неколку светогорски графички позади светителот на коњот е седната смалена фигура на епископот на Картагина, Кипријан кој бил спасен од пирати благодарение на св. Димитриј, по што епископот го прател пешки светителот на неговиот пат до Солун. Иконографската разработка на оваа епизода, според Д. Папастратос создавала забуна со многу попознатата и почесто интерпретирана легенда врзана за чудото на св. Ѓорѓи спасувајќи го младиот слуга (која има неколку варијанти), и чија мала фигура се претставува на сличен начин, сп. D. Papastratos, *op.cit.*, 225-229, cat. no. 241, 242, 244, 246, 247. Сепак, претставувањето на монашката фигура на коњот на св. Димитриј, иако не така честа, е позната иконографија врзана за овој светител на постари сликани споменици од Света Гора, како што се на пр. иконите од манастиор Филотеј (XVII век) и од келијата на св. Димитриј (XVIII век), сп. N. Пасарас, *Εἰκονογραφικὴ τύποι τοῦ ἁγίου Δημητρίου*, in: *Ο Ἅγιος Δημήτριος, Ἡ ἱστορία, Ἡ τέχνη, τὸ πνεῦμα, τὸ εὐχέλαιον, τὸ ἄσπασμα* - 2005, εικ. 46,49.

³¹ За сликарството на двата бајрака од Бигорскиот манастир во контекст на претставите на житијни сцени на патронот на манастирот св. Јован Претеча - види поглавјето за сцени од житија на светители во овој труд.

³² J. Тричковска, *Живойисој во цр. Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица Дебарско*, (одбранет магистерски труд на Филозофскиот факултет во Скопје, 2000), 134-135.

³³ Времето на изведбата и стилските карактеристики - темниот (маслинест) инкарнат и здепастата фигура на светителот на коњ потсетува на неговите дела работени за елбасанскиот иконостас.

правец и еден позади друг, и согласно нивните подвижништва - св. Ѓорѓи ја убива ламјата а св. Димитриј - машката фигура.³⁴

Од зографот Никола евидентирани се повеќе коњанички фигури на двајцата светители што е за очекување имајќи го предвид неговиот голем опус на иконописни дела. На сите оние кои го претставуваат св. Димитриј се користи многу почестата иконографија - тој го прободува војникот чија фигура е легната во подножјето на сцената, а во заднината е присутен по некој архитектонски детаљ, обично кула со сидини (на иконата од проскинетарот во цр. Св. Димитриј во Битола, иконите во с. Богомила, с. Тркања и од Музејот на Македонија), и нешто поразвиена архитектура на град (на иконата од цр. Преображение во Прилеп), во согласност со легендата за спасувањето на градот Солун од страна на светителот. На иконата - врата за иконостас во цр. Успение на Богородица во Крушево се додадени уште два детала - ангелот кој му носи венец и седнатата фигура на Исус Христос кој од небо го благословува.³⁵

Св. Ѓорѓи на коњ има исто така вообичаена иконографија во делата на тајфата на овој зограф. На иконите од с. Богомила и с. Тркања сцената е збогатена со вклучување на царската кула, принцезата, царот и царицата и ангелот кој наместо маченички венец му поставува круна на глава (на иконата од Крушево).³⁶

Меѓу ретките придружни сцени на коњаничките фигури на овие светители на престолните икони наидовме само на иконите од цр. Св. Ѓорѓи во Ресен за кои сметаме дека во заедничката работа на Михаил и Никола доминантно учество има зографот Никола. Во четирите издвоени полиња на долните рамки на иконите е направен избор на сцени од житијата на светителите, многу скромни во иконографската концепција и со очигледно учеството на помошници. Од житието на св. Ѓорѓи илустрирани се: светителот пред царот Диоклецијан, мачењето на тркало, камшикување со воловски жили и сцената со чудото кога св. Ѓорѓи ја

³⁴ Атрибуирано дело на Михаил „Анагности“ од елбасанскиот храм, види: Y. Drishti, *Ikona Shqiptare, shek. XVIII-XIX*, 118-119, cat. no. 35. Овој редок модел на коњанички фигури е претходно применет за претставите на двајцата, исто така често заедно претставувани свети војни, Теодор Тирон и Теодор Стратилат, како што е случајот со една ретка икона од 1618 г. од Струшко (сп. В. Поповска-Коробар, *Икониџе*, сл. 60, кат. обр. на стр. 252).

³⁵ За хронологијата и датацијата на иконите од црквите во с. Богомила, Тркања, Прилеп, Крушево, Музејот на Македонија, види поглавје: Зографот Никола (Михаилов). Посебно за иконата од Музејот на Македонија: В. Поповска-Коробар, *Икониџе*, сл. 205, кат. обр. на стр. 335.

³⁶ Иконата е од цр. Успение на Богородица во Крушево, потпишана од зографот во 1867 г.. Податоци за сите икони - во поглавјето: Зографот Никола (Михаилов).

убива ламјата. Последната сцена, реинтерпретирана од централната претстава на иконата, е необично иконографски и композициски решена; еден наспроти друг се светителот на коњ и принцезата во полуседечки став, со благо наведната глава, егзалтиран поглед и прекрстени раце, потсетувајќи на Богородичините типови или на други женски ликови од барокните претстави на страдални сцени, полни со емотивен набој.

Четири сцени од житието на св. Димитриј на другата престолна икона се исто така вообичаено редуцирани со оглед на просторот во кој се интерпретирани. На првата светителот го водат пред царот Максимилијан, следи неговото затворање, третата сцена е во интериерот на затворот кога св. Димитриј го благословува Нестор кој пред битка дошол да го посети, и четвртата сцена е земена од мачеништвото на светителот кога неколку војници ги вперуваат копјата кон неговите гради.

Заокружувајќи го овој прилог за коњаничките фигури на светители, ќе наведеме уште една икона, овој пат на св. Теодор Тирон, претставен како убива чудовиште (ламја), од непознато потекло, денес во Музејот на Македонија, што се препишува на работилницата на Михаил³⁷, како исклучително репрезентативна претстава на овој светител, инаку единствена за која знаеме од сликарскиот опус на Михаил/Даниил во Македонија.

Забележително е дека во опусот на дела на зографот Михаил имаме забележителен број претстави на светители чиј култ е негуван во средините кадешто најмногу работи.³⁸ Познати ни се две иконописни дела од Охрид на кои се преставени почитуваните охридски светители *Климент* и *Наум*. Едната е работена за непозната охридска фамилија во 1827г.,³⁹ од времето на првиот престој на

³⁷ Сп. В. Поповска-Коробар, *црт. дело*, сл. 181, кат. обр. на стр. 323. Раководејќи се веројатно од тоа што иконата нема зографски потпис, авторката претпазливо ја препишува на неговиот сликарски круг. Сметаме дека во изведбата на ваков репрезентативен примерок ако не работел само Михаил тогаш тој е заедничко дело со неговиот син Димитар.

³⁸ Меѓу публикуваните дела на Михаил и неговата работилница од кадешто доаѓа како и оние од Албанија не се забележани претстави на локални светителски култови. Во текот на нашите истражувања дојдовме до сознанија за една икона на Богородица со Христос и повеќе светители кадешто во горниот ред се претставени допојасја и на двајцата охридски светители, Климент и Наум. Иконата е исклучително уметничко остварување. Проследување на ова дело ќе следи откога ќе се добијат релевантни податоци за потеклото. Во секој случај, вклучувањето на охридските светители е во контекст на нивната популарност меѓу нарачателите од охридско-корчанскиот регион.

³⁹ Сп. М. М. Машниќ, *Ликовите на св. Наум Чудотворец*, 202-207; Истата, *Дела од раната фаза*, 272.

зографот во Охрид, на која во долната низа на светителски фигури се вклучени и двајцата охридски светители, а другата - престолната икона од цр. Св. Ѓорѓи, од влашката маала каде што е претставена фронтална фигура во цел раст на св. *Климент*, од времето кога Михаил доаѓа втор пат во Охрид да ги слика иконите за иконостасите во двете влашки цркви (1840 г.).⁴⁰ Претставата на св. Климент од цр. Св. Ѓорѓи, според наше мислење, е најрепрезентативниот портрет на овој светител во уметноста од XIX век, со сите карактеристики познати од претставите работени под влијание на Стематографијата на Христофор Жефарович, односно според нагласениот архијерејски статус, подобен на барокизираната уметност од XVIII век.⁴¹ Сличноста со ликот на св. Климент од цр. Св. Богородица-Каменско кој иако (по наше мислење) е подоцна пресликан од Дичо зограф и тешко е достапен за анализа, дава уште еден прилог во напорите за атрибуирање на сликарството од олтарот на Каменско (претставите на словенските просветители Кирил, Методиј, Климент и Еразмо) како дело на тајфата на зографот Михаил и (евентуланото) учество на неговиот син Даниил.⁴²

Од зографот Никола и неговата тајфа познати ни се три претстави на другиот популарен охридски светител Наум, сите во придружба на преподобните отци од екуменско значење, Антониј и Ефимиј. Едната е од цр. Благовештение во Прилеп (денес во Галеријата на икони во близината на овој храм), а другите две се евидентирани во другата прилепска црква - Свето Преображение.⁴³

Овој зограф, единствен од зографската фамилија, оставил и неколку икони на самостојни претстави (допојасја) на пустиножителите св. *Јоаким Осоѓовски*, св. *Јован Рилски* и св. *Прохор Пчински*, наменети за Осоговскиот манастир,⁴⁴ и уште една од истиот манастир каде што само фигурата на св. *Јоаким Осоѓовски*

⁴⁰ Види поглавје: Зографот Михаил (анагност).

⁴¹ Според графичкиот лист на кој св. Климент е заедно со охридскиот архиепископ Теофилакт, сп. Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX-XVIII век*, Скопје 1983, 234 ; Истиот, *Влијанието на Христофор Жефарович врз творештво на македонските мајстори од XIX век*, Западно-европски барок и византијски свет, Зборник радова за научно скупа (1989), САНУ, књ. 18, Београд 1991, 201.

⁴² За ова сеуште отворено прашање, види во поглавјето: Зографот Михаил (анагност).

⁴³ А. Николовски, *Никола Михаилов - Последниот поштомок на зографската фамилија на Михаил Зиси*, Културно наследство 14/15, 1987/1988, Скопје 1990, 24. Види уште во поглавјето: Зографот Никола (Михаилов).

⁴⁴ Евиденцијата на иконите е извршена од А. Николовски (според документацијата во РЗЗСК/НКЦ-Скопје), иако тој не ги споменува во својот труд за работата на зографот Никола, сп. А. Николовски, *црт. дело*, 21-29.

е вклучена меѓу други светители.⁴⁵ Самостојна претстава на популарниот светител од кривоаланечкиот крај има и на една икона од цр. Св. Димитриј во Крива Паланка.⁴⁶

Наведените дела на Никола не се особено репрезентативни примероци, но тие се коректни во типолошките особености на личностите што се насликани. Разбирливо е што присуството на пустиножителите, пред сè на св. Јоаким Осоговски е евидентирано во местото од каде што произлегува неговиот култ, како и претставувањето на св. Наум - во место кое е поблиску до неговото средиште. Интересно е да се забележи дека меѓу ретките детали од иконографијата на самостојните претстави на пустиножителите, текстот од свитокот што го држи св. Јоаким Осоговски е идентичен со најчесто применуваниот цитат за претставата на св. Јован Рилски (Пс. XXX,12),⁴⁷ воведен и во Ерминијата на Дичо зограф и најчесто користен од овој зограф за претставата на Рилскиот светител.⁴⁸

Во секој случај, претставите на тројцата познати балкански анахорети во делото на тајфата на зографот Никола имаат пошироко значење затоа што се меѓу ретките од поново време во сликарството во Македонија за кои имаме сознанија.⁴⁹ Истата констатација важи и за ликот на охридскиот светител Наум

⁴⁵ Од нашите истражувања на документацијата на иконите од манастирот, види во поглавјето: Зографот Никола (Михаилов).

⁴⁶ Од нашите истражувања. На иконата, покрај св. Јоаким Осоговски претставени се св. Никола, архангел Михаил, св. Ѓорѓи, св. Илија и св. Параскева.

⁴⁷ Сп. Т. Матакиева Лилкова, *Образои на св. Иван Рилски во българското изобразително искуство*, Известия на Църковния исторически институт, т. I, София 1978, 103.

⁴⁸ А. Василиев, *Ерминии. Технолоџия и иконоџрафия*, София 1976, 79; За претставата на св. Јован Рилски во црквата во Рајчица од Дичо зограф, сп. Ј. Тричковска, *Живойисои*, 62-68.

⁴⁹ Нашите истражувања упатуваат на неколку примери од ѕидното сликарство од последните децении на XIX век: во цр. Св. Пантелејмон близу Кочани (1876 г.) каде што заедно се фронталните фигури на Јован Рилски и Гаврил Лесновски, дело на самоковецот Захариј Димитров (сп. А. Василиев, *Български во зрожденски*, 424, сл. 238 н а стр. 424); во собораната црква на Осоговскиот манастир, во живописот од Димитар Андонов Папрадишки каде што, покрај самостојните претстави на патронот - Јоаким Осоговски (Успението и допојасјето во нишата над влезот), Јован Рилски и Прохор Пчински се заедно на северната арка од куполата посветена на Откровението, а Јован Рилски со Јоаким Осоговски - на западниот ѕид (сп. А. Николовски, *Хронолоџија на живописот на големата манастирска црква Св. Јоаким Осоговски*, Културно наследство VII, Скопје 1978, 53, 57), и во цр. Св. Никола во Вевчани (1879 г.) од Аврам Дичов, каде што е насликан само Јован Рилски (сп. Ц. Грозданов, *За влијанието на Христџофор Жефарович врз делата на Дичо Зоџраф и Аврам Дичов*, Јубилеен годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, 1996, 264, 266). Од обемниот иконопис од ова време во Македонија не се правени согледувања за застапеноста на ликовите на пустиножителите.

кој добил место исклучиво во контекст на презентација на светители од монашката традиција.⁵⁰

Единствените современи личности кои добиле место во сликарскиот опус на нашите зографи се *биџорскиот архимандрит Арсениј* и *йелаџонискиот митрополиј Григориј*. Зографите Михаил и Даниил ги претставиле нивните импозантни, фронтални фигури - пандан една на друга на источниот и западниот ѕид, веднаш до конхата на машката трпезарија во бигорскиот манастир.⁵¹

Во поглавјето за хронологијата и атрибуцијата на делата на Михаил се трудеме да дадеме аргументи за попрецизно датирање на живописот во машката трпезарија токму преку анализата на одредени елементи од претставата на *архимандритот Арсениј*, а потоа и од податоците од неговиот живот и релацијата со портретот на митрополитот Григориј. Генерално би резимирале дека портретот е насликан неколку години пред смртта (околу 1833 г.), на болниот, изнемоштен бигорски игумен за што најречито говори молитвениот текст на претставата.⁵² Импресивно е настојувањето на зографите што е можно поавтентично да го доловат современиот изглед на западната фасада на Бигорскиот католикон и на дел од конаците кон југ (подоцна срушени), и тоа токму од точката на гледање каде што е насликан портретот. Во таа смисла оваа претстава е еден невообичаен исчекор на нашите зографи кон сликање реалистичен предел, во спротивност со идеализираниот лик на архимандритот кој воопшто не кореспондира со неговата здравствена состојба и животна доба.

⁵⁰ Ликовите на охридските светители Климент и Наум во XIX век се почесто застапени во контекст на користењето на предлошките за локалните (јужнобалкански) светители и т.н. Седмочисленици од Стематографијата на Х. Жефарович, види: Ц. Грозданов, *За влијанието на Хрисофор Жефарович*, 258-260, 266, 269; За една од првите самостојни претстави на св. Наум од зографот Дичо во цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица, сп. Ј. Тричковска, *црт. дело*, 71-77.

⁵¹ Иконографска анализа кај: Ј. Тричковска, *Темајката на живописот*, 161-163. За претставата на Арсениј и натписите што ја опкружуваат, кај: К. Балабанов, *Дали е оправдано основањето на Биџорскиот манастир и сликањето на иконала посветена на св. Јован да се поврзува со 1020 година? И неколку други прилози кон истражувањето на Биџорскиот манастир*, Културно наследство VI, Скопје 1975, 98-104; Истиот, *Новооткриениот портрет на игуменот на манастирот Св. Јован Биџорски архимандритот Арсеније од 1833 година - дело на зографот Даниил монах*, Бигорски научно-културни собири 1974-1975, Скопје 1976, 64-65. Види уште: Ј. Тричковска, *Западњачки ушници на црквено сликарство у Македонији преку зографот Михајла и Димитрија из Самарине*, Западно европски барок и византијски свет, Београд 1991, 208; А. Николовски, *Живописот во манастирот Св. Јован Биџорски од XVIII и XIX век*, Зборник на трудови - Манастир Свети Јован Бигорски, Скопје 1994, 113-114, Истиот, *Игумени, архимандрити, јеромонаси и монаси во манастирот Св. Јован Биџорски*, во: Зборник на трудови, 130-132 (посебно за активностите на игуменот Арсениј).

⁵² Сите текстови на овој портрет се цитирани кај: К. Балабанов, *Новооткриениот портрет*, 101-102.

Григориј, пелагонискиот митрополит, современик на Арсениј, насликан наспроти него, е заслужен за подршката во многу активности кои овозможиле просперитет на овој манастир, меѓу кои се издвојуваат - завршувањето на градењето на крилото со манастирските трпезарии што се случило во годината на неговото устоличување за митрополит,⁵³ препораката на неговиот омилен сликар, зографот Михаил кај игуменот Арсениј, како и аманетот што најверојатно го оставил на својот наследник на митрополитскиот трон - Герасим за постојана грижа околу ова светилиште по заминувањето од Битола.⁵⁴ Неговиот средновечен лик, со инсигнии на црковен великодостојник - митра на глава, жезло во рака и цветно декориран појас на едноставната монашка мантија, отворената книга покрај пултот и препознатливиот декор од барокната сценографија на владетелски и црковни портрети (столбови на палата со развлечени завеси низ кои се шири поглед кон велелепни зданија), зборува за уникатен примерок на адаптиран западноевропски портрет на значајана личност,⁵⁵ далеку од строгите, шематизираните фигури и опкружувања на претставите на великодостојниците во традиционалното балканско сликарство. Иако се работи за тенденција за претставување на идеализиран портрет, тој сепак задржал некои карактеристики на средновечен маж каков што може да се види на зачуваната фотографија од времето на неговото раководење со митрополијата.⁵⁶ Во врска со сигнатурата над ликот на Григориј во која тој се титулира Идебарски архиепископ (*Деврџин Григоријос архиепископ*), веќе се искажани мислењата дека се работи за грешка, односно за претенциозна одредница а во врска со неговата раководна црковна функција на поширокиот простор на некогашната Охридска (Преспанска и Дебарска) епархија,⁵⁷ при што треба да се има предвид сознанието

⁵³ Според натписот над влезната врата во машката трпезарија изградбата е завршена во 1825 г. Во него се спомнува и името на „архиепископ Григориј“. Натписот (калкиран) е објавен кај: Ј. Тричковска, *Темајиката на живојисој*, 143.

⁵⁴ Митрополитот Герасим (1833-1854) се трудел да продолжат големите зафати на Арсениј со несмален интензитет а меѓу поголемите било градењето и сликањето на пр. Св. Ѓорѓи во с. Рајчица, сп. Ј. Тричковска, *Живојисој*, 2-9.

⁵⁵ За иконографијата на свечените портрети на авторитетните личности од баркизираните балкански средини, работени под влијание на западноевропските амблематско-пропагандни графички и ликовни предлошки, сп. М. Тимитиевиќ, *Портрети архијереја у новој српској уметности*, во.: Западноевропски барок, цит. дело, 85; Истиот, *Српско барокно сликарство*, 268-272.

⁵⁶ Фотографијата е објавена од В. Арсиќ, види: В. Т. Арсиќ, *Црква Св. Великомученика Димитрија у Битољу*, Битољ 1930, сл. на стр. 21.

⁵⁷ Сп. Ц. Грозданов, *маченициите од XV-XIX век во живојисој на Македонија*, МАНУ, Скопје 1993, 47; Истиот, *Почитуциите на Дичо зограф и иконојисој во село Росоки*, МАНУ, Скопје

дека Григориј, како особено респектирана личност во Патријаршијата, е најзаслужен за издигнувањето на митрополијата во ранг достоин на архиепископија и таа така ќе биде третирана и по неговото заминување на функцијата Серски митрополит (1833 г.), а потоа и при стапување на патријаршискиот престол (1835 г.).⁵⁸ Бидејќи сметаме дека неговиот портрет во Св. Јован Бигорски е насликан непосредно пред заминувањето од митрополитското седиште во Битола, неговите очигледни заложби за просперитетот на Митрополијата (и посебно на бигорскиот манастир) оставиле силен впечаток на бигорските авторитети, изразен и со титулата испишана на неговиот портрет иако таа тој не можел да ја има.

Претставувањето на портретите на двајцата најзначајни личности од современата историја на бигорскиот манастир, во композиции во кои скоро сите детали, симболично или реалистично треба да зборуваат за местото, улогата и значењето на портретираните, нема да биде повторно видено во македонското црковно сликарство од ова време.⁵⁹

1994, 37, заб. 11; Ј. Тричковска, *Темајќикајќа на живојисој*, 162-163. Подетално за ова прашање а во врска со нашата тема - види во поглавјето: Општествено-политички и културно-уметнички прилики на Балканот во втората половина на XVIII век и почетокот на XIX век, Држава - политика - црква.

⁵⁸ Во патријаршиското писмо што го објавува В. Т. Арсиќ за именувањето на дотогашниот протосингел на Цариградската патријаршија, кр Григориј за целагонски митрополит се вели дека тој е „најдостоен да управува со најдобрата епархија”, сп. В. Т. Арсиќ, *црч. дело*, 20-23.

⁵⁹ Таков напор, но со многу поскумни резултати, ќе направи ученикот на Михаил, Дичо зограф во 1854 г., при сликањето на современиот портрет на трескавечкиот јеромонах Самуил, сп. А. Васиљев, *црч. дело*, 187, сл. 119 на стр. 188.

7. Страшен суд

Страшниот суд од источниот ѕид на припратата во Лазарополскиот храм, дело на зографската тајфа со која раководи Михаил,¹ е единствена позната претстава во сликарскиот опус на тројцата зографи. Воедно таа претставува редок пример на „преоден“ модел кој, преку италско-критските влијанија ќе ги наговести бројните измени во деветнаестовековните графички и ликовни изобразувања кога оваа тема станува особено популарна.

Сместена е во горните партии на источниот ѕид на припратата кој надолу претставува аркадно засведен премин кон трансептот и наосот, а над столбовите, во полињата меѓу трите арки издвоени се доподпојасните фигури на Исус Христос, Богородица со Христос и св. Стилијан.

Двете стожерни содржини - Второто Христово доаѓање во слава и пригответениот престол го заземаат централниот ѕиден простор, додека сцените од рајот и пеколот се поместени кон помалите површини на северниот и јужниот дел од ѕид.

Христос во слава

Во најгорниот хоризонтален план е претставен Исус Христос, седнат на небесен зрак додека нозете му се потпираат на сфера. Опкружен е со светлина во елипсеста форма, асоцирајќи на мандорла. Рацете му се раширени во став на повикување на праведните и отфрлање на грешните. Од страните, Богородица и св. Јован Крстител, во молитвен став, ги предводат групите со апостоли и други светители, седнати на облаци. Под нив, во нагласено небесно опкружување се движат уште две групи на светители. Мноштво ангели во лет ја опкружуваат мандорлата на Христос, додека под неа, двајца од нив, свирејќи на труби, го соопштуваат Христовото доаѓање, едниот на праведните а другиот на грешните.

Иконографијата на Христос во слава, седнат на небесен трон во форма на лачен зрак (Ис. 51,1; Дела 7,49), со раширени раце и облеан во небесна светлина се сретнува во најстарите примери од времето на градењето на сложената композиција на Страшниот суд.² Паралелно се појавува и другиот модел на Христос во

¹ Според натписот над јужниот влез во наосот од надворешната страна, испишан од зографот Михаил, веројатно е дека Страшниот суд е првата сликана претстава во овој храм од зографот Михаил. Постојат индикации дека зографот Михаил отпочнал да го слика и наосот на овој храм, подоцна преликувани досликуван од зографот Дичо. Види поглавје: Зографот Михаил (анагност).

² A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, I, Paris 1928, 83 (мозаикот во Торчело - XII век); минијатурата во кодикот на Јован Климакс, Скалилото на рајот, од крајот на XI век, од

слава - седнат на престол во форма на клупа со наслон,³ популарен во византиските споменици,⁴ континуирано применет во оние од доцниот среден век,⁵ а во најголемиот број графички и сликарски дела од XIX век,⁶ претставува стандарден образец.⁷

Изворот на претставата на Исус Христос на „небесен трон/свод“ е многу поблиска ликовна интерпретација на текстовите од Делата Апостолски (7, 49): „Небото е мојот престол а земјата подножје на моите нозе“.⁸ Во духот на овој текст, покрај небесниот свод, симболично претставен преку лачниот зрак, во нашата сцена е внесена и сферата/глобусот (земјата/светот), како најприфатлив мотив за буквално преточување во слика на вториот дел од цитатот. Меѓутоа, сферата е детал којшто е туѓ на византиската иконографија такашто во подножјето на Христовите нозе обично се небесните сили, во знак на севкупната свечена

Ватиканската библиотека, илустрацијата на едно евангелие од Венецијанската библиотека, од првата половина на XII век, сп. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, il. 206 и 262; Страшниот суд во цр. Св. Спас-Нередица (1199 г.), сп. Н. В. Покровскиј, *Странини судъ в ѱамјѣникахъ византійскаго и русскаго искуствѣва*, Труды VI археологического съѣзда въ Одессѣ, Томъ III, Одесса 1887, 299-310, 334 (и за најраните примери од III, IV век, кои се посочуваат како базична структура во развојот на композицијата).

³ На мозаикот од цр. S. Angelo in Formis, од 1075 г. (сп. Н. В. Покровскиј, *црц. дело*, 300.), на Евангелие од третата четвртина на XI век од Париската национална библиотека (сп. V. Lazarev, *op.cit.*, il. 194).

⁴ S. Tomeković, *Le Jugement Dernier de l'église d'Agètria*, XVI. Internationaler Byzantinisten kongres akten, Wien 1981-1982, 474, f.n. 29.

⁵ A. Grabar, *op.cit.*, 83; за овој модел во репрезентативните примери на македонските споменици Свети Архангели во Кучевиште и Сливничкиот манастир, сп. А. Серафимова, *Кучевишки манастир Свети Архангели*, Скопје 2005, 177; В. Поповска-Коробар, *Сликарството во Сливничкиот манастир Света Богородица*, одбранета докторска дисертација на Филозофскиот факултет во Скопје, јуни 2008, 228.

⁶ Во познатите графички од Светогорска провиниенција, сп. D. Paparstratos, *Paper icons, greek orthodox religious engravings, 1665-1899*, volume I, Athens 1990, il.51-59; во повеќе католици на бугарски манастири - Ракавишкиот манастир (по 1825 г.), метохот на Рилскиот манастир, Пчелино (1835 г.), нартексот на католикот на Рилскиот манастир (1844 г.), сп. А.Василиев, *Социални и ѱајриотични теми в старото бѣлгарско искуство*, София 1973, 47, ил. 20-21, 30); во Капиновскиот (1845 г.) и Елешевскиот манастир (1864 г.), сп. Г. Чаврьков, *Бѣлгарски манастири*, София 1978, ил.122-123 и 207). Композициите на Страшниот суд во спомениците од XIX век во Македонија скоро воопшто не биле предмет на научни истражувања, но според наши согледувања се потврдува погоре изнесената констатација, пр.: на фасадата во цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица, од шеесетите години на XIX век: (Ј. Тричковска, *Фасадниот живопис на цр. Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица*, Зборник за средновековна уметност, 3, Музеј на Македонија, Скопје 2001, 239-241), на западниот ѕид на наосот во Св. Богородица во Дрслајца, струшко, во јужната конха на наосот на манастирскиот храм Св. Јован Претеча, демирхисарско и на истиот простор во цр. Св. Ѓорѓи во с. Лазарополе, на северниот ѕид на нартексот во цр. Св. Богородица во Лешок, сите од втората половина на XIX век (од теренски согледувања).

⁷ Во овој случај доаѓа до израз специфична литурѓиска конотација на визуелизираните текстуални предлошки за Исус Христос Судија/ Велики архјереј (како што некогаш и во сигнатурата се потенцира), кој седи и праведно чинодејствува/суди (облечен во свештеничка одежда, со светото евангелие во скут), протолкувана според евангелието на Матеј:19, 28 и 25, 31 и 34.

⁸ G. Millet, *La Dalmatique du Vatican*, Paris 1945, 5.

атмосфера што го опкружува неговиот небесен трон, а меѓу нив најчести се престолите и ангелите.⁹

Итало-критските сликари често ги применуваат старите модели,¹⁰ но исто така од нив потекнува и вклучувањето на сферата,¹¹ како алегориска артикулација на земниот свет над којшто царува и на којшто ќе му суди Синот Божји при неговото Второ доаѓање. Сферата е потврда (симбол) на власт што во западната иконографија обично оди со апокалиптичните видувања за Бог Отец (пример од Диреровите графики),¹² односно со илустрациите на потенцираната сила и моќ на едносушната света Троица, што станува разработен модел во графичките примероци од Света Гора.¹³ Од препознатлив симбол врзан за западната иконографија на Бог Отец, сферата преминува во иконографијата на Врховниот Судија - Исус Христос, алудирајќи на пророчките визији на Данил (7,14) и на експлицитните евангелски укажувања за пренесувањето на власта и моќта од Отецот на Синот: „Отецот не суди никого, но целиот суд му го предаде на Синот“ (Јован, 5, 22).

Заедно со фигурите на Богородица и св. Јован Претеча од страните на Христос се заокружува клучниот елемент на овој дел од претставата на Старшниот суд - Деисизната композиција, стандардна во сите варијанти на Христовиот суд.¹⁴

⁹ G. Millet, *op.cit.*, 5, 24; A. Grabar, *La peinture religieuse*, 293; Изборот на огнените тркала (престолите) наоѓа основа во пророштвата на Даниил (7,9) и Езекил (10, 87; 12), на ангелите, според Матеј (25,31), Апок. (1,7), на серафимите според Исаија (6,2), Апок. (4,6), сп. Н. В. Покровский, *црт. дело*, 334-335.

¹⁰ Еден особено карактеристичен пример по својата богата содржинска исполнетост и деликатна иконографско-ликовна разработка, е иконата од збирката на цр. Св. Ѓорѓи во Венеција, што му се препишува на познатиот критски сликар Клонцас: околу Христовата фигура и под неговите нозе се присутни повеќето од различните видови небесни сили, сп. M. Chatzidakis, *Icônes de Saint Georges des Grecs et de la collection de l'institut Neri Pozza-Venise*, 1962, 79-80, il.41.

¹¹ На иконите од XVII век на најпознатите критски сликари - Москос Леос, Теодор Пулакис и Емануил Скордилис, сп. М. Χατζηδακης- Ε. Δρακοπουλου, *Ελληνες ζωγράφοι μετα την αλωση (1450-1830)*, T.2, Αθηνα 1997, 997, εικ. 132, εικ. 309; Μ. Μπλορμλουδακης, *Εικονες της Κρητικης τεχνης, ειραγων Μανωλης Χατσηδακης*, Ηρακλειον 1993, εικ. 134 (на Скордилис), додека пак Φ. Каверцас (1615-1648), ја поедноставува симболиката на небесноста, користејќи друг популарен западен мотив - облаци под нозете на Христос (Μ. Χατζηδακης- Ε. Δρακοπουλου, *op.cit.*, 48, εικ. 2).

¹² Илустрација на една негова графика на оваа тема кај: Marie-Laure Davigo, *Le Jugement dernier de Franghias Kavertzias*, Cahiers Balkaniques N. 6, Paris 1984, il. 19.

¹³ D. Papastratos, *op.cit.*, il. 69-79.

¹⁴ За овој стожерен дел на композицијата во најраните примери, G. Millet, *La Dalmatique*, *op.cit.*, 17-24.

Разбранетата атмосфера на барокните композициски решенија, прифатена од критските сликари,¹⁵ зографот Михаил ја применил најмногу при структурирањето на илустрираните содржини од двата најгорни хоризонтални плана на Лазарополската претстава. Тој ја напуштил прочистената планска хоризонтална и вертикална поделба од поствизантиските композиции во коишто е јасно разграничено местото на групите на светители. Во Лазарополе тие се сместени во два, еден под друг поставени хоризонтални низови, од двете страни на Христос. Меѓусебно се раздвоени со облаци а фриз од облаци ги двои и од останатите сцени.

Судскиот совет/трибуналот на апостолите, што најчесто продолжува од страните на Деисизот (Мат.: 19, 28; Апок.: 4,4; 21, 12-14), во Лазарополе е неиздиференциран ниту по форма ниту по содржина, такашто апостолите, со затворените книги во рацете, се втопуваат во масата раздвижени светителски фигури чии што глави или само ореоли се губат во заднината.

Како што е познато, уште од раните византиски претстави на Страшниот суд, апостолското присуство е обврзно,¹⁶ а нивните фигури се распоредени околу Деисизот, седнати на низа од клупи што е алузија на архитектониката на трибунал. Со тек на време, видливи се извесни модификации на формата на седиштата (низ на едноставни седишта-клучи, или клупи со наслони некогаш украсувани како престоли), а многу ретко - замена на нивното место во зоната на Хетимасијата, под Исус Христос Судија.¹⁷ Варијации има и во врска со нивните атрибути-

¹⁵ Особено блиски на нашата претстава во овој контекст се посочените икони на Москос Леос (М. Αχελιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού μουσειου Αθηνών*, Αθήνα 1998, ил. 132) и на Клонцас (М. Hatzidakis, *Ικόνες*, *op.cit.* il.41).

¹⁶ Пр.: Евангелието од Националната библиотека во Париз, (XI век), Панагија тон Халкеон (XI век), мозаикот од Торчело (XII век), Св. Димитриј во Владимир (1195 г.), сп. А. Grabar, *op.cit.*, 83; Н. В. Покровский, *цџиш.дело*, 334-335.

¹⁷ Отстапките од традиционалната византиска иконографија, во овој контекст, се особено карактеристични за видното сликарство на Крит од XV век, сп. L. Karapidakis, *Le Jugement Dernier de l'eglise Saint Jean de Seli (Crète, XV siècle)*, *Cahiers Balkaniques* N° 6, Paris 1984, 71; Во други критски споменици - Панагија во Анисараки и Св. Ѓорѓи во Племениана, најверојатно заради ограничените можности на просторот, трибуналот е поставен во „втор план“ (под Исус Христос), сп. М. Vouqrat, *Trois Jugements Derniers de Crète occidentale*, *Cahiers Balkaniques*, *op.cit.*, 25, 31; Таков случај е и со Страшниот суд во цр. Св. Петар и Павле во Тутин од XVII век (сп. Д. Симиќ-Лазар, *Иконографија Сџираиноџ суда у цркви Св. Пеџира и Павла у Туџину*, Саопштења XVII, Београд 1985, 170). Трибуналот отсуствува во цр. Св. Петка во Брајчино (XV век), сп. А. Серафимова, *цџиш.дело*, 179.

отворени или затворени книги/свитоци во рацете, додека исклучително се ретки случаите кога апостолите не се присутни.¹⁸

Напуштајќи ја стандардната иконографска шема и јасната структура на апостолскиот собор, зографот Михаил ја напуштил и основната идеја за нивната улога при Второто Христово доаѓање и Судниот ден. Сличности се забележани во неколку постари критски споменици, во коишто апостолите се издвојуваат во засебни групи и се поставуваат во „втор план“.¹⁹

На крајот од предниот план на овие групи во Лазарополе, од лево ги распознаваме царевите и пророци Мојсеј (со таблиците на законот) и Давид (зад Мојсеј), со царски инсигнии, додека од десната страна, меѓу апостолите, се гледа дел од фигура на праотец (старец, со карактеристична еврејска капа и орнаментирана свештеничка наметка).

Личностите од Стариот завет, односно пророците во овој дел од композицијата се присутни и во раните ликовни интерпретации.²⁰ Забележани се и во нејзината поствизантиска разработка во Светогорските споменици.²¹ Нивното нагласено присуство е во духот на визиите кои претставуваат најважни текстуални предлошки за илустрација на Страшниот суд. Додека Давидовите псалми (88, 14 и 102, 19),²² се директна основа на двете стожерни претстави - Христос-Судија и приготвениот престол, Визијата на пророк Данил (7) е еден од клучните извори за повеќето сцени во композицијата,²³ што во поствизантиските споменици

¹⁸ Познати ни се малку примери: едниот е од Крит, веројатно од XV век, во цр. Св. Прокопиј во Ливада (M. Vouqart, *op.cit.*, 15, 23), а другите два за нас познати се од подоцнежното време, од два храма во Македонија: Св. Ѓорѓи во Рајчица, од шеесетите години на XIX век (J. Тричковска, *Живойисој во цр. Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, Дебарско*, одбранет магистерски труд, Скопје 2001, 143-146; Истата, *Фасадниот живопис на цр. Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица*, Зборник - средновековна уметност, 3, Музеј на Македонија, Скопје 2001, 239-241), и Св. Богородица во Дрслајца, од тајфата на Аврам Дичов, од осумдесетите години на XIX век (од теренски белешки).

¹⁹ L. Karapidakis, *op.cit.*, 68, 70, 82; M. Vouqart, *op.cit.*, 24, 26, 35.

²⁰ Меѓу карактеристичните примери е композицијата од Торчело кадешто во близина на Деисизот се претставени пророците-цареви Давид и Соломон (сп. A. Grabar, *op.cit.*, 83).

²¹ G. Millet, *Monument de l'Athos*, I, Paris 1928, 149, 1, 2 (во Страшниот суд од трпезаријата на Велика Лавра, кадешто во горните агли, од страните на централното јадро, ликовите на двата пророка се издвоени фигури, пандан еден на друг); A. Grabar, *La peinture*, *op.cit.* 333.

²² „Правдата и судот се основа на Твојот престол; милоста и вистината одат пред Твоето лице“ (Пс. 88,14), и „Господ го поставил Својот престол на небото, и царството Негово владее над се“ (Пс. 102,19).

²³ В. Сарабьянов, „*Стрaшнiй суд*“ в *росiйсах собора Снейшгорскаго монастиря в Пскове и его литературная основа*, Проблеми на изкуството 2, София 1996, 25. Авторот смета дека најрана илустрација на Даниловата визија за стожерниот дел на оваа композиција е токму фреската од Снеготорскиот манастир (1313 г.).

понекогаш се нагласува и со присуството на фигурата на пророкот.²⁴ Во XIX век, фигурата на овој пророк обично не се слика.²⁵ Слично е и со пророкот и цар Давид, којшто во композициите од XIX век исто така ретко се препознава меѓу мноштвото типолошки неиздиференцирани светителски ликови во Небесното царство.

Пророкот Мојсеј е истакната личност во рамките на Страшниот суд, најчесто во улога на предводник на групата Евреи (лево од Огнената река) коишто, според текстот во Житието на св. Василиј Нови (X век)²⁶, ќе бидат судени за предавството на Спасителот. Оваа епизода е присутна во Лазарополскиот Страшен суд, што значи дека претставувањето на пр. Мојсеј (уште еднаш) во групата со апостолите и други светители е само нагласен предзнак за неговата одредена улога при Второто Христово доаѓање. Тука би забележале дека вклучувањето на пророкот Мојсеј во истата зона во Велика Лавра е поразбирлива бидејќи тој не се појавува (повторно) како предводник на групата Евреи.²⁷

Слично структурно решение Михаил применува и во распоредувањето, односно групирањето на светителите од долниот хоризонтален план. Тие се поделени во две групи, десно и лево од Хетимасијата. Свртени се кон горната претстава на Христос, а нивните фигури се губат во густите облаци. Меѓу мноштвото светители едвај може да се забележи хиерархиско поставување/раздвојување, карактеристично уште од византиските примери од XII век,²⁸ за веќе од XV век (Страшниот суд во Кремиковци), таа диференцијација да стане појасна со заокружување на различните групи во полиња од облаци. Во Лазарополе, групата од лево ја предводат архиереи а покрај нив се војни-маченици. Во групата од лево - предводници се преподобни отци и монаси а потоа следат преподобни жени меѓу коишто во преден план се издвојува фигура на светителка, со

²⁴ D. Simic Lazar, *La Jugement dernier*, 24 (претставата во Тутин); за Светогорските примери Лавра, Дионисиј, Дохијар, сп. G. Millet, *Monument de l'Athos*, 149.1, 210.2, 246.3; за претставата од Рожденскиот манастир, споредбено со други бугарски споменици (Илиенци, Св. Ѓорѓи, Велико Трново, Св. Димитриј во Арбанаси, Кукленскиот манастир) кај: Г. Геров, Б. Пенкова, Р. Божинов, *Сџенойисџие на Роженскиа манастир*, 66-67; за костурските споменици од XVII век (цр. Воведение во Цјапаца, Св. Никола во Кирици), сп. М. П. Παῦσιδου, *Οι Τοιχογραφίες του 17ου Αιῶνα στους Ναους της Καστοριάς*, Αθήνα 2002, 173,175, πλ.77. Во македонските споменици од ова време, освен во Сливничкиот манастир, фигурата на пр. Даниил не е забележана (сп. В. Поповска-Коробар, *циџ. дело*, 235-237).

²⁵ Единствен познат пример ни е сцената од Страшниот суд во цр. Св. Богородица во Велушина, битолско, од непознатиот (грчки) зограф, од втората половина на XIX век (од теренски белешки).

²⁶ В. Сарабьянов, *циџ. дело*, 24.

²⁷ G. Millet, *op.cit.*, 149, 1, 2.

²⁸ Во Бачковската костница, во Св. Спас-Нередица (A. Grabar, *La peinture, op.cit.*, 60,82,85).

круна на глава и подигнат прст кон Исус Христос (веројатно се работи за св. Катерина или св. Варвара).

Распространувајќи ја сцената од двете страни на Христос Михаил создал структурна симетричност на засебна/издвоена слика на Христовото небесно царство. Инспирација најверојатно му биле композициските решенија на критските сликари, бидејќи слична, симетрично компонирана зона (или повеќе зони) на праведници/светители, коишто од двете страни се движат на облаци кон пригответениот престол (или фигурата на Исус Христос), е вообичаена во нивните интерпретации на Страшниот суд.²⁹ Во потрадиционалните средини на Балканскиот простор се чини дека слични решенија се поретко применувани.³⁰

Анџелииџе шџо џрубайџ

Двата ангела коишто во лет се спуштаат од страните на Христовата мандорла, трубејќи - едниот кон праведните а другиот кон грешните, исто така е нетрадиционално композицијско решение. Зборовите на Матеј, XXIV, 31: „...и ќе ги испрати своите ангели со голем трубен глас, и ќе ги соберат Неговите избраници од четирите ветра, од едниот до другиот крај на небесата...“, е текстуална основа за нивната иконографија, но најчесто во релација со визуелизација на вториот дел од евангелскиот текст - собирање на небесниот свод, поексплицитно изразен кај Исаија (34,4), Матеј (24, 29) и Апок. (6,12-14). Затоа, во византиските композиции на Страшниот суд најчесто ангелите што трубат се во комбинација или во близина на ангел којшто држи (собира/витка) свиток - небо, исполнето со неговите пребиватели - небесните тела и свездите.³¹ Неговото место во просторно покомпактно организираниите поствизантиски композиции е од левата страна кадешто се сместуваат мртвите на коишто на Судниот ден божјите гласници ќе им го објават воскресението (станување од гробовите) за да отпочне судењето за нивните дела (Апок. 5, 28-29; I Посланица до Коринтјаните 15, 52;

²⁹ Marie-Laure Davigo, *Le jugement dernier de Franghias Kavertzas*, in: Cahier Balkanique N° 6, 169-172, ph. 26, 27. Уште поблиска на нашата претстава, во однос на концепцијата на деветте групи праведни, е делото на сликарот Јован Апакас (XVI век), сп. M. Chatzidakis, *op.cit.*, 80.

³⁰ Издвојуваме неколку постари примери што ни беа достапни: цр. Рождество Христово во Арбанаси (1597 г.), Преображение во манастирот Зрзе (1624/25 г.); За Свети Архангели во Кучевиште (1630/1 г.), сп. А. Серафимова, *црч. дело*, 182-183, сл. 63-64.

³¹ За ангелите свиткувачи на небото, детално кај:

V. Kerpetsi, *Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'ichonographie Byzantine du Jugement Dernier*, Δελτιον της χριστιανικης αρχαιολογικης εταιρειας, περιοδος Δ' τομος IZ' 1993-1994, Αθηνα 1994, 99-112.

Посл. до Филипјаните 3, 21)³². Наративниот карактер на оваа алегорија некои зографи успеале да го изразат со богата илустративност на овој дел од композицијата, придружена со објаснувачки текстови.³³ Во нашиот случај, според добиеното место, небесните трубачи не ја изразуваат експлицитно примарната улога на којашто укажавме. Визуелно, нивната улога е поедноставена - тие се весници/објавувачи на Христовото доаѓање и тоа за сите (праведните и грешните) коишто ќе присуствуваат на Судниот ден. Истовремено, ангелите го потенцираат симболичното разграничување на двата света. Ова ретко иконографско решение во однос на постарите споменици, е веројатно последица на извесните концепциско-икконографски варијации во композициите на Страшниот суд, зачестени во поствизанскиот период во врска со небесниот свиток којшто се распослува по ширина на највисоката зона (во зоната на Христос, односно инверзивната варијанта со Хетимасијата).³⁴

Во контекст на овие измени а во релација со Лазарополскиот случај, за нас се особено важни моделите од неколкуте графички примероци од XIX век кадешто раширениот свиток го зазема најчесто местото по ширината на втората зона (секогаш простор наменет за Хетимасијата).³⁵ Во некои од овие графики, покрај ангелите што ги држат краевите на свитокот, се појавуваат уште два ангела (трубачи)³⁶, со слична иконографска разработка како во Лазарополе, меѓутоа за разлика од нив, во нашиот случај исчезнува свитокот и парот ангели што го виткаат. Во овој правец, (отсуство на небесниот свиток) близка на Лаза-

³² Н. В. Покровский, *црт. дело*, 342; А. Grabar, *op.cit.*, 292.

³³ Исто; во Страшниот суд на Драгалевци (XV век) се испишани натписи покрај двата ангела коишто трубаат, едниот воскреснувајќи ги мртвите во морето а другиот - на земјата; Сличен натпис има и покрај ангелот што труби за воскресение на мртвите од морето во Страшниот суд во тремот на бобошевската манастирска црква (1488 г.), сп. Г. Чавръков, *црт. дело*, ил. 287.

³⁴ Постојат бројни примери во балканските споменици. А. Грабар укажува на неколку од нив во Бугарија (А. Grabar, *op.cit.*, 84); таков е случајот во Страшниот суд во Тутин (Д. Симиќ-Лазар, *црт. дело*, 170); во Воронеж во Молдавија (А. Dimitrescu, *La façade ouest de Saint-Georges de Voronet en Roumanie*, Cahier balkanique 6, Paris 1984, 120, 129-130, il. 2,3). Од спомениците на просторите на Охридската архиепископија, познати се примерите во Богородица Перивлепта, од XVI век (сп. Ц. Грозданов, *Страшниот суд во црквата Свети Климент (Богородица Перивлептос) во Охрид во светлината на ѝмајскиите иновации на XVI век*, Културно наследство 22-23/1995-96, Скопје 1997, 49, сл.1), и во манастирот Преображение во Зрзе (1624/25). Подоцнежниот пример (XVII/XVIII век) од Костурско, манастирскиот храм на Св. Атансиј Зигкобистис (од теренски белешки).

³⁵ D. Paparstratos, *op.cit.*, il. 51-53, 55-59;

³⁶ *Ibid.* ил. 51 (цариградска графика на Партениос и Јерасимос Каравиос, од 1807 г.), ил. 53 (графиката на Даниил јеромонах, од 1840 г.).

рополската сцена е современата претстава на Страшниот суд во цр. Св. Богородица во Велушина, но тука апокалиптичниот текст е поексплицитно илустриран.³⁷

Според овие еволутивни решенија на местото и улогата на ангелите трубачи и свиткувачи на небесниот свод, зографот Михаил во Лазарополе се одлучил да извлече само еден сегмент во којшто ја интегрирал идејата за ангели - раздвојувачи на небото и земјата и ангели-навестувачи на Воскресението. Веројанто е дека токму ова двојно означување во една претстава е причина што ангели трубачи не се појавуваат повторно во сцените од Воскресението на мртвите ниту во посочените графички ниту во Лазарополската композиција.

Хетимасијата, арханџелиите и Адам и Ева

Приготвениот престол-Хетимасијата го зазема средишното место под Исус Христос во слава. На престолот којшто има форма на клупа со наслон поставено е пурпурно перниче со префрлена драперија преку него. Од страните на големиот крст кој се издига од наслонот на тронот, се справите на Христовото мачење - коцјето и трската. На средишниот дел на престолот едвај се гледаат контури на зооморфната претстава на светиот Дух (гулабот). Чуварите на тронот, арханџелите Михаил (М) и Гаврил (Г), облечени во царски далматики, стојат од двете страни. Нивните гестови и отворени свитоци се однесуваат на групите коишто се позади нив. На свитокот на арханџелот Михаил се наведени Христовите зборови според Јован 5, 29, а преземени од Данил: 12, 2 („... и ќе излезат: кои правеле добро ќе воскреснат за живот...“), додека продолжетокот од овој цитат („...а кои правеле зло, ќе воскреснат за осудување“), е испишан на свитокот на арханџелот Гаврил од спротивната страна. Во близината на двата арханџели се наведени уште два често цитирани евангелски текстови - Матеј 25, 34 („Тогаш Царот ќе им каже на оние што му се од десната страна: „Елате благословени од Мојот Отец, наследете го Царството приготвено за вас од почетокот на светотот“), и Матеј 15, 41 („Тогаш ќе им каже на оние што се од левата страна: „Одете од мене, проклетите во вечен оган приготвен за ѓаволот и неговите ангели“). Во подножјето, од страните на престолот, се клекнатите фигури на Адам и Ева со ореоли на главата и сигнирани имиња.

Ликовната интерпретација на основните извори за клучниот сегмент од Страшниот суд, приготвениот престол на судијата (Пс. 88,14; 102,19), претрпува

³⁷Од левата страна на Хетимасијата претставен е само еден ангел -трубач кој, излетувајќи од

малку измени низ сликаните програми. За разлика од едноставните форми во византиските споменици,³⁸ украсувањето на тронот во поствизантиските претстави,³⁹ ќе продолжи во бароктен манир, како што е случајот со Лазарополе, со наслон, чии рабови се моделирани во форма на волути и ногарки во форма на капители. Знакот на Христовото јавување, односно на Судот, „животворниот“ крст (Матеј 34, 30),⁴⁰ се издига над централниот дел на тронот како најдоминантен елемент на претставата.⁴¹ Овој концепт е особено популарен кај критските зографи каде што се случува - потенцирањето на крсниот знак да се изрази не само со неговата димензионираност туку и со исклучување на илустрацијата на самата Хетимасија.⁴² Симплифицираната иконографија на критските сликари се доближува до раните симболични илустрации од минијатурите во врска со евангелскиот текст на Матеј за Второто Христово доаѓање.⁴³ Во повеќето графички и ликовни интерпретации од XIX век, со мали модификации, се применува токму оваа иконографија.⁴⁴

За зографскиот избор на клучните елементи во централниот дел од нашата композиција зборува отсуството на другиот многу често присутен детаљ - Евангелието⁴⁵, обично поставувано во средишниот дел на престолот, чие место во нашиот случај го зазема фигурата на гулабот (светиот Дух). Иако во византиските интерпретации на Страшниот суд, светиот Дух (гулабот) ретко се

облаци, има улога на навестувач на Воскресението на мртвите на Судниот ден.

³⁸ Од XIV век тронот е обично едноставна клупа, сп. А. Grabar, *op.cit.*, 292.

³⁹ Пр. во Кучевиште, сп. А. Серафимова, *црт. дело*, 179; пр. во Рожен, сп. Г. Геров, Б. Пенкова, Р. Божинов, *Сѣнописиѣ на Роженския манасѣир*, сл. на стр. 56/57.

⁴⁰ За крстот којшто „прв пат ќе се појави на небото во голема слава и со многубројна армија од ангели што го најавуваат доаѓањето на Царот“, зборува Свети Ефрем Сириски (G. Millet, *La Dalmatique du Vatican*, 28); за крстот-знак за второто доаѓање на Богочовекот говори и св. Јован Златоуст, а св. Кирил Ерусалимски во истиот контекст, вели: „Вистински и сопствен знак на Христа е крстот“, сп. Ј. Поповиќ, *Доѓмаѣика љравославне цркве*, књ. треќа, Београд 1978, 778 - 779, заб. 92.

⁴¹ Во византиските композиции - со одредени исклучоци, а во поствизантиските скоро без исклучок крстот е доминантен елемент, сп. А. Серафимова, *црт. дело*, 180-181, заб. 39.

⁴² На иконите на Клонцас, Каверцас, Апакас, од збирката на цр. Св. Ѓорѓи во Венеција, види: М. Chatzidakis, *op.cit.*, ил. 51, 59, 80; М. L. Davigo, *op.cit.*, 165-169.

⁴³ Минијатурата од Ерменското евангелие бр. 539 од Валтеровата Уметничка галерија (сп. Т. Velmans, *La koine grecque et les regions pѣriphѣriques orientales*, XVI. Internationaler Byzantinisten congress akten, Wien 1981-1982, 691); минијатурата на Paris.syr. 344 и подоцнежниот пример (XIV век) - *Dalmatique du Vatican* (сп. G. Millet, *op.cit.*, 4, pl. II, I, 2).

⁴⁴ Сп. D. Papastratos, *op.cit.*, 87-93.

⁴⁵ Прототип на класичната иконографија на приготвениот престол со книгата на него, се сретнува во рановизантиските споменици од V-VI век (пр. - мозаиците во Равена), за подоцна да добие самостојна интерпретација во мозаиците на Св. Софија во Цариград, сп. Н. В. Покровскиј, *црт. дело*, 296.

претставува,⁴⁶ постојат примери на поврзување на симболиката на композициите - Слегување на светиот Дух и Страшниот суд, произлезена од антиципирањето на идејата за улогата на света Троица во економијата на спасението.⁴⁷ Во подоцнежните источноправославни иконографски шеми светиот Дух (гулабот) добива место на приготвениот престол, но сепак, овој мотив не станува стандарден (особено отсутствува во Светогорските споменици).⁴⁸ Интересно е што и покрај упатувањето за западното потекло на присуството на светиот Дух во поствизантиските композиции,⁴⁹ меѓу познатите дела на критските сликари тој скоро и да не се сретнува. Во XIX век, во мноштвото графичко-ликовни интерпретации, присутни се и двете варијанти (со и без светиот Дух-гулабот),⁵⁰ што секако зависело од циркулацијата на различни графички примероци и сликарски прирачници.

Присуството на прародителите Адам и Ева, клекнати од страните на тронот, во молитвен став, е традиционална шема. На главите најчесто имаат ореоли со што се потенцира симболиката на искупениот грев со Христовата жртва такашто, соединети со Христос, тие стануваат учесници во припремите за вечниот живот преку постојаната молитва за спасение на човечкиот род (II Посланица до Коринтјаните 4,1).

⁴⁶ Меѓу раните и ретки претстави е примерот од минијатурата на Париското евангелие од третата четвртина на XI век (сп. V. Lazarev, *Storia, op.cit.*, ph. 44).

⁴⁷ Во живописот на грузијскиот споменик Актала (XIII век), близината на поставувањето на композициите Слегување на св. Дух и стожерниот дел на Страшен суд (Хетимасијата) се објаснува со значењето на св. Дух во темата на Теофанијата и економијата на спасението којашто со Второто Христово доаѓање добива „триумфална“ завршница (сп. A. Lidov, *The mural paintings of Akhtala*, Moskow 1991, 63; 66-67).

⁴⁸ За разлика од познатите Светогорски композиции, светиот Дух-гулабот е присутен во повеќе композиции во балканските храмови од поствизантискиот период. Ке споменеме некои од нив што ни беа достапни за разгледување; во Македонија - Богородица Перивлепта во Охрид, Кучевишки манастир, Сливнички манастир, Св. Преображение-Зрзе; во Бугарија - цр. Св. Димитриј ви Бобошево, Роженскиот манастир, трпезаријата на Бачковската костница; во Албанија - цр. Исус Христос Животодавец во с. Борје; во Србија: манастир Пустиања (сп. С. Пејиќ, *Манастир Пустиања*, Београд 2002,78), споменатиот Тутински Страшен суд и др.

⁴⁹ Д. Симиќ-Лазар, *Иконографија Стрaшног суда*, 171.

⁵⁰ Интересно е што на ниедна од познатите графички илустрации од Света Гора не е присутен овој иконографски детаљ (сп. D. Papastratos, *op.cit.*, 87-93). Во сликаните претстави од неколкуте споменици од Македонија од XIX век исто така е изоставен св. Дух-гулабот (пр.: Св. Ѓорѓи Победоносец, с. Рајчица, Св. Богородица, с. Велушино, Св. Богородица, с. Дрслајца, Рождество на Богородица во Лешочкиот манастир, манастирот Св. Јован Претеча, Слечче, Демирхисарско, цр. Св. Никола во с. Небрегово - сите од втората половина на XIX век). За разлика од македонските примери, во бугарските композиции од кр. на XVIII и од XIX век, особено оние во храмовите коишто се концентрирани околу Рилскиот манастир, св. Дух-гулабот, облеан со силна светлина, доминира на приготвениот престол (метосите Св. Лука и Пчелино, како и во главната црква на манастирот).

Чуварите на Христовиот трон, архангелите зачестено се јавуваат од XV век.⁵¹ Со текстовите на свитоците што ги држат во Лазарополе (Јован 5, 29) и оние што се испишани на посебни паноа покрај нив (Мат. 25, 34 и 41),⁵² тие вооедно ја обавуваат улогата на Христови гласници за Праведениот суд што ќе биде според човечките дела. Извесни модификаци се присутни токму во врска со цитирањето на евангелските текстови во времето на нивното зачестено наведување во композициите од XVI и XVII век, и тоа пред сè на оние од евангелието на Матеј. Бидејќи овие цитати од истражувачите се доведуваат во врска со појавувањето на одделните групи на сиромашни и праведни, од нивната непосредна близина, нив ќе ги разгледаме во делот што ќе го посветиме на овие содржини. За цитатот од Јовановото евангелие сеуште немаме аналогии. Меѓутоа, јасно е дека наведувањето на овој текст е во контекст на намерата кон уште едно нагласување на смислата на содржината на цитатот од евангелието на Матеј (15, 34 и 41), која што е главна одредница за ликовната интерпретација на овој дел од композицијата.

Групи на ѱросјаци(ѱиѱачи) и ѱраведни

Позади архангелите, во просторот во којшто се поставени паноата со евангелските цитати, претставени се две групи од пет до шест машки фигури, сигнирани како *ѱиѱачи*. Групата од страна на арх. Михаил ја предводи сакат старец кој што со десната рака се потпира на патерица на чиј седлест дел му е свитканата нога, додека во левата држи свиток со текст: „*блаѱоѱарме оѱ ѱраведни*“. На раме му е префрлена торба (во форма на дисаги), а мала врекичка му виси на појасот. Другите фигури, збиени позади него, држат стапови и торби. Сите се гологлави, облечени во кратки здолништа и чорапи или тесни пантолони, врзани со конец до под туниките. Свртени се кон архангелот пришто последниот од групата е паднат на коленици. Од другата страна, групата ја предводи млад човек, клекнат и свртен кон архангел Гаврил. Позади него се гледаат глави на уште двајца старци, додека последната, седната старечка фигура, е свртена во обратна насока.

⁵¹ А. Grabar, *op.cit.*, 293 (примерот со Драгалевци).

⁵² Како најрани примери на цитирање на евангелието на Матеј (25, 34 и 25, 41), непосредно блиску до симболичните претстави на Христовото второ доаѓање и судење, во литературата се наведува

овие карактеристични групи, во науката се посочуваат критски влијанија особено за оние балкански средини во коишто тоа влијание било поизразено.⁶⁵ Од друга страна, во грандиозните композиции на Страшниот суд на двата познати критски сликари коишто работеле во престолнината на Венецијанската република, Клонцас и Каверцас,⁶⁶ меѓу мноштвото фигури коишто се движат кон пригответниот престол, сместени во неколку фризови, се сретнуваат и такви коишто наликуваат на светогорскиот модел на бедните, меѓутоа согласно различната концепција на овие претстави, не може да се насетат поблиски вземни врски.

Во сите досега познати сцени со бедните/питачите, постојат повеќе или помалку изразени варијанти во иконографските решенија. Најнапред разликите се појавуваат во наведувањето на подолги или пократки цитати од евангелието на Матеј пришто обврзни а често и единствени се текстовите од Матеј 15, 34 и 41, како што е сторено и во Лазарополе.⁶⁷ Во овој контекст во Лазарополе е забележително што скоро воопшто не се цитира клучната одломка (Матеј, 15,40: „...Вистина, ви велам: Доколку сте го направиле тоа на еден од овие Мои најмали браќа, Мене сте ми го направиле“), којшто е директна текстуална основа за илустрацијата на слојот на најбедните, питачите. Бидејќи во наведениот цитат тешко може да се конкретизира социјалниот слој на „најмалиот брат“, во сигнирањето на оваа група има извесни разлики не само при користењето на грчкиот јазик туку и во словенските преводи.⁶⁸

ничкиот манастир, Зборник за средновековна уметност, 2, Скопје 1996, 233-234; Истата, *Сликарска уметност во Сливничкиот манастир, црч. дело*, 232); Архангели-Кучевиште (сп. А. Серафимова, *црч. дело*, 181-183); цр. Преображение во манастирот Зрзе (од теренски белешки).

⁶⁴ Во манастирите Темска кај Пирот (сп. Б. Пенкова, *црч. дело*, 26); цр. Св. Петар и Павле во Тутин (сп. Д. Симиќ-Лазар, *Иконографија Сираиноз суда, црч. дело*, 171-172); манастирот Пустиня (сп. С. Пејиќ, *Манастир Пустиня*, 78, со други примери во српските споменици од XVII век).

⁶⁵ Б. Пенкова, *Той мой*; Истата во: Геров, Б. Пенкова, Р. Божинов, *Синописи на Роженския*, 68.

⁶⁶ M. Chatzidakis, *Icônes de Saint Georges des Grecs, op.cit.*, il. 59; M. Laure Davigo, *Le jugement dernier de Franghias Kavertzas, op.cit.*, 169-172.

⁶⁷ За варијантите при цитирањето на овие текстови во некои македонски поствизантиски композиции, види: Ц. Грозданов, *црч. дело*, 53-54.

⁶⁸ Најчесто се употребува зборот ελαχιστος (најмал, незначаен), според грчкиот текст од евангелието на Матеј (ман. Дилиу, Роженскиот манастир, цр. Архангел Михаил во Виткуќи, Св. Богородица во Велушина). Се користи и терминот - πτωχος (просјак, најбеден), во сцените во цр. Панагица Калитеас и цр. Рождество Христово во Арбанаси; портеко за оваа група го сретнуваме именувањето - Ηλεεοσιμι (оние што бараат милостина, просјачат), применет во ком. во Св. Богородица Хавиара во Верја. Од словенските називи, покрај употребениот термин во Лазарополе - питачи, се сретнува терминот - просек (во сцената од цр. во манастирот Пустина) и истозначниот - Божгк (во сцената од ман. Темска кај Пирот).

Во светогорските композиции е утврдена еднообразната типологизација на ликовите на просјациите. Тоа се вообичаено мали фигури на мажи коишто стојат или клечат од страните на Хетимасијата (некогаш збиени во групи а поретко по една фигура од едната или од двете страни), сиромашно облечени (најчесто со разголени гради и искинати здолништа или пак кратки туники) и со боси нозе. Во поинвентивните претстави тие носат карактеристични капи (како клобуци или скромни сламени шешири со широки ободи), разни торби пришто најкарактеристични се дисагите, префрлени преку раме⁶⁹. Меѓу нив често се појавуваат сакати со патерици или стапови. Поретко е присутна зографската намера за извесна дистинкција во третамнот на оние што се од десно во однос на оние - преставени од левата страна (сообразно евангелските текстови).⁷⁰ Ретки се примерите кадешто групата питачи е сместена само од левата страна.⁷¹

Во Лазарополските сцени, дистинкција помеѓу едната и другата група питачи е направена веќе во самиот текст од свитокот што го држи предводникот на групата од десно во кој се нагласува дека станува збор за праведни, а спротивно на нив (од лево) се седнатите фигури на друга група пришто крајната фигура е свртена во обратна насока.

Сите наведени карактеристики ја изразуваат алузијата за физичката и морална беда на овие луѓе чиј животен пат се состои од постојаното патување и

⁶⁹ Меѓу инвентивните разработените претстави би ја издвоиле сцената од Страшниот суд во Рожен кадешто групата просјаци (претставени само од десно, најверојатно сите слепи), е врзана со јаже, а ги предводи сакат човек (сп. Б. Пенкова, во: *Сџенојисиие*, 68).

⁷⁰ Налик на мала жанр сцена, со неколку детали според коишто се дообјаснува/конкретизира дека станува збор за просјаци-грешници, е сцената од левата страна на Хетимасијата во Страшниот суд од Виткуќи: торбите/корпите на тројцата просјаци се испразнети и фрлени долу. Едниот од нив е сакат и се држи на патерица а последниот - клечи, со тело свртено во обратна насока. Интересно е да се укаже дека и во една од познатите ерминии на тресонечкиот зограф Дичо (1819-1872), деталите со полните односно празните торби на двете групи питачи се одредувачки елементи на иконографијата на праведните (од десно) и грешните (од лево) питачи, види: А. Василиев, *Ерминии, џехнолоѓия и иконоѓрафия*, Софија 1976, 120. Во согласност со ерминиските препораки за дистинкција помеѓу грешните и праведните питачи, во единствената сцена во Св. Богородица во с. Велушина (од левата страна на композицијата), еден од питачите држи превртена (празна) торба.

⁷¹ Постар пример на група питачи само од левата страна на Адската река е сцената од Страшниот суд од Закинтошкиот музеј од XVII век, на фреските од цр. Св. Андреа во манастирот Месовуни, денес експонати во Закинтошкиот музеј (сп. Z. A. Mylona, *The Zajynthos Museum*, Athens 1998, MZ 57, p.156). Во хронолошки блискиот пример на Лазарополе, сцената од Св. Богородица во Велушина, покрај единствената група од двајца питачи од левата страна (позади клекнатата фигура на Ева), необично е присуството на пророкот Малахија пред нив, што е досега непознато идејно-ликовно решение. Текстот од свитокот што го држи овој пророк, испишан на грчки јазик, е преземен од неговото пророштво (Мал. 4,1) и директно кореспондира со неговото место - покрај Адската/Огнената река и пред двајцата просјаци, (во превод): „Зашто, ете, ќе настапи ден, кој гори како

питачење. Инспирација за „портретот“ на овие бездомници и крајно сиромашни луѓе сликарите наоѓале во проповедите на големите црквени отци од IV век за моралните човечки вредности.⁷² Проследувајќи ги неколкуте поствизантиски композиции на Страшниот суд во врска со илустрацијата на евангелието на Матеј 25, 40, се чини прифатливо согледувањето на Д. Симиќ - Лазар за причините за појавувањето на епизодата со бедните токму во историски услови кога со наглото осиромашување на општеството во времето на турското владеење, се диференцира посебен слој на бедни, т.н. слободни мажи.⁷³

Терминот *йраведни* во нашата претстава е употребен уште еднаш, овој пат при сигнирањето на една друга, засебна група фигури, претставена под питачите од десната страна на Хетимасијата, во линија на клекнатата фигура на Адам. И тука се работи за илустрација на гл. 15 од Матејовото евангелие, односно за цитатот 34, испишан на паното од десната страна на Хетимасијата. Тоа е група од осум фигури, претежно стари и средновежни мажи. Во предниот план се гледаат тројца претставени во цел раст а позади нив се само главите на уште петорица. На повеќето од нив погледот и кренатите раце им се насочени кон Хетимасијата. Првиот и единствен млад човек од групата од вториот план, држи украсен стап. Највпечатливи им се богатите световни одежди - полудолги туники украсени по рабовите и вратот и долгите бели здолништа. Капите им се во форма на клобуци или турбани, украсени по рабовите со ленти или крзно. Поскромна е единствено свештеничката облека на првиот старец од предниот ред.

Лазарополските засебни групи на просјаци и праведни се еден од примерите за тоа колку евангелскиот текст (Матеј 15, 34-40), во основа општ и апстрактен, наметнал потреба од раслојување на социјалните слоеви во ликовната интерпретација во поновите „расприкажани“ композиции. Во духот на светоотечкиот етички принцип во кој се истакнуваат праведните и дарежливи/милостиви дела, произлезен од Матејовиот текст (25, 34-39), групата на *йраведни* во поствизантиските претстави ќе се пројави во главно две варијанти - сиромашни (праведни) и богати (праведни). Во почесто присутната варијанта

печка; тогаш сите горди и оние кои постапуваат нечесно ќе бидат како слама, и ќе ги изгори денот што иде...".

⁷² Во Хомилиите на св. Василиј Велики против богатењето, во критиките на св. Јован Златоуст за склоноста кон луксуз и лакомост, во описите на Григориј од Ниса во беседата „Љубовта кон бедните“, види: D. S. Lazar, *La signification, op.cit.* 180.

⁷³ D. Simic-Lazar, *La signification*, 181.

„праведните“, како засебна група, десно од тронот, се: голобради, скромно облечени машки фигури (долги здолништа и наметки), често пати со боси нозе, и секогаш во исчеокор и кренати раце кон Хетимасијата или Исус Христос Судија. Овој модел е карактеристичен за првите Светогорски претстави.⁷⁴ Од светогорските споменици е преземено предводник на овие групи да е просјак или група просјаци, секогаш јасно типолошки разликувајќи се од нив (праведените).

Сугерираното значење на праведните (во најопшта смисла), во ликовната разработка оставило простор, покрај наведената типологизација на оваа група (како сиромашни), да се формира и друга, иако поретко застапена варијанта во којашто претставниците на праведните и милосрдни дела се луѓе од поимотен социјален сталеж. На тоа укажуваат богато украсените одежди на насликаните машки фигури во Лазарополската група и постарите примери во Страшниот суд од Тутин и Виткуќ.⁷⁵ Со тоа, покрај соодветната сигнатура и местото од десната страна на Огнената река, оваа група се разграничува и од истиот општествен слој побогати луѓе-грешници, претставувани од левата страна, во или покрај Адот.⁷⁶ При тоа, битно е да се истакне дека без разлика дали станува збор за различен социјален статус на овие групи, акцентот е ставен на нивните милосрдни дела што им ги прават на оние на коишто им се најнеопходни- просјациите, на што впрочем укажуваат и најчесто општите термини при нивното сигнирање како во грчките⁷⁷ така и во словенските натписи.⁷⁸ Затоа во ликовните разработки тие се

⁷⁴ Во повеќето веќе споменати сцени во поствизантиските композиции на Страшниот суд, праведните се слично претставени : Велика Лавра, Дохиар, цр. на јанинскиот манастир Дилиу, во цр. на манастирот Варлаам на Метеори, Богородица Перивлепта во Охрид, Раѓање Христово во Арбанаси, Св. Ѓорѓи во еноријата Варлаам во Костур, Св. Петар и Павле во Тутин, манастирот Пустинја кај Ваљево, Архангел Михаил во Виткуќи, Св. Димитриј од Јонскиот остров Закинтос.

⁷⁵ Необично е иконографското решение на оваа група во Виткуќ. Имено, преставените фигури не само што се облечени во раскошно декорирани костими туку имаат и ореоли на главата. Нивното засебно групирање и движење кон Хетимасијата не дозволува забуна во атрибуцијата како група на праведни (и покрај несоодветното поставување на ореоли), особено имајќи предвид дека различните слоеви на светителски фигури се посебно разработени и врамени во неколку полиња, позади праведните, во зоната на Рајот.

⁷⁶ За социјално-етичката компонента на многуте нови илустрации, врзани за Страшниот суд во времето на (бугарската) преродба: А. Василиев, *Социални и ипшриотически теми в сшарошо бшлѓарско изкусшво*, София 1973.

⁷⁷ Најчест е грчкиот термин *δίκαιος* (праведен); Карактеристичен и редок е примерот со сигнирањето на оваа група во Страшниот суд во Богородица Перивлепта во Охрид каде што е наведен називот *γυμνатори* (голи, бедни) што повеќе би одоговарал за означување на групата на просјациите којашто во оваа композиција не е претставена. Веројатно интенција на зографот била, покрај со слика и со текст да го прецизира социјалниот слој на праведните. Во композицијата од с. Велушина (XIX век), употребен е терминот *ελαχίστος* - најмал, ништожен, што најмногу одговара на текстуланата предлошка, наведен во Лавра (сп. D. Simic-Lazar, *La signification*, 176-177).

блиску едни до други или пак, како што е уште поексплицитно интерпретирано во Светогорските примери, а во духот на евангелскиот текст, просјакот ги предводи праведните бидејќи со добрите дела што нему му ги прават ќе им го отвори патот кон Судијата и неговото небесно царство. За разлика од нив, оние позади просјакот од левата страна на Хетимасијата, ќе бидат осудени за нивната немилосрдност и лакомост. Во духот на оваа етичко-дидактичка компонента на поствизантиските претстави на Страшниот суд, делата на милосрдieto добиваат нагласена разработка што ќе се изрази со креирање на засебно илустрирани ансамбли, според текстовите од главата 25, 35-39 од евангелието на Матеј.⁷⁹ Бидејќи најголемиот дел од цитираната глава од евангелието на Матеј (25, 31-46) всушност го навестува Христовото второ доаѓање и неговиот суд според праведните и милосрдни дела, идејната поврзаност на овие две целини е сосема разбирлива.⁸⁰ На крај само би додале дека на групите на праведни и просјаци не им се посветува посебно внимание во графичките и ликовни интерпретации на композицијата на Страшниот суд во XIX век и покрај циркулирањето на бројни преписи на ерминиски прирачници во кои што се разработени овие епизоди.⁸¹ Во овој контекст, сцените со просјациите и праведните во Лазарополскиот Страшен суд е редок пример во живописот од XIX век во Македонија и пошироко.⁸²

⁷⁸ Покрај најчестиот термин - *йраведни*, се употребува и друг, синонимен, исто така општ термин - *милосџиви*. Сигнатурата - *йраведни* се сретнува во Тутинскиот Страшен суд (сп. Д. С. Лазар, *циџ.дело*, 171-172, сл. 1).

⁷⁹ Илустрациите на милосрдните дела, групирани во шест сцени во католиконот на манастирот Ксенофон од 1544 г. (сп. G. Millet, *op.cit.*, 175); во сцените од месопусната недела во припратата на Пеќската патријаршија (сп. С. Петковић, *Зидно сликарсџво на йодручју Пећке йаџријаршије, 1557-1614*, Нови Сад 1965, фото 12); сочуваниите четири сцени од манастирот Зрзе (сп. С. Петковић, *Дела хришћанскоџ милосрђа на фрескама манасџира Зрзе из 1635/1636 џодина*, Зборник за средновековна уметност, н.с. бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996, 254-261); шестте сцени во цр. Панагија Фанеромени на островот Саламина (1735 г.): D. Simic-Lazar, *Le jugement dernier*, 241.

⁸⁰ Сцените со илустрација на делата на милосрдieto во православните храмови се многу поретки во однос на композициите на Страшниот суд но забележително е што нивното место, согласно истото значење, е кон западниот дел, поблиску до верниците. Најнепосредна врска на двете композиции е воспоставена во Панагија Фанеромени (на западен ѕид, една под друга).

⁸¹ Во Ерминијата на Дичо Зограф детално се опишува Страшниот суд, со повеќето од интерпретираните содржини како во Лазарополската композиција (А. Василиев, *Ерминиџи, цџџ.дело*, 117-120). Не ни се познати ликовни изобразувања на ова тема од самиот Дичо, додека во оние кои ги работи неговиот син Аврам (пр. композицијата во с. Дрслајца, струшко) претставата на сиромашните, праведните, просјациите, како засебна илустрирана епизода не се слика.

⁸² Друг изолиран пример во Македонија е веќе споменатата сцена од цр. Св. Богородица во с. Велушина.

Рај

Спуштената таваница на северниот дел од источниот ѕид оневозможила во Лазарополската композиција да бидат претставени групите на светители коишто во постарите композиции вообичаено се распоредуваат во зоната крајно десно од Хетимасијата. Зографот се одлучил во слободниот простор (над северната арка) да ги илустрира само сцените на Рајот и две светителски групи коишто се движат кон Рајските порти.

Во Рајската градина, оградена со ѕид којшто во цик-цак линија се спушта од левата страна, сцените се распоредени во три зони. Најгоре е седната фигура на Богородица, фланкирана од двајца ангели, а под неа - фигурите на тројцата пратци, патријарсите - Исак, Јаков и Аврам. Најдолу, во тесниот простор меѓу арката и северниот ѕид, е издвоена фигурата на преобратениот разбојник којшто стои покрај запчестиот ѕид од чије подножје истекуваат рајските реки. Кон Рајот се движат светителски групи чии предводници се апостолите. Првиот од нив (веројатно апостолот Петар) зачекорува кон рајската порта а главата му е свртена кон групите позади него. Над светителите е делумно читлив натпис : „*ѿр(а)веднии жив...* ".⁸³

Сцените коишто ја формираат претставата за Рајот во Лазарополе во најголем дел не отстапуваат од утврдените иконографски решенија на постарите и развиени композиции на Страшниот суд. Нивниот три-зонски распоред се должи исклучиво на конфигурација на просторот во којшто се илустрирани.

Фигурата на Богородица во една од доминантните сцени на Рајот, е старо решение.⁸⁴ Повикувајќи се на апокрифните текстови според кои Богородица по Успението директно е пренесена во Рајот, зографите низ целиот среден и доцен среден век, скоро без исклучок го потврдуваат нејзиното присуство. Извесните вариации, коишто најмногу произлегуваат од просторните можности, се однесуваат на примена на оваа стандардна иконографија или пак сликање само на Богородичината фигура. Под влијание на графиката, во претставите од XIX век,

⁸³ Претпоставуваме дека насловот којшто се однесува на светителите чие место е обезбедено во Рајот, би гласел : „на праведните - живот вечен”.

⁸⁴ Познат ран пример е минијатурата во кодикот на Јован Климакс (кр. на XI век) од Ватиканската библиотека, сп.: V. Lazarev, *Storia della pittura, op.cit.*, ph. 206.

фигурата на Богородица најчесто отсуствува.⁸⁵ Такви измени се случуваат и во некои илустрации во македонските споменици од ова време.⁸⁶

Според познатите иконографски решенија, праотецот Аврам уште во најраните примери е еден од тројцата праотци во чиј скут најчесто се претставува персонификацијата на душите на праведните во Рајот - во форма на детски тела во повој или само нивни глави или бисти, произлезена од параболата за сиромашниот и праведен Лазар којшто по смртта прибежиште наоѓа кај Аврама (Лука 16, 22-25).⁸⁷ Покрај овој содржински препознатлив елемент, тројцата патријарси понекогаш се разграничуваат и според типологизацијата на нивните ликови, сообразно на генерацијските разлики на овие (од ист род) праотци. Така, Аврам е претставуван како стар човек додека Исак е во зрели години а Јаков е млад.⁸⁸ Во нашата сцена единствено во skutот на крајната лево преставена фигура е персонификацијата на душите на праведните, со лик на средновечен човек (полудолга шилеста кафена брада и коса), додека другите двајца, со испружени раце и отворени дланки, се ликови на старци. Според ова би требало да се претпостави дека зографот направил невообичаена отстапка во изборот на личноста (Јаков!) во чиј скут е персонификацијата на душите.⁸⁹ Разлики во врска со овој дел од сцената од Рајот се јавуваат на графичките примероци каде што покрај отсуството на Богородица во оградената Рајска градина, фигурите на патријарсите ја напуштаат фронталната позиција и се приближуваат до самиот сид кадешто се и фигурите на децата. Децата не се сместуваат во skutот на патријарсите туку се самостојна група на повозрасни детски фигури.⁹⁰ Овој графички модел, со нагласена динамична компонента на сцената на Рајот, не е сосема

⁸⁵ D. Papastratos, *op.cit.* 87-93 (во сите публикувани графики на Страшниот суд фигурата на Богородица во Рајот е изоставена).

⁸⁶ Цр. Рождество на Богородица во Лешочкиот манастир, Св. Ѓорѓи во Рајчица. За разлика од овие примери, во композицијата на Страшниот суд во Велушина, Богородица во Рајот добила централно место а присуството на ангелите околу неа е нагласено (се гледаат четири ангелски глави позади нејзиниот престол).

⁸⁷ Така на пример, во Готското евангелие (X век) мошне симплифицирано е изразена симболиката на параболата за сиромашниот и богатиот Лазар; сиромашниот е во skutот на Аврам а богатиот е во Адот, сп. Н. Покровски, *црт. дело*, 299.

⁸⁸ Н. В. Покровскиј, *црт. дело*, 308.

⁸⁹ Слична е постапката на непознатиот зограф во композицијата на Страшниот суд во цр. Св. Богородица во Лешочкиот манастир, поставувајќи ги фигурите на Исак и Јаков во преден план и покрај нив - душите на праведните, додека Аврам е позади нив.

⁹⁰ Ова иконографско решение е присутно на сите графички примероци што ни беа достапни за споредба, сп. D. Papastratos, *op.cit.* 87-93.

прифатен од сликарите во XIX век иако постојат извесни модификации во тој правец.⁹¹

Добриот разбојник чие покајување на Гологота му го обезбедува местото во Рајот што самиот Христос го потврдува (Лука 23, 43), е скоро без исклучок присутна фигура. Знакот на неговата силна вера, големиот крст што го носи на плеќи или на гради, е исто така постојан детаљ.

Рајската градина во којашто се сместени овие епизоди е исполнета со скромна медитеранска вегетација: мали површини со трева, по некое кипарусово дрво и жбунести дрвја.

Сликата за идиличната претстава на Небесниот Ерусалим како место исполнето со непроменлива убавина на пејзажното опкружување во кое праведните вечно ќе уживаат во спокојство и мир (Генеза, 11, 8), е карактеристично за византиските и поствизантиските сцени на Рајот. Богатата рајска градина опкружена со сидини, исполнета со разнообразна вегетација и архитектонски објекти коишто наликуваат на античките вили и палати, е повеќе применувано во западните споменици⁹², надоврзувајќи се на описите во Откровението на Јован, 21, 10-27, за ракошниот град, Небесниот/Горниот Ерусалим. Почнувајќи од XIV век, од овие преработки на хелинистичките мотиви, во источноправославната уметност се преземаат неколку детали: опкружување на градината со кули и сидини коишто добиваат и поразиграни форми (запчести сидови) при што акцентот се става на монументалната форма и декорацијата на Рајската порта (Генеза 3, 24) којашто секогаш ја чува небесна сила (херувим или серафим).⁹³ Овој концепт останува непроменет и во деветнаестовековните претстви на Рајската градина. Примерот со Лазарополе укажува на мала модификација што се гледа во необичната цик-цак форма на сидините, едноставната правоаголна врата и пред сè во отсуството на небесна сила-чувар на рајските порти.

Од запчестиот ограден ѕид, во долниот преден план, истекуваат четирите реки. За рајската река којашто натопувајќи ја градината излегува од Рајот и се

⁹¹ Во неколкуте публикувани илустрации на Страшниот суд во бугарските споменици од XIX век паралелно се користат класичните решенија и графичките измени (види литература во заб. 6).

⁹² A. Grabar, *op.cit.*, 294: авторот дава повеќе примери: мозаиците во S.Praxède, минијатурата во Par.gr. 923, fol.68, (во Библијата Фарфа) и др.

⁹³ *Ibid*, 293-294. Посебниот третман на Рајската врата, континуирано богато украсувана со сликана геометриска орнаментика и со своден забат или куполен завршеток, е карактеристичен за делата на итали- критските сликари (види во заб. 11 и 12), за подоцна да стане стандардно решение во графичките илустрации (види во заб. 13).

рачва во четири извори/реки (Фисон, Геон, Тигар и Еуфрат) исто така се зборува во старозаветните текстови (Генеза I, 10). Традиционалното иконографско клише останува непроменето низ сликарските и графички илустрации.

Кон Рајската порта се движат оние на коишто им е обезбедено влегувањето во Рајот, избраните, светителите. Нивниот предводник, апостолот Петар исчекорува со намера да ја отклуча портата, исполнувајќи ги Христовите зборови: "И ќе ти ги дадам клучевите од Небесното царство..." (Мат. 16,19). Тој е свртен кон ап. Павле. Првоврховните апостоли, Петар и Павле, вообичено се издвојуваат како предводници на светителските хорони кон Рајот, со што се нагласува нивната улога: на апостолот Петар како чувар за влез во Рајот, а на апостолот Павле како негов очевидец (II Коринтјаните, 12, 2-4). Групата светители позади нив ја сочинуваат архиереи и црковни отци, преставени во цел раст во предниот план. Над нив, кон Рајот се движи уште една неиздиференцирана група на млади светители (веројатно војни и маченици).

Мерење на душиите

Во најниската зона, позади фигурата на Ева, е илустрирана засебната сцена на Мерење на душите на праведната Господова терезија.

На бела површина, врамена со цик-цак линија, терезијата со двата таса ја држи раката Божја. На тасовите се наоѓаат свитоци во коишто се запишани добрите и лошите дела, при што посебно е нагласено исцртувањето на дебелите свитоци за злоделата. Двајца ангели стојат од десната страна на терезијата и со трозапци ги прободуваат двата ѓавола од спротивната страна, терајќи ги од групата праведни (од долниот десен агол) којашто се движи кон Рајот. Ангелот од предниот план со едната рака го притиска тасот со свитоците за праведните дела а истото тоа го прави друг ѓавол со спротивниот тас. Од групата на праведните, претставени како голи детски фигури, се издвојува една со несразмерно зголемени пропорции, чијашто лева нога ѓаволот успева да ја фати со гребло. Од трите ѓаволски фигури, во цел раст се претставени само првите двајца кои летаат кон праведните, додека дел од фигурата на третиот излегува од карпестиот предел во правец кон Огнената река.

Еден од клучните елементи во содржината на Второто Христово доаѓање за исполнување на неговиот праведен суд, е симплифицирано содржан токму во симболиката на терезијата, чијашто основа произлегува од текстовите на Ста-

риот Завет и Апокалипсата(Јов, 31,6; Даниил, 5, 27; Апок. 6, 5). Во тој контекст сцената е неизоставен дел на композицијата на Страшниот суд во најголем број споменици, а во подоцнежните графички илустрации добива доминантно место.⁹⁴ Во Лазарополската сцена е применета една од двете варијанти каде што терезијата ја држи Божјата рака а не архангел Михаил што е условно, понова иконографска концепција.⁹⁵ Божјата рака во претставата на Страшниот суд е пред се метафорична форма на преземање и заштита на душите на праведните кои по воскреснувањето ќе бидат пренесени во Рајот. Ова значење се нагласува со честото поставување на душите (во форма на детски глави или деца во пелени) во Божјата рака што има поткрепа во повеќе извори.⁹⁶ Божјата рака, без душите на праведните, како што е во нашиот случај, не сосема јасно го имплицира претходното значење. Таа тука повеќе ја антиципира симболиката за праведниот суд за сите. Другите мотиви - ангелот којшто се обидува да го превагне десниот тас со праведните дела (терезијата е малку наклонета кон неговата страна), спротивниот преполнет тас со злоделата (за разлика од првиот на којшто едвај се распознаваат неколку свитоци), како и вознемирениите праведници што се движат кон Рајот, се наговестувачките елементи за праведните души коишто ќе стигнат во Небесното царство. Оваа димензија е уште поексплицитно разработена во графичките илустрации и нивната примена во сликаните дела од XIX век кадешто покрај архангелот (или ангел), терезијата е секогаш наколнета кон страната на Рајот, а на неа виси душата на праведникот (зголемена гола, машка фигура).⁹⁷

⁹⁴ Присутна е во најраните византиски (Торчело) и романички (особено во француските) споменици, сп.: Н. В. Покровский, *црт. дело*, 344. Веројатно под влијание на подоцнежните иконографски разработки на итало-критските сликари, во графичките терезијата добива постојано доминантно, централно место во композицијата (обично под Хетимасијата), сп: иконите на Апакас и Каверцас (M. L. Davigo, *op.cit.*, fig.4 и 24), и сите публикувани графики на оваа тема (D. Papastratos, *op.cit.*, il. 51-59).

⁹⁵ Во раните претстави најчесто арх. Михаил (а понекогаш и ангел) ја држи терезијата (Paris grec 74, fol. 51; Торчело). Претставата на арх. Михаил којшто ги мери душите, во раните претстави се толкува како модификација на позајмен мотив од старите религии (сп.: А. Давидов Темерински, *Циклус Сџрашноџ суда*, во: Зидно сликарство манастира Дечана, граѓа и студије, Београд 1995, 204). Како оригинално решение на Бачковската композиција (од XII век) се смета поставувањето на Божјата рака којашто ја управува терезијата (A. Grabar, *op. cit.*, 85).

⁹⁶ Ј. Радовановиќ, *Иконографска исцраживања Минхенскоџ џсалџира*, ЗЛУ 14, Нови Сад 1978, 113,119; за душите на праведните во Божјата рака, авторот ги наведува текстовите во: Псалмите (23, 1-3), Книгата на Соломон (5,16) како и во Словото на св. Кирил Александриски за исходот на душата;

⁹⁷ D. Papastratos, *op.cit.*, il. 51-59.

Ѓаволите се најкарактеристичните претстави во сцената. На нивните црни, бесполни а истовремено и антропоморфни тела се поставени крилја. Имаат кратки бради и накострешени перчиња на глава, долги опаши а од устата им излегува долг јазик. Дланките и стопалата им се во форма на канци. На грб носат товари со свитоци, врзани околу половината, а во рацете држат гребла.

Демоните/ѓаволите се одамна присутни во симболиката на сцените што го илустрираат одвлекувањето на грешниците, осудени на пеколните маки. Нивното означување како сили на Сотоната за прв пат се наговестува во Книгата на Јов (1, 6-12). За најрано физионимирање на нивниот изглед во композициите на Страшниот суд - како црни, крилати суштества, се смета претставата во Св. Анѓело во Формис (1075 г.).⁹⁸ Во понатамошните разработки присутни се извесни трансформации на нивниот изглед,⁹⁹ но она што најчесто останува непроменето е нивната динамична позиционираност како израз на постојаната борба меѓу доброто и злото, алузијата на борбата меѓу Христос и Сотоната, што добило значајно место во евангелските текстови (Матеј 4, 1-2; Лука 9, 5; Марко 1, 12-13).

Во овој дел од Лазарополската композиција зографот селектирал само три фигури на ѓаволи определувајќи се за експресивна претстава на борбата меѓу доброто и злото. Во таа борба ангелите се победниците коишто успеваат да ги истуркаат ѓаволите. Овој детаљ своја основа има во Апокалипсата, а се јавува во развиените композиции почнувајќи од XVI век.¹⁰⁰ Останатите ѓаволи (кон Огнената река) заедно со илустрациите на грешните, се во контекст на „исходот на душата на осудените-грешните“.

Борбените дејствија на ангелите и демоните и приведувањето на грешните кон Пеколот, распоредени во просторот околу и во Огнената река, се меѓу најекспресивните наративни сцени во развиените композиции од доцниот среден век.¹⁰¹ Во нашата претстава двајца ѓаволи, во најнеобични пози на движење и летање, ги приведуваат кон Огнената река групата грешници врзани со синџир,

⁹⁸ Н. В. Покровскиј, *црт. дело*, 300.

⁹⁹ На видизменувањата на формите на ѓаволите низ поствизантиските споменици посветено им е посебно поглавје кај: М. Garidis, *Etudes sur le Jugement dernier post-byzantin, op.cit.*, 30-62, цртежи 1-38.

¹⁰⁰ Н. В. Покровскиј, *црт. дело*, 347.

¹⁰¹ Особено впечатливи се сцените од XVIII век во влашките споменици (манастирите Козја и Хурез), во Саламинскиот манастир, Панагија Фанаромени од 1735 г. (сп. М. Garidis, *op.cit.*, il.59,60, 52); а иконите на критските сликари: Маргасиус (1647 г., во Српската православна црква во Скрадин; сп. М. Garidis, *op.cit.*, il.43); на руски икони од XVI и XVII век (М. Garidis, *op.cit.*, il.37,39), како и во сите поразвиени композиции од XIX век во Македонија и Бугарија (види во заб. 6), и светогорските графики (D. Papastratos, *op.cit.*, il.51-59).

додека еден ѓавол, во несразмерно зголемени пропорции, го обвиткува јажето околу групата Евреи коишто од другата страна на реката ги предводи пр. Мојсеј.

Групата грешници, врзани со синџир и влечени од ѓаволите, е сигнирана со општ назив, испишан со ортографски грешки: *крешни(ц)(и) во адъ ходи(ӣ)ь*.¹⁰²

За разлика од Лазарополската неиздиференцирана група грешници ниту по социјален статус, ниту по видот на гревот или видот на мачење што им следи, во повеќето примери од ѕидното сликарство и графичката продукција од XIX век, најчестата диференцијација се однесува на извесна класификација од социјален аспект, такашто меѓу машките (а понекогаш и женски) фигури се цареви, свештеници или луѓе од поимотните општествени слоеви.¹⁰³

Огнената река

Вечниот оган на којшто по Судањето ќе бидат ставени оние коишто не ги почитуваат Божјите закони е метафорично изразено со претставата на Огнената река којашто е составен дел на сите композиции на Страшниот суд. Нејзиното присуство ликовен израз на Божјиот гнев и казна, е една од најмногу експлоатирани теми во врска со Есхатонот како во Библијата така и во многу списи произведени од овој основен извор.¹⁰⁴

Во Лазарополската претстава не може прецизно да се одреди изворот на Огнената река којшто, согласно текстовите, во сите познати композиции е или под нозете на Христос или под приготвениот престол. Заради специфичниот и ограничен простор во којшто се сместени овие централни сцени на Лазарополскиот Страшен суд, зографот Михаил се одлучил да ја смести реката странично од Хетимасијата, позади фигурата на архангел Гаврил, од каде што почнува да се движи најпрво во форма на мал поток за потоа да се проширува кон долниот дел на чељуста на Адот. Опкружена со карпест предел, таа личи на темна бездна од

¹⁰² Типолошки одредени како млади машки фигури, без било какво означување на видот на нивниот грев, водени од ѓавол кон Адот, овие самостојни групи се присутни уште во најраните византиски споменици (А. Grabar, *op.cit.*, 85). Варијации се сретнуваат во однос на интенцијата за симболично изразување на видот на мачењето што ги чека во Пеколот (црви што ги лазат по телото, според Исаија: 66, 24, или тие се збиени во густ, вечен мрак според Матеј: 8, 1, како во Дечанскиот Страшен суд или во оној од јужната капела на манастисот Хора(сп.: А. Давидов Темерински, *црт. дело*, 207).

¹⁰³ А. Василиев, *Социални и психолошки теми*, 19, 21, 25, 31, 27, 43.

¹⁰⁴ За вечниот оган во кој ќе се најдат сите грешни говорат: Исаија (66,24), Даниил (7,10), Матеј (13,42; 15, 14), Лука (9,44; 12,5). Во Апокалипсата се зборува за пеколното сумпурно езеро (Апок. 20,10). Драматичните описи на пеколните маки во текстовите на светите отци (Одот по маките на Богородица и Видението на ап. Павле, списите на св. Кирил Александриски, Ефрем Сириски, Василиј Нови), за сликарите биле најинспиративните текстови за Адските сцени (сп. Н. В. Покровскиј, *црт. дело* 363, 368; Д. Симић-Лазар, *црт. дело*, заб. 67 и 68).

којашто излегуваат пламени јазици (во форма на вртлози од бранови). Во неа се фрлени разни грешници - голи фигури или допојасја. Покрај повеќето од нив се испишани називи за разните категории на гревови што тие ги претставуваат. Вообичаено, првата и издвоена фигура во горниот тек на реката е на богатиот Лазар. Иако тука не е наведено неговото име туку само ознаката „*богаџиџи немилосердни*“, аналогните примери како и карактеристичната поза на неговата клекна фигура и подигната рака кон устата, сугерирајќи го евангелскиот текст во кој тој го повикува Аврама да му го испрати сиромашниот Лазар од Рајот за да му ја освежи устата (Лука: 16, 23,24), јасно е дека станува збор за параболата за богатиот Лазар. Подолу, покрај допојасјата на грешници коишто се борат со огнот во реката, се наведени: *маџисџира, м (.)чиџелџи, бл (.)дниџи*. Следува фигурата на царот Диоклецијан (диоклијан) којшто паѓа на коленици во реката, прободен од ѓаволот што стои од другата страна на брегот, а до него едвај се гледа крунисаната глава на царот Максимијан (*маџимјан*). Карактеристично сигнираната епизода „*анџел ѓосџоден џбџи анџихрисџа*“, го претставува ангелот (со ореол, а без крилја) којшто прободува фигура чијшто изглед неможе да се распознае, но затоа пак е читка испишаната сигнатура (анџи хрисџ). Потемнетиот живопис не дозволува да се проследат и фигурите на другите грешници коишто се веќе во челоуста на Адот. Но, интересно е тоа што овој дел од сцената е издвоен со засебно насловување („...*(д) џзи во џџ(.)нџ*“). Над дијагонално испишаниот наслов се читаат називи за уште две категории на грешници - *џбџиџи и архџереи*.

Во правец кон иконографските измени на сликата за Адската река којашто во постарите примери има форма на слап/поток што се шири кон долниот дел на Адот, зографот Михаил ја претставил како отворена бездна, исполнета со огнена маса што се бранува (клокоти).¹⁰⁵ Овој нешематизиран, натуралистички пристап станува применуван модел во илустрациите од XIX век.¹⁰⁶ Живописните фигури на одредените категории грешници а меѓу нив и конкретни (историски) личности,

¹⁰⁵ Н. В. Покровскиј, *џиџ.дело*, 369: Авторот смета дека првите знаци за измените на формата на Огнената река се пројавуваат во ракописите од XVII век.

¹⁰⁶ Сличности наоѓаме со разбранетите пламени јазици на Огнената река во сите претстави од: главната црква на Рилскиот манастир (1844 г.) и околните параклиси (Св. Лука, 1799 г., Пчелино, 1835 г.), во цр. Св. Ирина во великотрновското село Хотница (1836 г.); во цр. на Светогорскиот манастир Св. Атанасиј, од Атанасиј зограф (1852 г.) и сл. Илустрации кај: А. Василиев, *Социални и џаџриџиџиџи џџџи*, 19, 21, 25, 31 27,43.

поретко присутни во византиските сцени,¹⁰⁷ и особено карактеристични за сцените од доцниот среден век,¹⁰⁸ за чие изобразување најинспиративни биле Житието на Василиј Нови и беседите на Ефрем Сириски,¹⁰⁹ во Лазрополската сцена во најголем дел отсутнуваат. Тука едвај да се препознаваат неколку познати библиски личности (богатиот Лазар, царевите Диоклецијан и Максимијан), без изразување на типолошките или други карактеристики за распознавање. Тие се вклопуваат во транспарентниот, безличен изглед на сите фигури во реката, а нивните гревови се испишани, што инаку е позната концепција.¹¹⁰ Во овој правец, на повеќе документарна потврда а помалку на сликовита приказна за страдања на оние што се фрлени во Огнената река, е насочена идејата на зографот. Во таа смисла тој е во расчекор со своето време и трендот на илустрирање мноштво различни социјални слоеви на грешни мажи и жени, современи ликови од секојдневниот живот, групирани околу Огнената река и Адот, како и далеку од механичкото мултиплицирање на разните видови гревови во самата река или издвоени во засебни полиња.¹¹¹

Интересно за одбележување е дека токму во овој дел од сцените на Лазрополскиот Страшен суд кадешто се присутни повеќе натписи, очигледно е недоволното познавање на црковнословенскиот јазик од страна на зографот Михаил. Така, покрај јазичните грешки во насловите и сигнатурите, во тој контекст впечатлива е уште една појава - грчкиот натпис за тип на грешник-μαυστρα (маѓесничка, волшебничка), што не сме го сретнале ниту во спомениците од грчка (јазична) провиниенција.

¹⁰⁷ Ретко и оригинално решение за своето време има композицијата во Снетогорскиот манастир во близината на Псков (1313 г.) кадешто меѓу грешните е избрана царската фамилија на Ирод со Ириадна и Салома, а меѓу еретиците се наведени - Македониј, Севгир, Ариј, Нестор, Арегивон (сп. В. Сарабьянов, *црт. дело*, 28, 29).

¹⁰⁸ Од многубројните примери на богато сликовито интерпретирање на овие содржини би ја издвоиле една од најмаркантните - композицијата во Саламинскиот манастир, дело на сликари од Арг (1735 г.): во Адот се наоѓаат конкретно назначени десет категории на групи грешници, а од личностите се споменуваат имињата на познатите гонители на христијанството - Пилат, Цезар Максентиј, Диоклецијан и еретиците Нестор, Ариј, Диоскар и Максим Александриски (Н. В. Покровскиј, *црт. дело*, 315-317); слична богата разработка има во Виткуќ, со многу допојасја во Огнената река и конкретни ликови со сигнирани имиња на Христовите судии Пилат, Кајафа и Ана.

¹⁰⁹ Во Житието на Василиј Нови (X век) е наведен 21 вид на гревови, додека во Беседите на Ефрем Сириски посебно се групираат категориите на гревови на одделните социјални групи (сп. Н. В. Покровскиј, *црт. дело*).

¹¹⁰ В. Сарабьянов, *црт. дело*, 28.

¹¹¹ А. Василиев, *Ермини*, 119.

Мојсеј и Евреиџе

Најдоминантната група од другата страна на реката се Евреите, врзани со јаже што една голема фигура на ѓавол од спротивниот брег го држи влечејќи ги кон Огнената река, додека другиот ѓавол, позади групата, ги турка со трозабец. Покрај нив е испишана едноставна сигнатура - *евреџи*. Предводник им е пророкот Мојсеј, со свиток во едната рака а другата му е крената кон Исус Христос. Тој е претставен како старец, со густа и развиорена коса и ореол на глава. Сочуваната сигнатура тешко се чита: *moise(i)*. Вознемирени и уплашени од приведувањето пред Божјиот суд, Евреите ги креваат рацете фаќајќи се за глава и движејќи се кон реката. Според одеждата и свештеничките капи на трите фигури од предниот план, сите со ликови на старци, јасно е дека тоа се предводниците на еврејскиот синод на коишто им се јавува пророкот Мојсеј (според житието на Василиј Нови), и им ги прорекува пеколните маки заради нивната осуда и распнување на праведниот. Овие карактеристики, односно извесната типологизација на присутните Евреи и начинот на интерпретацијата се дословно превземени од ерминиските прирачници.¹¹²

Епизодата со Евреите и пророкот Мојсеј се стандардизира во композициите на Стрaшнiот суд во поствизантискиот период. Додека во една од ретките византиски претстави (Снетогорскиот манастир) пророкот е типолошки одреден според класичната традиција - млад и без брада,¹¹³ во подоцнежните сцени тој е обично со лик на старец. Изобилство на варијанти постојат во однос на изборот на грешните што ги предводи Мојсеј. Покрај класичната претстава на еврејските свештеници, оваа група се проширува и со други фигури на Евреи коишто метафорично ја изрзуваат осудата за целиот еврејски народ (особено својствено на иконографијата во графичките примероци),¹¹⁴ за да потоа меѓу нив се сместат и претставници на други народи коишто во одредени средини чинеле злодела и неправди. Во тој контекст карактеристични се групите со препознатливи костими на општествени слоеви или етнички групи, најчесто пропратени со соодветни именувања¹¹⁵.

¹¹² *Исџо*.

¹¹³ В. Сарабьянов, *цџиџ. дело*, 24.

¹¹⁴ D. Papastratos, *op.cit.*, 51-59.

¹¹⁵ Подетално за различните етнички групи грешници, посебно карактеристични за сцените од романските и влашките споменици од поствизантискиот период: М. К. Garidis, *op.cit.*, 91-93; L. Karapidakis, *op.cit.*, 74 (за претставите на војници и свешетени лица во Св. Јован во Сели на Крит);

Јажето со кое ѓаволот од спротивниот брег ги влече Евреите кон Адската река изолирано се сретнува во раната претстава од Снетогорскиот манастир.¹¹⁶ Во подоцнежните сцени овој сугестивен иконографски детаљ е присутен во некои нагласено наративни илустрации¹¹⁷, додека во графичките примероци најчесто е изоставен.¹¹⁸ Меѓу македонските споменици од XIX век, освен сцената од Лазарополе, посебно треба да се истакне примерот од Страшниот суд во Велушина кадешто јажето е иконографски елемент којшто е користен за потенцирање на сиболуката на повеќе групи грешни што ги влечат ѓаволи кон Адот.¹¹⁹

Генерално, во Лазарополската сцена е користена стандардната варијанта, блиска на изворниот библиски текст за изгнаниот еврејски народ, протолкуван според визијата од житието на Василиј Нови, предадена со извесна сценска драматика што ја нагласуваат големите фигури на ѓаволите и нивните насилнички ставови кон групата што ја носат во Адската река.

Четирицете цареви (царсџива)

Во продолжение на зоната со Мојсеј и Евреите, делумно можат да се распознаат фигурите на тројцата од четворицата цареви коишто во Страшниот суд ги претставуваат царствата, предводени од иновжни владетели, а коишто Царот над Царевите - Исус Христос, при неговото славно доаѓање на Судниот ден, ги победува.

Во лазарополската сцена, првите тројца се именувани како *Перос*, *Дариоџ* *αλεξάνδροџ*. Од последната царска фигура пред којашто стои четворножно животно (со канџи на екстремитетите и долга опашка, свртено со глава кон царот), се распознава само дел од сигнатурата „... *δι χρ...* " (антихрист!).

Карактеристичниот манир на зографот Михаил во разработката на групата Евреи (немирни гестови на раздвижените фигури) е препознатлив и во засебната група од првите три царски фигури, предадени во цел раст, облечени во

В. Сарбџанов, *црт. дело*, 28 (за групата именувана како "татари" од Снетогорскиот манастир и на руска икона од 16 век); Ц. Грозданов, *црт. дело*, 51-52 (за групата "турџи" во Страшниот суд во Богородица Перивлепта во Охрид).

¹¹⁶ В. Сарбџанов, *црт. дело*, 28.

¹¹⁷ На пр. во манастирот Зикобистас крај Костур; во католиконот на светогрскиот манастир Григориу, од 1779 г., дело на костурскиот зограф Гаврил (сп. М. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450- 1830)*, Т.1, Αθηνά 1987, 208, εικ.70)

¹¹⁸ D. Papastratos, *op.cit.*, il. 51-59.

¹¹⁹ Со јаже се врзани не само групата Евреи што ги предводи Мојсеј туку и четирите царски фигури, претставени позади нив, како и двете групи грешни мажи и жени, цареви и монаси, од зоната под нив.

царски далматики, со отворени круни и (најверојатно) со жезла во рацете, при што првиот е свртен во правец на Судијата а другите двајца - еден кон друг во дијалог.

И покрај недоволната прегледност на оваа сцена (заради масните наслаги на живописот), содржините на кои укажавме упатуваат на своевиден зографски приод којшто е особено забележителен во изборот на клучните елементи што ја одредиле нејзината иконографија - фигури на четворица цареви и само едно од четирите апокалиптични животни.

Имено, познато е дека од основниот текстуален извор на темата за четирите иноврни царства коишто ќе бидат уништени на Судниот ден, Даниловата визија (7: 3-7, 11, 17-24) врз основа на кој ќе се надоврзат повеќе есхатолошки толкувања во старохристијанската литература¹²⁰, е произлезена иконографија со нагласено алегориско-симболично значење. Сиџето од Даниловата визија (7, 1-9) за четирите апокалиптични животни - лав, леопард, мечка и неидентификувано рогато животно, е протолкувано како алузија на четирите царства - Вавилонско, Мидијско, Персијско и Македонско, така именувани во најраните познати примери (минијатурите на ватиканските ракописи од X и XI век на делото на Козма Индикоплов "Христијанска топографија").¹²¹ Меѓутоа, Даниловиот апстрактен текст и од него инспирираните подоцнежни дела, придонеле за сликарски варијации како во однос на изборот и изгледот на фантастичните животни- персонификација на царствата, така и во однос на изборот (именувањето) на царствата односно на нивните владетели.¹²²

¹²⁰ Меѓу неколкуте познати старохристијански толкувачи на Даниловата визија и крајот на светот се издвојуваат: Иполит Римски (околу 200 г.), првиот толкувач на Визијата кој смета дека последното царство што ќе биде уништено е Рим; толкувањето на Ефрем Сиријанец (+373) е дека овие царства завршуваат со Александар Македонски; истиот коментар го дава и најистакнатиот сиријанец од VI век, Козма Индикоплов, во делото Христијанска топографија; Теодор Кирски (393-466) ги дава и двете солуции: првата е дека Римската империја е последна којашто ќе биде уништена и ќе дојде царството Божје, а во втората, преземена од други анонимни извори, се смета дека последно е „грчкото царство“ на Александар Македонски, додека во времето на Римската империја ќе дојде крај на човечкото постоење и ќе настапи Небесното царство, сп.: В. Т. Заимова, А. Милтенова, *Историко-апокалиптичната книжнина във Византија и в средновековна Бџлџария*, Софија 1996, 46-47.

¹²¹ Сп., со илустрацијата на минијатурата во ракописот Sin. Gr. 1186, од манастирот Св. Екатерина на Синај (Сарабџанов, *црт. дело*, 26).

¹²² Во Ерминијските прпораки на Дионисиј од Фурна се наведуваат: персијскиот цар Дарие и неговиот симбол - волк, македонскиот цар Александар со симболот - крилат, четвроглав леопард, асирскиот цар Навукодоносор и крилат лав а римскиот император Август, со симболот - лав со четири рогови (А. Паладопулос - Κερατεις, *op. cit.*, 69-70). Меѓутоа, во еден од најраните примери во источно- православната уметност каде што се изобразени персонификациите на четирите царства со именувања за кои од нив се тие алузија, Страшниот суд на Рубљов во Владимир од

При тоа, во намерата за поедноставување на премногу асптрактната и комплицирана алузија за царствата од Светогрските примери во Лавра и Дохи-јар,¹²³ почнува дека се напушта илустрацијата на апокалиптичните животни.¹²⁴ Во контекст на претходното согледување необично е што во лазарополската сцена е направен избор на само едно од четирите сверови коешто според изгледот не може да се типологизира бидејќи е видлив само задниот дел. Меѓутоа, ова животно, сместено до фигурата на цар којшто го претставува царството на Антихрист и свртено кон него, наведува дека можеби се работи за изобразување на рогато суштество коешто во словенскиот превод на Топографијата на Косма Индикоплов се посочува како симбол на царството на Антихрист.¹²⁵

Што се однесува до изборот на владетелските претставници, и тоа пред се во врска со именуваниот Перос (веројатно грешно изведено од Порос), аналогии наоѓаме со еден од царевите во Тутинската сцена (Порос), односно со словенската сигнатура покрај еден од царевите во Слимничкиот манастир (сиг. Порь) и од композицијата на источниот ѕид од припратата на цр. Св. Герман, од 1743 г., од истоименото село на Преспа.¹²⁶ Истражувачот на Тутинскиот Страшен суд, Драгиња С. Лазар смета дека во Тутин царот Порос е замена за римскиот цар Август¹²⁷. Сепак, имајќи во предвид дека постојат и други варијанти во изборот на

1408 г., присутна е друга варијанта: симболот на македонското царство е грифон, на вавилонското е мечка, крилат лав е симбол на римското царство а рогатиот ѕвер е на антихристовото царство (Н. В. Покровский, *црт. дело*, 310); во Бачковскиот Страшен суд на место на Дариј, како персиски цар е посочен Кир а меѓу четирите фантастични сверови се појавува рис со четири птичји крилја (Б. Пенкова, *Стеинописна в Бачковската иррезарија и Ајонската иррадиција*, Проблеми на Изкуството 1, София 1989, 50).

¹²³ Во Велика Лавра царевите седнати на престол ги придружуваат апокалиптични животни

¹²⁴ Во сцените од светогорските манстири, Велика Лавра и Ватопед, четворицата цареви, Навукодоносор, Кир, Александар и Август, седат на торнови; Во манас. Дилиу и цр. Св. Никола на Филнатропинон, хронолошки и иконографски блиски на светогорските примери, веќе ги нема изобразувањата на апокалиптичните сверови. Од оваа пракса се издвојува(за сега, како изолиран пример) сцената од Страшниот суд на иконата на критјанинот Каверцас кадешто, во духот на фантастичната имагинација на критските сликари во Венеција, четворицата кралеви, наведени со иницијали (Н)авукодоносор, (Д)ариј, (А)лександар и (А)вгуст (?) како јаваат на апокалиптични животни: М. L. Davigo, *Le jugement dernier de Franghias Kavertzas, op.cit.*, 177-178, il.29; М. Chazidakis, *op.cit.*, 89; Друго е прашањето дали овие животниски фигури соодветствуваат на симболиката на царствата за што истражувачите немаат коментар.

¹²⁵ Во најраната претстава на персонификацијата на четирите царства во рускиот и воопшто во византискиот живопис, Страшниот суд од Снеготорскиот манастир кај Псков, рогатиот ѕвер се однесува токму на Антихристовото царство. Се смета дека ова иконографско решение станува дел од традицијата на руската уметност (минијатурата од 1395 г. од Онеженскиот манастир, во Страшниот суд на Рубљов во Владимир, од 1408 г.): В. Сарабьянов, *црт. дело*, 25.

¹²⁶ П. Н. Милуков, *Христијанскія древности Западной Македонии*, Извјестия Русскаго Археологического института въ Константинополя, IV Выпускъ 1, София 1899, 40.

¹²⁷ Д. Симић-Лазар, *црт. дело*, 177.

претставниците на иноверните царства¹²⁸, произлезени повторно од апстрактноста на текстуалната предлошка, тешко може да се произведат попрецизни констатации. Проблемот во Лазарополе е усложнет со тоа што последната царска фигура покрај којашто е апокалиптичниот ѕвер, именуван како антихрист, дава можности за повеќе спекулации во врска со конкретизирањето на царството за коешто е употребен овој, недефиниран назив. Имено, царот којшто го претставува антихристовото царство е тема проблематизирана уште при именувањето на ова царство покрај рогатото животно во сцените од Псков и од фреските на Рубљов во Валадимир. Во науката ова животно, според оригиналните интерпретации, најчесто се толкува како симбол на царството на Александар Македонски, најголемото, најмоќното и со тоа најстрашното царство на еден иноверен владетел, од коешто произлегува царството на Антихрист.¹²⁹ Но исто така постојат коментари дека тоа може да биде симбол и за римското царство - „големиот непријател на јудеите“.¹³⁰ Во нашиот пример царот Александар е веќе во групата со царевите Дариј и Порос, такашто „дуплирање“ на симболиката на неговото царство би била малку веројатна. Останува прашањето дали Антихрист е синоним за Римското царство (доколку се отфрли тезата за замена на римскиот владетел со царот Пор), или пак за инаку честото претставување на вавилонскиот цар Навукоднор. Во прилог на последната претпоставка можеби ќе даде објаснение видот на насликаното животно (по чистењето на овој дел од живописот), коешто, според задниот видлив дел од телото (долга опашка, канџи на екстремитетите), потсетува на лав -астролошкиот знак“ за Вавилон.¹³¹ Но, и во таков случај останува дилемата за именување на последниот цар- Антихрист,

¹²⁸ Во Бачково се: Кир, Александар, Навукодоносор и Август; во Перивлепта Охридска идентификувани се Август, Навукодоносор и Александар; во Слимнички манастир: Навукодоносор, Дариј, Александар и Пор; во Пустиња на местото на Пор е Кир; царевите Дариј, Порос, Кир и Александар се именувани во Тутин и во Св. Герман на Преспа; во Архангели Кучевиште - Навукодоносор, Пор(?), Кир и Александар (сп. А. Серафимова, *црт. дело*, 184).

¹²⁹ Сарабџанов, *црт. дело*, 26.

¹³⁰ Види заб. 128. Даниловото четврто чудовиште Јероним го споредува со најстрашното животно Глиган (споменато и во Стариот завет), и го наменува за Римското царство.

¹³¹ Во контекст на толкувањата за четирите ѕверови во Даниловата визија, земена е релацијата со некои претстави од Месопотамија кои ги означуваат четрите точки на хоризонтот, по коишто и Данил ги поставил царствата, односно животните што тие ги симболизираат. Во дополнетиот зодијачки циклус кај Грците, т. н. дедекарон, страните на светот ги одредуваат не само зодијачките знаци туку и созвездијата, олицетворени од животните на тој дедекарон. Бидејќи лавот во овој циклус е поставуван секогаш на југ, тој ја одредува релацијата со Вавилонската земја којашто исто така се поставува под знаците кои го означуваат тој правец, сп. В. Т. Заимова, А. Милтенова, *црт. дело*, 102.

којшто, барем според познатите канонски и апокрифни текстови на Даниловиот сон, не сетолкува како синоним за Вавилон и неговиот цар Навукодоносор.

За тоа колку контраверзни варијанти во живописот предизвивкале текстуалните предлошки за четирите грешни царства зборува и единствениот хронолошки и просторно близок пример со лазарополскиот, сцената од Страшниот суд во Велушина кадешто четирите цареви се именувани како Порос, Дариос, Кирос и Александрос. Интересно е да се напомене дека истоветен редослед и именување на четворицата владетели се наведува во ерминијата на Дичо зограф, сосема различно од прирачникот на Дионисиј од Фурна,¹³² што е инаку најмногу користениот материјал при оформувањето на Дичовата ерминија.

Сите овие иконографски специфики што ги сретнуваме на едно место токму во лазарополската сцена, ја одредуваат оваа сцена како зографска интерпретација на за нас непознат сликарски прирачник или пак своевиден избор на зографот на апстрактниот текстуален извор од Даниловата визија и нејзините преработки. Во таа смисла, таа е оригинална за своето време бидејќи досега не ни се познати примери на ликовна интерпретација на четирите царства (освен подоцнежниот пример од Велушина) ниту во графичките ниту во сликарските дела од XIX век.

Воскресение на мртвите

Многу тешко може да се идентификува богатата содржина на сцените што се сместени на крајниот јужен дел од композицијата, на пространата површина над и околу јужната арка, кадешто вообичаено се илустрации за воскресението на мртвите на Судниот ден и влевањето на Огнената река со грешниците што ги носи во чељуста на Адот. Сосема е извесно дека тука се насликани повеќето познати новозаветни и постзаветни епизоди за Судниот ден. Сепак, како што веќе забележавме, една од често обврзните содржини во која божјите гласници-ангелите, со трубен глас ќе го најават Судијата и почетокот на судењето со излегување на мртвите од гробовите (Јован: 5, 28-29; 1 Кор.: 15, 52) не е интерпретирана; отсутствуваат ангелите-трубачи додека мртвите коишто излегуваат од своите гробови (во форма на темни, квадратни дупки) се разместени околу Адам и Ева, односно Пригответниот престол. Ова решение станува особе-

¹³²А. Василиев, *црт. дело*, 119.

но популарно во графичките илустрации и сликаните споменици од XIX век коишто во значителен дел се инспирирале токму од графиката.¹³³ Епизоди во коишто фантастични животни ги исплукуваат човечките тела (според беседата на св. Ефрем Сириј за пришествитето на Господа и за судот), можеме само да наслутиме во едвај видливите форми на птица и глава на едно поголемо животно-птица со отворен клун (меѓу персонификациите на Земјата и Морето). За исфрлувањето на проголтаните човечки тела од морето (Апок. 20,13), за сега не може ништо да се зборува. Највидливи претстави се персонификациите на Земјата и Морето. Општо гледано тие ги следат стандардните обрасци.

Земјата е женска фигура, седната на животно со сите одлики на коњска фигура. Таа има круна на глава, облечена е во долга туника, украсена по рабовите. Во левата рака држи предмет во форма на срп или пак змија.¹³⁴

Во сите познати симболични претстави на Земјата единствено што останува непроменето е женската фигура. Најчести варијации се појавуваат во однос на формата на чудовиштето на кое што обично седи или атрибутите што ги држи. Во нашиот пример и едниот и другиот иконографски детаљ се нестандартни. Додека за формата на чудовиштето може да се најде приближна аналогија со претставата од критската цр. Панагија во Анисараки каде што животно има коњска њушка¹³⁵, за необичниот атрибут во раката (доколку се работи за срп) нема аналогии, иако тој би можел индиректно да ја асоцира симболиката на земјата бидејќи се работи за предмет-средство со кое се извршуваат земјоделски активности.

Персонификацијата на морето е исто така женска фигура, седната на морско чудовиште, облечена во царска туника а во рака држи голема макета на едре-

¹³³ Во шематизираните прикази на Страшниот суд во светогорските графики, отворените гробови со или без човечки тела најчесто е надоврзуваат на централниот дел на композицијата - мерењето на гревовите, што е обично сцена во подножјето на претставата, сп. D. Papastratos, *op.cit.*, 87-93, cat.no.51-59. Според публикуваните илустрации на сликаните споменици од XIX век во Бугарија и неколкуте од Македонија, коментирани во овој труд, присутни се и двете варијанти - отворените гробови, со или без човечки тела, се во сцената Воскересение на мртвите, но исто така е применуван и графичкиот модел - под и околу терезијата со душата на праведникот.

¹³⁴ Доколку се работи за алатката - срп, чудно е што полуобличестото сечиво е предимензионирано, виткајќи се позади нејзината глава што пак асоцира на многу појасната и најчеста иконографија за оваа претстава - извиткана змија околу жена којашто ја држи змијата за двата краја. Добро сочуваниот дел од оваа претстава како и скудниот простор од другата страна на фигурата за да продолжи телото на змијата (овој простор е наменет за сигнатурата), нè наведува да ја прифатиме првата претпоставка. Во прилог на ова оди препораката во еминијата на Дичо кадешто атрибутот на жената (Земјата) е срп, сп. А. Василиев, *цит.дело*, 119.

¹³⁵ M Bouqrat, *op.cit.*, 28.

ник. Која е формата на животното, дали жената е крунисана и дали има друг атрибут во левата рака не може да се согледа. Само според аналогните, стандардизирани примери можеме да претпоставиме дека жената седи на морско чудовиште со една или повеќе глави, односно на риба-делфин, додека коработ (едреник) што го држи, е најчестиот нејзин атрибут.

Споредбите во врска со иконографијата на персонификацијата на Земјата и Морето се однесуваа само на постарите примери бидејќи оваа сцена (како што беше случај со епизодата со четирите царства), не го продолжила своето егзистирање во уметноста од XIX век.

Фреско-икони

Поствизантиска придобивка е идејно - иконографското решение на трите допојасни фигури над капителите на трите столба, издвоени со бродура од композицијата на Страшниот суд. На страните на централната арка пандан се Богородица со Исус Христос и Исус Христос, а на крајната северна (прислонета) арка е доподпојасјето на св. Стилијан. Фреско-иконите на Богородица (од типот Одигитрија) и Исус Христос Пантократор, едноставно сигнирани (MP ΘΥ, ΙC ΧC), се врамени во насликана рамка којашто ја прати формата на арката. Во пошироките горни аглести површни на заднината од иконите се насликани раздвоени завеси. Фигурата на Св. Стилијан (*...ветъи сѣил носъ*), со неговиот атрибут во рака - дете во повој, е врамена во правоаголна бордура.

Иако овие изборадувања не се дел од тематско-иконаграфската целина на Страшниот суд, местото и начинот на интерпретација како и повеќето слични решенија во поствизантиските споменици, недвојбено упатуваат на специфично проширување на есхатолошкиот карактер на оваа композиција во чија близина се насликани.

Надоврзувајќи се на средновековната традиција за поставување на фреско-иконите (врамени со сликана бордура допојасја на светители меѓу коишто најбројни се на Богородица и Исус Христос), на различни места во храмот при што во согласност со нагласената застапничка улога на светителите, особено биле погодни празните површини над столпците (страните на лаковите)¹³⁶, во поедноставните архитектонски градби на поствизантиските споменици, нивното

место се пренесува на просторот околу влезот на нартексот во наосот односно на фасадите, околу влезот во храмот.¹³⁷ Оваа пракса е особено забележителна во комбинација со композицијата на Страшниот суд, и самата сликана во припратите или на фасадите.¹³⁸ Според расположивиот илустративен материјал можеме да забележиме дека при претставувањето на светители во иконишна форма во непосредна близина на Страшниот суд доминираат ликовите на Богородица и Исус Христос коишто, согласно местото најчесто се во релација со претставите на патронот на храмот, формирајќи еден вид Деисизна композиција.¹³⁹ Ваквата концепција е разбирлива од повеќе причини. Од една страна - достапноста/близината на преставените светителски ликови до верниците коишто пред да влезат во светиот храм можат да остварат духовен/ молитвен однос со првите застапници пред Бога и со нивните особено почитувани светители, исто како што тоа го чинат пред царските икони. Значењето на царски/иконостасни икони, во нашиот пример го нагласува не само изборот и начинот на претставување на Богородица со малиот Христос и Исус Христос Пантократор, со отворено евангелие, туку и насликаните завеси - алузија на влезот преку царските двери во најсветиот дел на храмот во којшто се одвива најсвечениот дел од боголужбата. Од друга страна, нагласената застапничка улога на светителите добива своја најсилна оправданост токму покрај насликаните содржини за очекуваното Второ Христово пришествие за кое што се подготвува секој христијанин. Особено во времето на постојаните пресии од иноверните владетели, овие две целини, идејно препелетени една во друга, го потсетуваат верникот на смислата и целта на

¹³⁶ И. Ђорђевиќ, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, ЗЛУ 14, Нови Сад 1978, 91-93.

¹³⁷ За фреско-иконите во поствизантскиот живопис: С. Пејич, *Фреско-икони от поствизантскиот период в Србија*, Изкуство 33-34, Софија 1996, 45-49.

¹³⁸ С. Пејиќ, *Црна Река - уз проблем живописа на фасадама*, Зборник манастир Црна река и свети Петар Коришки, Приштина-Београд 1998, 118-119.

¹³⁹ Меѓу раните и едноставни примери е фреско-иконата Деизис, од средишниот долен дел на Страшниот суд во трпезаријата на светогрскиот манастир Дионисиу; фреско-иконата на Богородица Елеуса во Страшниот суд во Богородица Перивлепта во Охрид којашто истовремено е и патронска фреско-икона, фреско-иконите на Богородица и Исус Христос, пандан една на друга, покрај Страшниот суд во Тутин; Меѓу посложените комбинации на фреско-икони се примерите од албанските храмови - Христос Животодавец во Борје, каде покрај претставите на Богородица и Исус Христос се насликани и врамени во бордура уште две фреско-икони, Аврамово Гостољубие (со значење на патронска икона) и Вознесение Христово, додека во проширената дезисна композиција околу вратата на припратата во цр. Св. Архангел Михаил во Виткуќи на чиј источен ѕид е Страшниот суд, се присутни св. Јован Претеча (од десно) и патронот, арх. Михаил (од лево). За фреско-иконите покрај композицијата на Страшниот суд во српските споменици: С. Пејиќ, *црт. дело*, заб. 6.

исповеданието на правата вера - влез во царството небесно преку молитва пред светителите- застапници.

Зошто меѓу фреско-иконите во Лазарополе, покрај стандардните ликови на Богородица и Исус Христос, е избран токму ликот на св. Стилијан, познат пафлагониски свештеник, заштитник на децата, чијшто култ не е традиционално многу раширен во Македонија (ретко се претставува како самостојна фигура),¹⁴⁰ сеуште неможе да се протолкува.

Најнапред, забележително е што во досега познатите примери од македонскиот живопис од XIX век ликот на овој светител е најчесто дел од пропратната содржина на централните претстави на Богородица со Исус Христос или на Големите празници во иконописниот опус на познатиот тресонечки зограф, Дичо Крстевич.¹⁴¹ Имајќи предвид дека Дичо потекнува од малореканскиот крај кадешто се почетоците на неговата самостојна работа (икони за црквата во с. Росоки),¹⁴² и кадешто, покрај други светители, е изобразен и ликот на св. Стилијан што потоа ќе стане еден вид иконографска шема за други икони од неговиот опус во западна Македонија,¹⁴³ се наметнува претпоставката дека култот кон овој светител станал посебно популарен во овие караеви низ коишто, покрај

¹⁴⁰ Од богатиот но сеуште небработен фонд икони во Македонија, имаме сознание само за една икона со самостојна претстава на св. Стилијан (од 1740 г.) што се наоѓа во Богородичината црква во Крушево. Можеби токму епирските доселеници (меѓу кои се претпоставува дека е и фамилијата на зографот Михаил), коишто во неколку брана во текот на XVIII и почетокот на XIX век се населуваат во Крушево ја донеле иконата од средини во коишто неговиот култ бил особено почитуван (!).

¹⁴¹ Во оваа прилика ќе ги наведеме неколкуте публикувани икони од Дичо и неговата работилница во коишто покрај други екуменски и локални светители свое место добил и св. Стилијан: Богородица со Христос, од 1851 г., од цр. Воведение на Богородица во храм (Е. Алексиев, *Дичо зограф, иконопис, Скопје* 1997, ил. 8), Богородица Слатколјубјаштаја од 1851 год., од цр. Св. Петка во Галичник, денес во постојаната поставка во Музејот на Македонија (сп.: *Sztuka Ikony/The art of Icon, Kraków* 2000, каталог на икони од Македонија по повод изложбата во Краков. Каталожка обработка на В. Поповска-Коробар, 98, к.бр. 27); неколку икони од охридските цркви: Воскресение Христово, 1852 (од цр. Големи Свети Врачи), Богородица со Исус Христос, 1864 и Воведение Богородичино, околу 1864 (од цр. Св. Никола Геракомија); икона со повеќе светители (од непозната охридска црква од околу 1866): М. Георгиевски, *Икони од охридскиот ојус на Дичо Зограф*, Охрид, 1999, ил. 3, 26, 35, 37; две икони од Кумановската црква Св. Никола со скоро идентична иконографија на Богородица со Исус Христос и други светители, од средина на XIX век (В. Поповска-Коробар, Ј. Зисовска, *Икони од Кумановско во црквата Св. Никола во Куманово*, Куманово 2000, каталог, кат.бр. 6 и 8 на с. 21 и 22); иконостасна икона од цр. Света Богородица Пречиста, Собор на светите апостоли, од 1865 г. (А. Николовски, *Иконописот во црквата и параклисот на манастирот Света Пречиста*, во Зборник на трудови: Манастир Света Пречиста Кичевска, Скопје 1990, 98,101, 103).

¹⁴² Ц. Грозданов, *Почейоциите на Дичо зограф и иконописот во село Росоки*, Скопје 1994, 339.

¹⁴³ Во заб. 141.

другите елементарни непогоди, царувале разни епидемии,¹⁴⁴ од коишто најмногу страдале најнеотпорните-децата. Веројатно е дека од истите причини и нарачателите на лазарополскиот Страшен суд го наметнале изборот на овој светител во Деисизната композиција.

Ликот на св. Стилијан во Лазарополе е меѓу првите познати изобразувања во ѕидното сликарство во Македонија. Иконографијата на претставата и типолошките карактеристики на светителот (старец, со широка брада и проќелава глава со дете во раце) се во согласност со Ерминиските прирачници¹⁴⁵ и понатамошните интерпретации на Михајловиот син Никола и ученикот, Дичо зограф.

¹⁴⁴ А. Матковски, *Македонско село од 80-тите години на XVIII до 80-тите години на XIX век*, во: Ѓурчин Кокалески (1775-1863), Скопје 1959, 21; Слична е причината за честата застапеност на ликот на св. Харалампииј, којшто како заштитник од големи епидемии, пред се на чумата присутна во западномакедонските краеве, е многу почитуван светител. Така на пр. неговите претстави доминираат на иконостасите (влезни врати во факониконот) во црквите од XIX век во: Росоки, Тресонче, Рајчица;

¹⁴⁵ А. Παλαδοπουλος-Κεραμευς, *op.cit.* 164. Во Дичовата ерминија, којашто, во врска со овој светител, е препис на Дионисиевиот прирачник (А. Василиев, *црт. дело*, 78).

V. ОПШТИ СТИЛСКО-ЛИКОВНИ ОСОБЕНОСТИ

Во големиот фонд познати дела на првиот претставник на зографското семејство од Самарина, Михаил, создавани во периодот од 1811 г. (иконите од самаринската црква Успение на Богородица), до 1849 г. (сидното сликарство во калотата на Трескавечката припрата), може генерално да се каже дека не постојат големи осцилации на еден специфичен стилско-ликовен израз на „професионален“ сликар што истражувачите го забележале уште од првите негови дела.¹ Сепак, според наше мислење, постојат извесни фази на развој (промени).

Најсогледливите етапи во неговиот сликарски развој се следат пред сè во иконописот имајќи предвид дека се работи за извесниот број самостојни (потпишани) и датирани дела. Во тој контекст можеме да зборуваме за прва фаза на работа кога во период од десетина години Михаил ги слика престолните икони за самаринските цркви Успение на Богородица (1811 г.) и Преображение (1815 г.), Св. Никола во Коница и Св. Апостоли во Клиново (1817 г. и 1821 г.).

Евидентно е дека на првите икони (од самаринските храмови и од Коница) сеуште доминира графичко-линеарен ракопис, препознатлив во крутите (како мушама) напластени драперии, плоснатите површини на широките и без особена колористичка моделација лица на светителите и минуциозниот но нагласено линеарен цртеж. Меѓутоа, богатството на придружни содржини што обврзно ги красат престолните икони (особено на Богородица и Исус Христос на кои тој се потпишал), исполнувајќи ја целата површина околу централните ликови, дополнети со мноштво декоративни мотиви при што доминира палметниот лист, столпчињата и ангелските глави, како и интензивниот колорит,² го откриваат барокизираниот тон што овој зограф ќе го восприема, приближувајќи го најмногу до неговите претходници, зографите од централниот дел на Балканот, меѓу кои извесни грчки истражувачи посебно ги издвојуваат епирските зографи,³ некои

¹ Сп. N. X. Παλαγεωργίου, *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και Ο Ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαριάς Γρεβενών. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στη δυτική Μακεδονία στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου Αιώνα* (докторска дисертација одбранета на Солунскиот универзитет, 2004).

² Сп. фото кај N. X. Παλαγεωργίου, *op. cit.*, πιν. 99 α-γ, πιν. 100 α-γ.

³ Не прифаќајќи го целосно мислењето на Хаџидакис (M. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830)*, T.1, Αθήνα 1987, 101) за видното влијание на епирските зографи од XVIII век во формирањето на стилот на зографот Михаил, H. Παπαγεωργίου наведува одредени разлики, сп. N.

пак зографите кои работат во Костурско, со еклектицизам и наклонетост кон деталзирање и декоративност, или пак го издвојуваат посредното влијание од уметноста на Јонските острови и критските сликари.⁴

Веќе на последните икони од Клиново, стилизацијата постепено се напушта а заоблените форми на телата и динамичните пози на апостолите (на касетно обликуваните и палметно декорирани рамки на тронот на Христос) и пророците (од страните на Богородица, нанижани како гроздови околу наслоните на тронот), ја откриваат полната линија на левантискиот барок.

Во ѕидното сликарство пак неговите фигури стануваат со понагласени димензии и раздвиженост, деталите се пореалистични, заднината подлабока, елементи кои според истражувачите го разликуваат од епирските зографи околу Капецово чии монументални фигури се одликуваат со покласична обработка, смиреност и допадлива графичка подробност.⁵

Преминот од стилизираниот третман на фигурите во иконописните дела од раната фаза може да се спореди со иконите од цр. Св. Димитриј во Охрид (1827 г.), едни од првите дела на Михаил со неговата тајфа во Македонија, посебно со претставата во цел раст на св. Димитриј, кадешто наспроти сеуште нагласениот графички изведен цртеж на ситни и блиско поставени очи, истенчен нос и нагли темни премини нанесени како плохи под усните, на носот и овалот, фигурата е со заоблени, меко моделирани форми и складни пропорции, без особени украсувања на одеждата но со веќе развиорени дипли на наметката.

Првото познато дело во Македонија на Михаил, дарохранилицата за цр. Св. Димитриј во Битола (1826 г.), заедно со иконите за црквите во Тирана и Елбасан (1827-1830), се еден вид преодна фаза, кога се најочигледни влијанијата од сликарството на москополско-корчанските зографи, трансформирани во новиот реалистично-хуманизиран ликовен ракопис на овој зограф кој ќе го профилира најмногу во делата од бигорскиот манастир и каде ќе блесне полнотијата и

Х. Παλαγεωργίου, *op. cit.*, 301-303 (според лит. во заб. 1770 на с. 303). За зографите од епирскиот круг, посебно кај: Α. Τουρτα, *Γιαννιότες ζωγράφοι Αναστασιος και Αλεξιος και το εργο τους (18 ος αι)*, Πλερωτικά χρονικά τ. 29, Ιωαννίνα 1988'89, 173-185; Истата, *Εικόνες τις ιερας μονις Βλαταδων: η συμβολη τους στην Μαкеδονιας κατα την μεταβιζαντινη περιοδο*, Ζεπιστιμονικο σιμλοσιο Χριστιανικη Θεσσαλονικη Σταυροπηγιακες και ενοριακες μονες, Κεντρο ιστοριας Θεσσαλονικης, Θεσσαλονικη 1995, 191-200.

⁴ Исто така сликарството на Михаил се споредува со она на јонскиот зограф, Михаил кој во 1785 г. го живописал храмот Св. Атанасиј Зиковистас, во близината на Костур и храмот Св. Троица во Ботом (1802 г.), но повеќе од аспект на тематско-иконографски новини, сцени на мачеништво, пејзажи како мурали и други профани детали (сп. Ν. Χ. Παλαγεωργίου, *op. cit.*, 303).

⁵ Сп. Ν. Χ. Παλαγεωργίου, *op. cit.*, 301.

динамиката на неговите фигури и сцени што ќе го прати до последните (заеднички) дела со неговиот помлад син Никола на иконите од цр. Св. Ѓорѓи во Ресен (1844 г., 1846 г.).

Во првите ѕидни сликани репертоари во храмовите од просторот од каде што доаѓа (1819 г. во Преображение и 1821 г. во Св. Параскева во Самарина и во Св. Апостоли во Клиново), работејќи покрај искусни зографи од неговиот крај, многу повеќе можат да се следат блискости со истородните дела на Михаил и неговата тајфа во Македонија - машката трпезарија во Бигорскиот манастир (околу 1835 г.), припратата на цр. Св. Ѓорѓи во Лазарополе (1837 г.), куполата на цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица (1840 г.) и куполата на припратата на Богородичината црква во манастирот Трескавец (1849 г.), што наведува на сознание дека Михаил ги негувал стандардите во ѕидното сликарство воспоставени пред да дојде во Македонија, односно дека токму во овој медиум најдоследно ја продолжил традицијата на самаринските зографи од крајот на XVIII и почетокот на XIX век меѓу кои бил и неговиот татко Димитар. Во тој контекст ќе укажеме дека во олтарот на цр. Св. Димитриј во Охрид, како прво познато дело во ѕидното сликарство во Македонија, сеуште постои невоедначеност на стилот што може да се должи и на учеството на други зографи од Самарина како и на неговиот син Димитар. Така на пр. за разлика од префинетата тонска обработка на ликот на св. Григориј Богослов во розикав инкарнат, на ликовите на другите архиереи е обрнато помалку внимание а пак Богородица од конхата, или св. Роман Мелод и Мелхиседек (ѓакониконот) на кои доминира цртеж, без колористички валери, многу повеќе потестува на некои ликови од цр. Св. Преображение во Самарина (Богородица од конхата),⁶ кадешто покрај Михаил многу поочигледно е учеството на други зографи.

Во тој правец можат да се насочат и истражувањата околу диференцирање на уделот на Михаил и неговите два сина во повеќе заеднички дела во Македонија, имајќи предвид дека постојат исклучителни блискости не само во непотпишаните ѕидни декорации туку и во потпишаните икони на Михаил со оние на Димитар (Даниил) и Никола.

Во напорите за разграничување на учеството на Михаил и Димитар (Даниил) во ѕидното сликарство на машката трпезарија А. Николовски напOME-

⁶ Сп. N. X. Παλαεωρογίου, *op.cit.*, πιν. 24 α.

нува дека „главниот тон” го дава Михаил работејќи на ликовите на светителите од апсидата на трпезаријата, со „источнички изглед” на бадемастите очи на јадрите лица, со нагласени тапести носеви и широки ноздрви, наспроти едноставната моделација на исклучително детално декорираните одежди кои „тежат/висат” над недефинираните форми на телата, додека Даниил е повеќе присутен во разработката на композициите.⁷ Во таа насока овој автор не наоѓа никаква (стилска) врска меѓу „портретите” на архимандритот Арсениј и митрополитот Григориј од трпезаријата, и оној на Арсениј од иконата на игуменскиот стол, потпишана од Даниил.⁸ Меѓутоа, ако ги споредиме ликовите на светителите на самостојните, потпишани дела на замонашениот Димитар (Даниил), иконата на св. Харалампии од ѓакониконската врата во цр. Св. Ѓорѓи во с. Рајчица (1832 г.), Оплакувањето Христово – иконата на платно од Бигорскиот католикон (1834 г.) и иконата Богородица со Христос од цр. Св. Богородица Каменско (1835 г.), ќе видиме дека овој зограф е исклучително префинет во моделацијата на лицата, со истите забележителни црти и форми и сличниот светол инкарнат кој е истакнат на идеализираните ликови на Арсениј и Григориј (или на ликот на св. Григориј Богослов во охридскиот храм Св. Димитриј кадешто најверојатно му помагал на татко му), при што на овие, средновечни или старечки ликови (како и на другите монашки претстави во трпезаријата) се препознава специфична, суптилно изведена постапка – благо валерско нагласување на старечките веѓи во бело-сива боја на продуховениот лик моделиран со светол инкарнат, што се разликува од некои дела на Михаил кадешто изразноста на старечките ликови или на ликовите кои што треба да сугерираат болка, тага (пр. Богородица од Распетието во куќата на Робевци или на Благовештението од Царските двери во с. Ростуше), се доловува со линија во бело-сива боја, двојно ластовичесто повлечена над носот, во контраст со сиво-маслинещото сенчење на лицето. Во таа смисла споредбата со ликот во профил на смалената, клекната фигура на Арсениј (во прискинеза) на иконата од игуменскиот трон не е најсреќно избрана паралела. Многу повеќе може да се говори за извесни ликовни специфики што ги пратат иконите со допојасја на светители од горната зона на Бигорскиот иконостас (во најголем дел на апостолите), како и на фигурите на

⁷ Сп. А. Николовски, *Уметноста на XIX век во Македонија (извод од студијата)*, Културно наследство IX (1982), Скопје 1984, 13-14; Истиот, *Живойсои во манастирој Св. Јован Бигорски од XVIII и XIX век*, Зборник на трудови: Манастирот Свети Јован Бигорски, Скопје 1994, 114.

⁸ А. Николовски, *Уметноста*, 13-14.

воините на дарохранилницата за црквата во Битола, споредбено со иконите од Албанските цркви, од каде што се прати карактеричното ластовичесто брчкање на челото, широките носеви и маслинестиот инкарнат (св. Матеј, Марко, Тома), што им дава строгост како на старечките така и на помладите физиономии на светителите. Знаејќи дека во делата од Тирана и Елбасан главен мајстор е Михаил (иако на една од нив за прв пат се спомнува и учеството на синот Димитар), логично е да помислиме дека во наведените дела во Македонија, хронолошки блиски на албанските икони, може да се препознаат стилски особености на Михаил, помалку препознатливи на ликовите на светителите од бигорската трпезарија. Кога на тоа ќе се надоврзат здепастите и меснати тела на воините од албанските примери (и дарохранилницата од Битола), големите глави на едвај видливите вратови всадени на тесните раменици и кратките раце со несразмерно големите дланки (на апостолските допојасја на бигорскиот иконостас), за разлика од настојувањето кон складност на пропорциите од потпишаните престолни икони на Димитар од бигорскиот иконостас (архангелските фигури на иконата Собор на архангели, на Тројцата ерарси), монасите од апсидата на бигорската трпезарија, или на допојасјата од вториот ред иконостасни икони во Рајчица, како и на споменатата фигура на св. Димитриј од иконостасот во истоимената црква во Охрид, можеме со поголема сигурност да зборуваме дека и во трпезаријата Димитар (Даниил) е препознатлив. Оттука, донекаде можеме да се приближиме до мислењето на К. Балабанов кој смета дека автор на трпезарискиот живопис е овој зограф, предводејќи се од претставата на игуменот Арсениј.⁹ Во тој контекст посебно би ја нагласиле претставата на крилатата Богородица Царица (од сводот на апсидата) како и Рајчичките икони на кои доминира раката на Даниил иако тој се потпишал само на иконата на св. Хралампиј.

Наведените специфики на Данииловата работа не го оспорува исклучителното влијание на зографот Михаил во формирањето на стилот на неговиот постар син. Напротив, тие зборуваат за настојувањето на талентираниот млад зограф што подоследно да се приближи до сликарскиот јазик на неговиот татко што најдобро може да се согледа на престолните икони на иконостасот на

⁹ К. Балабанов, *Новооткриениот портрет на игуменот на манастирот Св. Јован Бигорски архимандритот Арсеније од 1833 година - дело на зографот Даниил монах*, Бигорски научно-културни собири, кн. III, Гостивар 1976, 65 (атрибуирајќи го портретот на игуменот Арсениј на источниот ѕид како самостојно дело на Даниил).

Бигорскиот католикон, истовремени дела и работени со посебно внимание од двајцата зографи, а каде што скоро да не постои знак за нивно распознавање. Во тој контекст можеби стои забелешката дека и покрај наведените потписи на зографите на Бигорските икони тие си помагале до таа мера што самиот потпис не нé убедува во самостојноста на делата туку повеќе претставува знак на достоинна, рамноправна уметничка профилација и на едниот и на другиот зограф што требало да се одбележи.

Сличностите во стилот на работа во иконописот на Михаил со корчанските зографи е искажана од некои истражувачи, пропратена со соодветни примери.¹⁰ Причините за прифаќање на истиот став произлегуваат од сознанијата дека Михаил секако имал прилика да ги види делата на овие зографи во Клиново,¹¹ но пред сè во споредбата со иконите кои Константин и Атанас ги изработиле за албанските храмови во кои подоцна продолжува да работи Михаил. Покрај евидентното влијание од тематско-иконографските опсервации на Корчанските зографи (видени најверојатно во богатиот репертоар на живописот во Клиново), посебно е очигледно користењето на исти сликарски картони и техника па дури ист дуктус (ракопис) на грчките натписи на иконите од албанските храмови. Ова особено може да се види кога ќе се спореди на пр. ликот на маченикот Талелај од иконата на св. Јован Владимир и Талелај од Тирана (што погрешно беше атрибуирана како дело на Атанас),¹² со идентичната обработка на ликот на св. Димитриј на престолната икона во цр. Св. Димитриј во Охрид, или Благовештението од Тирана (исто така атрибуирано погрешно на Атанас),¹³ со Благовештението од бигорскиот иконостас .

Интересни се истражувањата на Н. Папагеоргиос за влијанието на Михаил од критските модели од XVI и XVII век и подржувачите на палеолошкиот стил, посебно согледлив при моделацијата на анатомијата на телата и обработката на драперијата на монашките претстави, секако правејќи паралела со оние од Самаринските храмови.¹⁴ Нашите споредби во тој правец би можеле да се однесуваат на фигурите на св. Антониј и св. Ефтимии (првите од поворот на архиереите во

¹⁰ Dr.K. Naslazi, *Influenca e shkollës ikonografike të Korçës te disa piktorë të shek XIX Mihal dhe Dhimitër Anagnosti*, Monumentet, Tirane 2002 107-123.

¹¹ Во 1780 г. Константин и Атанас работат во цр. Св. Богородица во Клиново, сп.: М. Χατζηδακής-Ε. Δρακοπούλου, *Ελληνες ζωγράφοι μετα την αλωση (1450- 1830)*, τ.2, Αθηνα 1997, 136.

¹² E. Drakopoulou, *Icons from the Orthodox Communities of Albania*, Thessaloniki 2006, cat.no. 57

¹³ *Ibid*, cat.no.54.

¹⁴ N. X. Παπαγεωργίου, *op.cit.*, 301, 304.

аспидата на бигорската трпезарија), св. Теодосиј и св. Атанасиј Атонски (на западниот ѕид од трпезаријата), и на само една од претставените личности поврзани со историјата на манастирот, игуменот Серафим (источен ѕид). Сосема е веројатно Михаил да го простудирал начинот на претставувањето на монашките претстави во репертоарите на блиските храмови во кои критските сликари оставиле свои дела (Метеори, Каламбака) такашто настојувал, и тоа по наше мислење повеќе успешно во бигорското ѕидно сликарство а помалку во самаринските храмови, да ги „копира“ критските модели на стамени фигури со повеќе линеарно но благо драпирање на одеждите, но сепак не можел да „избега“ од својот бароктен импулс - волуминизноста на облините и разбивање на монохромните наметки со копчи или чворови а понекаде и вклучување на скромна флорална декорација (преставите на св. Теодосиј, св. Атанасиј и игуменот Серафим). Сосема е различен пристапот при претставувањето на современите авторитетни личности - игуменот Арсениј и пелагонискиот митрополит Григориј чии мантии широко ги опкружуваат робусните фигури.

Имајќи предвид дека во претставувањето на поединчените фигури, без разлика дали станува збор за иконопис или ѕидно сликарство, стилот на двајцата зографи Михаил и Даниил суштински не се разликува или пак интервенцијата на едниот или другиот создава впечатокот за воедначен и заокружен пристап, ќе го повториме нашиот став за неубеденоста во мислењето на извесни истражувачи кои одредни дела ги препишуваат на зографот Димитар (Даниил) како што е иконата на архангел Михаил од Големо Црско,¹⁵ односно иконата од с. Росоки на св. Димитриј,¹⁶ а кои не би можеле да се вклопат во општата стилска црта која е препознатлива и за двајцата зографи и која укажува на волуминозни, монументални фигури и нагласени со валери обликувани ликови, за разлика од сеуште стилизираниот и линеарен пристап на двајцата различни зографи, автори на двете посочени икони. Сепак, посебно кога станува збор за иконата од Големо Црско, останува прашањето за евентуалното авторство на Димитар споредувајќи ги нашите согледувања во врска со ликот на св. Димитриј од престолната икона во охридскиот храм, дотолку повеќе што се работи за истовремени дела.

¹⁵ М. М. Машниќ, *Дела од раната фаза од творештвото на Михаил Анаѓност и син му - Даниил*, Зборник на Музејот на Македонија, бр. 2, Скопје 1996, 273-274.

¹⁶ Ц. Грозданов, *Почетноцијте на Дичо Зограф и иконосликасои во село Росоки*, во: Уметноста на XIX век во Западна Македонија, студии и прилози, Скопје 2004, 67.

Од друга страна, токму специфичниот ликовен третман на лицата на светителите, словенските просветители во олтарот на Каменско, и покрај обемните преслики на Дичо зограф, по наше мислење го потврдуваат авторството на Михаил (можеби и учеството на Даниил) што досега се сметаше за оригинално дело на зографот Дичо.¹⁷ Дичо никогаш не успеал да создаде такви валери при обработката на лицата, со благ розикав инкарнат и суптилен цртеж, каков што видовме постигнале Михаил и Даниил, а како директна паралела можат да се посочат токму ликовите на светителите од Бигорската трпезарија но и оние пораните, од охридскиот храм на Св. Димитриј.

Михајловиот (и Данииловиот) поизразит продор кон послободен, барокизиран третман, различен од потрадиционалните корчански зографи, може да се следи на сценските прикази, преку побогатиот и подинамичен арсенал на детали и епизоди, особено на оние во кои се присутни содржини од небесен карактер - ангелите како детски фигури што летаат околу Богородица Достојно ест, динамичната позиционираност на допојасјата на Бог Отец или на Исус Христос, на светиот Дух - гулабот кој вртоглаво се движи кон Богородица во Благовештението, раскошната обработка на раширените крилја на ангелите во Вознесението, разлетаните ѓвови во композицијата на Страшниот суд во Лазарополе и сл. И на другите сценски прикази скоро сите чинители се во динамични движења, понекогаш едвај допирајќи го подот такашто лесното и воздушесто движење низ просторот на волуминозните маси на фигурите остава силен впечаток.

Мајсторството на овие зографи во организирање на не секогаш податен простор за сценска разработка посебно може да се забележи на дотогаш невиденото вклучување на сцени на тесните и мали површини за сликање на процесиските крстви што се зачувани во Бигорскиот манастир. Крштевањето, Преображението и Вознесението на една од страните на трите крста се прави ремек дела на извонредно вешт и креативн сликар . На едвај неколку сантиметри неправилно обликуван простор на краците на крстовите преставени се главите или допојасјата на тројцата апостоли (на долниот крак на Преображението), во најнеобични пози - наведнатата и вовлечена глава во торзото на младиот апос-

¹⁷ Ц. Грозданов, *Нејпознати и малку познати портрети на словенските учители во уметноста на XIX век*, Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развитокот на словенската писменост, Скопје 1989, преземено од: Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија, студии и прилози, Скопје 2004, 128-133.

тол од предниот план, сугестивните гестови и изрази на неверување на лицата на другите двајца апостоли. Централните фигури на Богородица (од Вознесението), Исус Христос кој се преобразува и „проповедникот”, крстителот Јован на тесниот, носечки дел на другите два крста не изгубиле ништо од полнотијата на формите и динамиката на ставовите. Овој особен дар за разнообразие на пози и изразност на ликови може да се забележи и во сцените од куполата на цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица - „скратувања” на главите кои се свртени нагоре (пр. Исаија, Илија), додека во групните композиции се издвојуваат ликовите во профил, со сплескани чела и истакнати носеви (Тајна вечера, Предавството на Јуда), што претходно беше видено на фигурата на архимандритот Арсениј од Бигорската икона на Богородица со св. Јован Крстител и игуменот во проскинеза.

Друг карактеристичен момент во начинот на поставување на поединечни фигури во просторот е користење на *contraposto* позите. Овој модел, преземен повторно од критските сликари, е забележан само во третманот на фигурите на воините-маченици (на дарохранилиницата во Св. Димитриј во Битола и во Бигорската трпезарија) како и на св. Јован Крстител (на престолната икона од Бигорскиот иконостас).

Кога станува збор токму за сценските прикази, особено во иконописот, Михаил ги надминува своите претходници и се претставува како прав жанровски сликар. Скоро да не постои сцена во која тој не додава реалистични содржини и натуралистички елементи кои треба да им го доближат на верниците и набљудувачите светот од библиските приказни. Не е за изненадување што сцените на раѓање (на Богородица и на св. Јован Крстител) се преполнети со исечоци од обичајните ритуали и богато украсените ентериери на палати, често пати со отворени, перспективно предадени простори со пејзажи, со развиорени драперији, сето тоа видено претходно кај критските сликари, но изненадува истиот жар за внесување динамика и поттекст во одвивањето на дејствието - сите присутни имаат изразност и одредна улога/задача, а на оние што зографот посебно инсистирал да се нагласат - ја користел обратната перспектива (Богородица од иконите посветени на архимандритот Арсениј, св. Ана од иконата на Раѓањето на Богородица од Бигорскиот иконостас). Оваа комбинација на традиционални и современи методи за постигнување знаковни ефекти е реткост што набрзо ќе ја видиме само уште кај неговиот син Никола.

Доминантниот цветен мотив во ентериерот (масите се обврзно покривани со цветно одекорирани платна), на одеждите на архиереите при што се вклучува и таму каде што главната декоративна линија ја обезбедува геометриски мотив (сакосот на св. Атанасиј Александриски во аспидата на Бигорската трпезарија), па дури и при обликувањето на крстовите ознаки на сакосите кои добиваат форма на стебленца со цветни изданки на завршетоките (на одеждата на св. Василиј во Охрид). Овој мотив, преземен од критските сликари во сцената Благовештение (вазна со цвеќе во близината на Богородица),¹⁸ се мултиплицира на истата сцена од Бигорската трпезарија со поставување неколку вазни со цвеќе на широкиот параван позади Богородица. Другиот најчесто применуван мотив - палметните листови, се следи од украсувањето на мебелот до наметката на Мелхиседек (во цр. Св. Димитриј во Охрид кадешто овој мотив кружи во фризови).

На скоро секогаш обврзната архитектонска кулиса во сценските прикази е очигледен посебен креативно-истражувачки потенцијал на нашите двајца зографи. Повторно влијаени од критските прототипови, тие продолжиле со уште поинтензивна разработка на различни форми на архитектонски градби, од трикорабни базилики со или без куполи, палати со еркери, балустрада од тордирани столбчиња, аркадно засведени тремови, флорално украсани рамови на затворените со решетки прозори кои имаат правоаголни или кружни форми, степеници кои водат до отворените влезни партии, оградени ѕидови кои завршуваат со аголни кули. Како карактеристичен и доста често применуван мотив на фасадите, капителите на масивните столбови или мебелот во ентериерот се ангелските глави, препознатлив мотив од релефните или скулптурно изведените фасади на ренесансните или бароктните палати и храмови. Повеќето од наведените апликативни мотиви се сликаат во сиво-бела комбинација на боја (наспроти розикавите или цинобер фасадни површини), а нивната површинска обработка и мултиплицираност делува како да се работи за тапет. Во принципот на поставувањето на архитектонските објекти или нивни елементи скоро секогаш се користи перспективата.

¹⁸ Паралели со северноиталијанската уметност уште од времето на раната Ренесанса и влијанието кај критските сликари (Андреа и Никола Рицос) со неколку икони на Благовештение каде се појавува овој детал, исто така од критски сликари кај: С. Московска, *Осем несебјарски икони оџ Държавнаџа художествена галерија в Пловдив*, Проблеми на изкуството 2, Софија 1997, 48 (со друга литература).

Пејзажот е исто така важен елемент во композициската организација на просторот. Маслиновите дрвја и особено чемпресите се најчестите придружни елементи на екстериерите кои исто како и архитектурата добиваат перспективно назначени форми.

Комбинацијата на елементи на екстериер и ентериер е најчесто користена композициска поставка во сценските прикази, а како раритет се појавува и при претставување на поединечни фигури каков што е случајот со претставите од Бигорската трпезарија на архимандритот Арсениј и митрополитот Григориј, а нешто подискретно и во опкружувањето на фигурата на претходникот на Арсениј, игуменот Серафим. Идејната основа на оваа пејзажно-архитектонска кулиса истражувачите на барокното сликарство ја гледаат во „барокната слика на светот“ која сликовито зборува за хармонизираниот однос на човекот со природата, изворно произлезена од ренесансно-маниристичкиот симболичен пејзаж за Еденската градина што станува популарен сегмент уште на графичките листови на западноевропските библии.¹⁹ Прототиповите на една карактеристична мешавина на идеализиран пејзаж и архитектура на ренесансни градби на Југ доаѓа пред се преку критските сликари, а нивната континуирана доминантност во разиграните и полни со декоративност сценски претстави се пренесува и во дотогаш невидени композициски решенија (вклучување во претставите на поединечни фигури), што и во нашиот случај со бигорските претстави е уникатен пример.

Според драгоцените информации за техниката и технологијата на работа на зографите Михаил и Димитар на иконите од Бигорскиот иконостас што ги дава Ј. Петров,²⁰ може целосно да се прати зографската постапка која има значајна улога во препознавање на одредени стилско-ликовни особености. Така, доследно применувајќи ги традиционалните зографски упатства тие секогаш користат платно како подлога врз дрвената даска, кое потоа е грундирано, а за сликање најчесто ја применуваат јајцевата емулзија. Местата на кои требало да се постави

¹⁹ За нагласено продирање на пејзажот во архитектурата на барокната слика и неговиот понатамошен (засебен) развој преку графиката и сликарството од барокизираните средини на север, сп. Д. Медаковиќ, *Пушеви српског барока*, Београд 1971, 27-29, 123-127; М. Тимотијевиќ, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 214-215, 242-257; Р. Михаиловиќ, *Тойографски пејзаж српске уметности XVIII века*, ЗЛУ 9, Нови Сад 1973, 143; Љ. Стошиќ, *Западноевропейска графика као предлогак у српском сликарству XVIII века*, Београд 1992; Л. Шелмиќ, *Српско иконо сликарство XVIII века*, Нови Сад 1978, 36-37.

²⁰ М-р Ј. Петров, *Технологијата на иконописот во дела на зографиите Михаил и Даниил монах од с. Самарино*, Бигорски научно-културни собири, 1974-1975, Скопје 1976, 146-158.

позлатата се секогаш длабоко изгравирани (според цртежот/картонот), врз нив е нанесуван полимент (во окер боја), како база не само за позлатата туку и за детали од драперијата кои треба да бидат со светли и ладни тонови.²¹ Според анализите на Ј. Петров се заклучува дека зографите не користеле широка палета на бои, но вешето успевале да ги комбинираат. Меѓу оние што се примарни се циноберот, зелената, окерот, оловно белата, карминот, црната (најмногу како завршна линија на место на исто така честото обрабување на одеждите со окер) и умбрата, при што важно е да се нагласи дека дел од нив се од индустриско потекло.²² Оваа комбинација на традиционалната техника на работа и користење на технолошките придобивки на новото време во делата на нашите зографи е прв евидентиран пример во македонскиот иконопис. Овие зографи во извесна смисла го следат трендот на новините во сликарскиот занает што ги воведува познатиот закинтошки сликар Панајотис Доксарас еден век претходно во неговата ерминија која претставува скоро дословно пренесување на упатствата за работа според италијанските сликари (Леонардо) каде што доминира употребата на маслената техника.²³ Јајцевата емулзија има слични особености на маслената техника, а заедно со заштитниот лак над сликаниот слој во оваа техника - додатно придонесува за сјајот на сликарската палета и чистотата на сочниот колорит.

Промените од технолошки аспект посебно можат да се видат на едно од делата на зографот Димитар (Даниил). Имено, иако според потпишаните дела овој зограф го следиме на мал број икони, кај него можат да се забележат исклучителни трансформации во стилско-ликовниот третман што се должат и на начинот на работа. За тоа сведочи иконата на платно (тип на плаштеница) со Оплакувањето Христово (1834 г.) од бигорскиот манастир каде што овој зограф, за прв (и последен) пат ќе изненади со една ренесансно-маниристичка штафелјана слика. Интимната, свечена атмосфера во *chiaroscuro*, на сплотените, извиени фигури над мртвото Христово тело, обвиткани во меко моделирани одежди со многу дипли, со чудесно јасен поглед на крупните и блиско поставени очи и јадрите лица со прозрачни розикави овали, особено експресивни на ангелчињата - пути, Даниил не би можел да ја создаде доколку не му биле познати делата на

²¹ *Историја*, 152-153.

²² *Историја*, 154-157.

²³ Z. A. Mylona, *The Zakynthos Museum*, Athens 1998; E. Мутафов, *Европеизация на харџија, Съчинения за живописџа на гърџки език ѓрез ѓрваџа ѓоловина на XVIII век*, София 2001

италијанските маниристи, но и доколку не умеел да комбинира со јајцевата емулзија (а можеби и со маслената техника) за да ја постигне чистотата и свежината на ликовите.

Нашите зографи сведочат за промените и во технолошкиот процес на работа на ѕидното сликарство. Благодарение на истражувачките работи за време на конзерваторскиот процес на апсидалниот живопис во Бигорската трпезарија утврдено е дека тие прават исчекор кон новата техника на сликање на сув малтер (*al seco*)²⁴, што понатаму целосно ќе ја замени традиционалната фреско техника во ѕидното сликарство и ќе го наметне неговиот препознатлив сув колорит во кој доминира сината (индустриска) боја најчесто користена за големите површини на заднината. Михаил (и Даниил) ги комбинираат двете техники (*al fresco* и *al seco*) на одделни партии (особено на страничните ѕидови на трпезаријата), но сепак интензитетот на колоритот во апсидата говори за доминантно применување на старата техника.

Претпоставивме дека првото вклучување на помладиот син на Михаил, Никола, во работата на неговиот татко се случило при изведбата на икони за цр. Св. Ѓорѓи и Св. Никола во Влашка маала во Охрид (1840 г.), предводејќи се од некои стилско-ликовни особености на двете икони Св. Никола и Св. Јован Претеча, споредбено со хронолошки блиски дела од цр. Св. Ѓорѓи во Ресен (1844-1846), иконите за целивање - св. Никола, св. Ѓорѓи и св. Јован, за кои и претходно е искажано мислење дека му припаѓаат на овој зограф.²⁵ Карактеристично за овие мали по димензии икони од кои повеќето се допојасја на светители, е изразитиот темен, сивомаслинест или студенозелен никарнат на лицата, со нагласени светли сенчења над веѓите и брчкање на јагодиците во форма на сиво-бели коси бразди (на постарите ликови), крупни и блиско поставени очи чиј поглед понекогаш „шара“ на една или друга страна, нагласена црна линија на носот (доколку ликовите се во полупрофил), и несразмерност на големите глави со ситното тело. Иако повеќето од овие карактеристики можат да се видат и на

²⁴ За резултатите од конзерваторските истражувања и за мошне комплицираниот конзерваторски процес (живописот е издвоен од подлогата и поставен на носачи за да се избегне континуираното и неконтролирано влажење од порзната структура на ѕидна маса од бигор), реферирано е на симпозиумот по повод 150 години од основањето на Заводот за заштита на спомениците на културата на Р. Србија (Белград, декември 1994г.), Ј. Тричковска, С. Соколовски, *Конзерваторски радови на сликарство мушке трпезарије у манастиру Св. Јована Бигорског*.

²⁵ А. Николовски, *Никола Михаилов - Последниот поштомок на зографската фамилија на Михаил Зиси*, Културно наследство 14/15, - 1987/1988, Скопје 1990, 23.

иконите кои се препишуваат на Михаил од оваа црква (и на оние од Албанија), тие многу повеќе ќе станат обележје на стилот на Никола кога ќе работи на поединечни претстави на светители или композиции изведувани на помали површини. При тоа, особено на ликовите во ан фас постои една специфика што ќе стане доминантна - благо нагласена вертикална бела линија со точкаст завршеток на врвот на носот. За понатамошна споредба на овие ликовни обработки можат да послужат двете икони со допојасје на св. Јоаким Осоговски и иконите со допојасјата на Св. Јован Претеча, Св. Никола и Св. Атанасиј од Осоговскиот манастир (по 1851 г.), Тројцата ерарси и Св. Атанасиј (од цр. Св. Димитриј во Крива Паланка, 1854 г.), Благовештение (од с. Блатец, 1858 г.) Св. Јован Претеча и Св. Антониј, Ефтимиј и Наум (од цр. Благовештение во Прилеп, околу 1870-71 г.) и многу други.

Во заедничката работа во Ресенскиот храм може во голем дел прецизно да се разграничи улогата на едниот и другиот зограф. И додека, како што веќе укажавме, сличноста со малите икони за целивање е скоро неверојатна, престолните икони Св. Никола, Св. Ѓорѓи на коњ, Св. Димитриј на коњ се пред сè дело на Никола. Ова може веднаш да се потврди споредувајќи ги овие икони со единствената сработена икона на зографот Михаил во овој храм, иконата на архангел Михаил. Очигледен е повеќе линеарниот пристап во обработката на чистите лица и сувиот колорит на иконите на Никола за разлика од волуменозната, здепаста фигура на архангелот Михаил, со посебна посветеност на моделацја на ликот во розикав инкарнат и маслинесто сенчење на овалот.

Во вториот комплет икони на кои работат двајцата зографи за цр. Св. Атанасиј во с. Богомила (1843, 1848), по наше мислење помалку може да се препознае уделот на Михаил.²⁶ Можно е тој да помогнал во обработката на помеките црти на лицето на св. Харалмпсиј од иконата на која е наведена 1843 г., а Никола да ја сликал сиромашно декорираната одеждата која виси на краткото тело на светителот; или Михаил да го сликал лицето на коњаникот св. Ѓорѓи, со еден прозрачен и меко сенчен лик, но на сите други (над дваесет) икони очигледно е учеството на Никола и на помошници. При тоа, повеќето од сценските прикази на иконите од празничниот ред се исклучително неуко сликани и

²⁶ Според А. Николовски главниот тон на сите атрибуирани икони на оваа работилница во Богомилскиот храм го дава Михаил, предводејќи се од потпишаната икона на св. Димитриј и ракописот на сигнатурите и ктиторските записи (А. Николовски, *Никола Михаилов*, 23).

компонирани, со здепасти, згрчени ставови на фигури (војникот што спие во Воскресението, свештеникот кој го врши Обрезанието, Јоаким кој се движи кон бемата во Влегување на Богородица во храм), со дебели потези на четка при сенчење на овали и подочници, нагласено извлекување на влакната на косите на постарите ликови кои делуваат несредено (Обрезание), слабо опремени ентериери, невешто нагласување на перспектива (масата во Сретението). Единствено на ликовите на Богородица и Јоаким (Раѓање), на апостолите од предниот план (Успение), на женските фигури (Раѓање на св. Богородица), на полегнатите апостоли (Преображение), како и на поединечните претстави на архангел Михаил, Константин и Елена и Исус Христос Велики архијереј (од Деисизната композиција), може да се препознае Никола по сигурниот, линеарен цртеж, помеката моделација на лицата и одеждите.

Она што со сигурност го издвојува овој зограф од стилот на неговиот татко се повеќето престолни, односно големи по димензии икони кои ги работи по осамостојувањето и формирањето на зографска тајфа (по иконите за ресенската и богомилската црква), каде што во обработката на лицата се „навраќа“ на потрадиционалниот начин на поставување плоснати, мазни површини, повеќе стилизирана ластовичеста линија на веѓите, задржувајќи го карактеристичниот тапест нос со бела нагласка по ивицата, сенчењата со плохи под усните, носот и овалите, дрвенестите, јадри раце каде што не се инсистира на посебна обработка, што сето заедно потсетува на „чистите“ моделиции на зографот Маргарит (!) чија работа во Македонија се следи на икони во последните три децении на XVIII век во Прилепско и Битолско.²⁷ Наспроти овој строг и вкочанет изглед, драпериите се меко развиорени или обиколени околу телото при што диплите се често пати извлекувани со користење на окер или позлата. Најпрепознатливи за наведените карактеристики се иконите за кои сметаме дека се самостојни дела на Никола: Св. Димитриј на коњ од проскинетарот на цр. Св. Димитриј во Битола (1842 г.), Исус Христос од 1851 г. (единствената икона од овој зограф во манастирскиот храм на Св. Јован Претеча во Слечче), Богородица од крстот, Св. Јулита и Кирик, Св. Анастасија, Св. Трифун, (цр. Св. Димитриј во Крива Паланка, 1854 г.),

²⁷ Сп. Д. Николовски, *Една непозната зографска работилница во уметноста од XVIII век*, Културно наследство 28-29/2002-2003, Скопје 2004, 197-208. Работата на овој зограф е препознаена на комплети икони од манастирскиот храм на Трескавец, цр. Св. Димитриј во с. Ореовец, Св. Кузман и Дамјан во с. Плетвар (Прилепско) и на икони во параклисите на Св. Димитриј во Битола, од цр. Св. Илија во с. Велушина (Битолско).

Архангел Михаил, Св. Димитриј, Св. Ѓорѓи (цр. Св. Илија во с. Блатец, 1858 г.), Исус Христос и Богородица со Христос од 1860 г. (цр. Св. Атанасиј во с. Габрово и од с. Горни Липовиќ), Архангел Михаил и ап. Тома (цр. Св. Спас во с. Раштак од 1866 г.), Христос на риза (цр. Успение на Богородица во Крушево, 1868 г.), иконите од Чинот (цр. Св. Петка во с. Козица, 1870 г.), Св. Трифун (цр. Св. Илија, с. Блатец и цр. Благовештение во Прилеп, од околу 1870 г.) и др. Од овој принцип на мека и срасната со робусните фигури обработена драперија тој понекогаш се откажува на сметка на круто поставената архиерејска одежда каде што до полн израз доаѓа трпеливо и прецизно занаетчиско стилизирање на флоралната декорација, наликувајќи на тапет, чиј најизразит пример е првата потпишана икона - Исус Христос Велики архиереј за владичкиот трон од цр. Св. Димитриј во Битола, 1842 г., а во тој стил следат и престолните икони - Св. Никола (цр. Св. Ѓорѓи во Ресен, 1844-1846 г.), Исус Христос Велики архиереј и Св. Никола (цр. Успение на Богородица во Крушево, 1868 г.), Св. Никола (цр. Преображение во Прилеп, 1871г.,1872 г.), Св. Атанасиј (с. Беличица, осумдесетите години).

За извесни промени или испробувања на различни ориентации во стилот на овој зограф како и за можноста за нагласено учество на талентиран соработник можат да се споредат двете икони на иста сцена - Благовештение, едната од цр. Св. Ѓорѓи во струмичкото Ново Село (1849, 1860), а другата од цр. Св. Илија во с. Блатец, Кочанско (1858 г.). Се работи за скоро идентичен и мошне невообичаен иконографски и композициски применет модел, но со различен ликовен третман на содржините. На иконата од Блатец ликовите се со погруби премини во сенчењето, а одеждите добиваат нагласена волуминозност со примена на позлата, додека префинетите ликови од Ново Село, со карактеристичен светол точкаст акцент на брадите и меките одежди кои складно ги обвиткуваат телата, работени со благи премини на светло- темно со доминација на студената зелена боја, ѝ дава на претставата воздушеста, интимна барокна атмосфера. По наше мислење и едното и другото остварување е на Никола (иконата од Струмичко Ново Село е потпишана), и е доказ за негово паралелно испробување на посуптилен и сликарски поминуциозен пристап, со градација на валери (иконата од Ново Село), за разлика од многу поприсутниот и поблизок ракопис до неговиот татко, со драперија која доминира во нејзиниот позлатен сјај и развиореност, усогласена со ликови обработени со контрасти. Сепак, начинот на работа на иконата од Ново

Село е повеќе исклучок отколку паралелен сликарски манир и мислењето за нејзино подоцнежнo датирање (1860 г.),²⁸ како и примената на овој начин на сликање на одредени партии на уште неколку подоцнежни икони, на пр. - апостолите на двете икони на Преображение (рег.бр. 16421 и рег.бр.16385), ангелот на Христовиот гроб, и двете од цр. Преображение во Прилеп (од 1871-1872), не значи и менување на стилот на зографот туку поголема негова присутност, особено кога станува збор за сценски прикази каде генерално е забележително учеството на соработници.

Од друга страна, токму преку стилот на работа од другата икона (од с. Блатец), може да се види колку Никола извршил влијание на еден познат зограф од струмичкиот крај од втората половина на XIX век, Григориј Пецанов преку иконата Симнување на св. Дух која што овој зограф ја насликал во 1873 г., за цр. Св. Илија во с. Габрово, струмичко, така што според нас тој претставува најизразит следбеник на Никола иако не е досега потврдено нивно заедничко работење.²⁹

Овие дискурси во стилот на нашиот зограф можат да се видат и на други, исто така порани дела - двата комплекта на натпрестолни Крстови-Распетие со придружни икони на Богородица и св. Јован Богослов, и двата од приближно исто време (1851-1854), првиот од Осоговскиот католикон а вториот од цр. Св. Димитриј во Крива Паланка. Веќе укажавме на паралелите со новиот модел што Михаил го користи уште на првите дела од Албанија а кој скоро дословно го презема Никола, особено на пропратните икони на Богородица и Св. Јован во Осоговскиот манастир, преку динамично позиционирање на фигурите, изрази на болка (подигнатиот згрчен/егзалтиран поглед и немоќно раширените раце на Богородица), и смирена тага (наведнатиот, скрушен поглед на Јовановиот лик во профил), со многу напластена одежда која делува тешко на монументалните фигури.³⁰ На другот пар икони тонот е смирен, одеждата е меко моделирана,

²⁸ А. Николовски, *Сликарството на XIX век во Струмичкиот крај*, Зборник на трудови, Завод за заштита на споменици на културата и природни реткости - Струмица, Струмица 1989, 154- 155. Авторот смета дека празничните икони се работени при повторното доаѓање на Никола во Струмичкиот крај и работа за цр. Св. Константин и Елена во с. Моноспитово истиот, *Никола Михаилов*, 23, 25.

²⁹ За зографот Пецанов и наведеното дело, сп., А. Николовски *Сликарството на XIX век во Струмичкиот крај*, 119-152, сл. на стр.163.

³⁰ Спореди со коментарот во поглавјето за Христовите страдања, с.13-14, и со иконите на Михаил од Корчанскиот музеј во Албанија (Dr K. Naslazi, *Influenca e shkollës ikonografike të Korçës te disa piktorë të shek XIX Mihal dhe Dhimitër Anagnosti*, Monumentet, Tirane 2002, fig.19, 20).

обратно е внимание на нејзиното цветно украсување и двете икони се усогласени со третманот на мртвото Христово тело на крстот чиј перизом исто така меко ги обвиткува препоните. Ликовите се повоедначено моделирани во светло-темно, со благо нагласен тажен израз на собраните веѓи. Интересно е да се забележи дека овој модел целосно ќе го искористи но занатски многу лошо ќе го изведе еден од (веројатно) помошниците на Никола при работата дваесетина години подоцна во цр. Св. Илија во с. Алдинци, имитирајќи го и цветниот мотив од хитонот на Богородица и св. Јован кога самостојно ќе го изработи истиот комплет во 1883 г. за истата црква.³¹

Меѓу делата од првите децении на самостојно работење на Никола ќе ја спомнеме и дарохранилницата за цр. Св. Димитриј во Крива Паланка (околу 1854 г.), како единствено дело од овој тип, користејќи го концептот на неговиот татко од првото негово дело во Македонија- дарохранилницата за цр. Св. Димитриј во Битола. Настојувајќи да се доближи до изградениот стил на неговиот татко, сликајќи на помал простор на страниците на дарохранилницата, во полиња рамени со резба, Никола успеал да ги акцентира карактеристичните *contraposto* пози на поскладно изведените фигури на св. Димитриј и архангел Михаил, за разлика од другите две претстави на останатите страни - Богородица и Исус Христос Велики архиереј седнат на трон.

Од плодниот период на работа во седумдесетите и осумдесетите години треба да се издвојат иконите од цр. Св. Атанасиј во с. Габрово, Гевгелиско, Успение на Богородица во Крушево, а потоа и од двете цркви во Прилеп (Благовештение и Преображение). На сите престолни икони од овие храмови преовладуваат моделите во кои се инсистира на „чиста“ моделаџија на широки лица со монохромни плохи, прецизен цртеж, јадри тела, крути дипли на одеждите. Извесно претерување во окрупнување на поголем дел здепасти фигури во цел раст наспроти јадрите глави може да се види на престолните икони Архангел Михаил и Св. Јован Крстител и на иконата Константин и Елена (цр. Св. Преображение, Прилеп), додека на иконите од цр. Успение на Богородица во Крушево фигурите се издолжуваат и добиваат поскладни пропорции што, особено во врска со коњаничките фигури (св. Ѓорѓи и св. Димитриј), укажува на напредок во

³¹ Распетието од Алдинци е заведено во Централниот регистар на икони под броевите 17090-17092. Најверојатно е дело на крушевскиот зограф Атанас (според иницијалот испишан по приложничкиот текст на хоризонталната греда на крстот).

обмислување на добар сооднос на масите и складно вклопување на фигурите во богатото архитектонско и пејзажно опкружување. Ова може да се однесува и на претставата Христос оди на волно страдание на две икони (од цр. Преображение во Прилеп и од Успение на Богородица во Крушево).

Зографот Никола работи со тајфа која била често пати менувана или дополнувана во зависност од нарачките и просторот каде што работел. Меѓу неговите најдобри соработници се оние кои му помагале при сликањето на ѕидното сликарство во цр. Св. Никола во Куманово (по 1854 г.), празничните икони во цр. Преображение во Прилеп, и за иконите од последните децении на неговото творење во крушевските цркви - Успение на Богородица и Св. Никола, односно иконите кои се чуваат во цр. Св. Јован Претеча.

Исто така, на пр. на иконите од цр. Преображение во Прилеп може да се спореди неговиот поголем или помал личен удел како што е на пр. претставата на Преображението - на едната за која веќе зборувавме како негово дело (рег.бр. 16423, од 1871 г.) и на другата (рег.бр. 16366) од истото време, на која доминираат нескладни пропорции и уочени движења, круто драпирање, и нагласено сенчење на лицата. Кон првата икона се придружуваат празничните икони од вториот ред на иконостасот -мајсториски организираната и богатата со детали сцена на Воскресението Христово и сцената на Преображението (ред. бр. 16385), чија динамика, изразност на фигурите и лицата, невообичаените движења и пози, минуциозната обработка на драпериите (униформите на војниците и крилјата на ангелот од Воскресението), со добро воспоставен пропорциски однос, ги чини овие дела „најбарокни” и сликарски најинспиративни.

Во делата за/од крушевските цркви, особено кога станува збор за сценски претстави како што се Раѓањето на Богородица (цр. Раѓање на Богородица во с. Бучин, 1876г.), Раѓање на св. Јован Крстител (од галеријата на цр. Св. Јован Претеча во Крушево), Собор на апостоли со Света Троица (од цр. Св. Никола, од 1883г., во соработка со зограф Вангел(!)), Никола се враќа на неговиот препознатлив стил од повеќето престолни икони за кои зборувавме - чисти форми, широки, плошнато моделирани лица, статични пози, драпериите без особена обработка. Ентериерите се богати со архитектонска кулиса но на нив ги нема разбранетите драпериите или украсувања на фасадите како што тоа беше случај со

делата на Михаил/Даниил или какошто подоцна ќе видиме во ѕидното сликарство во Куманово.

Ѕидното сликарство во горните партии на централниот кораб и во четирите куполи на кумановскиот храм Св. Никола, како единствено дело кое целосно може да се проследи од неговата работа во овој медиум, се вклопува во онаа стилско-ликовна ориентација која беше карактеристична за празничните икони од с. Блатец, Крстот од Осоговскиот манастир, празничните икони од Преображение Прилеп и каде што е очигледно присуството на соработници. Но имајќи предвид дека се работи за големи сликани површини „барокниот“ јазик на овој зограф тука доаѓа до најсилен израз. Одлично се снашол во композициската организација на масовни сцени, и особено во складното распоредување на содржински елементи во кои морал да направи селекција на детали (во пандантифите на куполата посветена на сцени од житието на патронот, св. Никола, во старозаветните сцени од пандантифите на источната купола). Посветил многу внимание на мекото набирање на одеждите на многубројните фигури и, за разлика од иконите, тука дал оддишка на архитектонското и пејзажното опкружување. Во тој поглед посебно е интересна перспективно нагласената река и крајбрежјето во Крштевањето Христово во сообразност со смалената фигура на св. Јован Крстител (од епизодата со проповедта) и архитектурата и пејзажот од зимзелени дрвја во заднината, низата на младешки глави која се губи во заднината, позади клекнатата фигура на праотецот Ное (во Жртвата на Ное), или на свештениците кои излегуваат од вратите на Ерусалим да го пречекаат Христос, наспроти малите седнати детски фигури пред нив (во Цветници). Меѓу најдобрите композициски решенија, со сплотени учесници околу централното дејствие се Сретението, Симнување на св. Дух, Раѓањето и Оплакувањето Христово (во протезисната ниша), распоредените учесници по цела ширина на простораните површини за сликање - во Крштевање, Цветници, Распятие. Меѓу посебно обработените поединечни ликови можат да се издвојат повеќе претстави на фигури на пророци, праоци, праведници, сместени на челните страни на арките што ги двојат куполите, трите момчиња со пр. Даниил, св. Јован Дамаскин, св. ев. Матеј (во пандантифите) Исус Христос од претставата на Света Троица (источната купола), Богородица и друите жени во Оплакувањето. Мекото моделирање на ткаенините посебно е забележително при обвиткување на телата

и главите, врзувајќи чворови на химатионите (на апостолите, на ангелот од Аврамовото гостољубие, на наметката на св. Јоаким во Оплакувањето, на Симеон Богопримец во Сретението, на ангелот од Крштевањето) и на марамите на женските фигури (мајката на св. Никола во сцената на Раѓањето) и Симеон Богопримец (во Сретението). Непостои површина помеѓу сцените која не е декоративно решена со брановидни ленти со цветни мотиви (на страничните, тесни површини помеѓу куполите и ѕидовите), или со фриз од палметни ливчиња (прстенот под куполите).

Колоритот е интензивен, без користење на широка палета на бои но со нивно умешно комбинирање. Циноберот, карминот, окерот, во контраст со сината и зелената преовладуваат на одеждите, маслиневата и темно зелената на стилизираниот пејзаж, а сивата и розикавата - на архитектурата, додека за заднината е обврзно користена сината.

Нагласената декоративност, со украсни мотиви на скоро сите елементи во ентериерот, сликани со колористички контрасти, бројните натписи, испишани свитоци, придружни цитати од богослужбени текстови, му дава на ова сликарство исклучителна полнотија и расприкажаност. Од евидентното учество на Никола скоро во сите претстави се издвојува куполната претстава на Богородица кадешто работи друг зограф.

Карактеристично за овој зограф е паралелното служење со грчкиот јазик и со „варијанти” на црковнословенскиот. Раритет се натписите на неколкуте икони од Крушево, од Галеријата на икони во цр. Св. Јован Претеча (Цветници, Раѓање на св. Јован) и од цр. Св. Никола (Симнување на св. Дух и на престолната икона Св. Јован Крстител), испишани на влашки јазик, како барање на нарачателите од влашко потекло, но само во натписите на кои инсистирале нарачателите, додека потписот на зографот останува испишан на грчки. Служењето со „српска” редакција на иконите во цр. Св. Илија, с. Блатец (Мандилион), цр. Св. Спас, с. Раштак (архангел Михаил од влезната врата за протезисот), како и додавката „молер” (на иконата Св. Ѓорѓи на коњ од цр. Св. Богородица во Македонски Борд, од 1885 г.), некои истражувачи го толкуваат како влијание од престојот во Србија,³² за што не постојат конкретни податоци.

³² А. Василиев, Български възрожденски майстори, София 1965, 282; А. Николовски, *Никола Михаилов*, 28.

VI. ЗАВРШНИ РАЗГЛЕДУВАЊА

Зографскиот опус на семејството на Михаил од Самарина го следевме преку делата на тројцата претставници - Михаил (анагност) и синовите, Димитар (Даниил) и Никола (Михаилов), создавани во периодот од третата деценија до последната деценија на XIX век во повеќе од педест споменици, распространети на широк простор на територијата на Македонија. При тоа, настојувавме да ја заокружime сликата за нивниот развоен пат, земајќи ги предвид новите сознанија за почетните дела на главниот претставник - зографот Михаил, изработени за храмови надвор од Македонија, како и дополнителните истражувања што ги направивме во врска со пренесувањето на искуството на неговите синови, приднесот во заедничките дела и спецификите на самостојните остварувања на зографите.

Со оглед на тоа што во досегашните истражувања на делата на првите двајца зографи, Михаил и Димитар во Македонија, акцентот се ставаше на поединечни творби од најплодниот период кој се одвивал во манастирот Св. Јован Бигорски, нашето внимание беше насочено кон соодветен третман на сите дела за кои имавме сознанија, а меѓу нив и на повеќе новоатрибуирани во манастирот и во други места во западна Македонија. Воедно, според новите податоци за животниот пат на зографот Димитар, кој само по неколку години замонашување во овој манастир се посветува исклучиво на црковни активности, можевме да го заокружime неговиот придонес не само како извонредно талентиран зограф туку и како успешен соработник на бигорскиот игумен Арсениј и висок администратор (протосинѓел) на Пелагониската митрополија.

Што се однесува до третиот претставник, зографот Никола, на чие творештво освен хронолошки преглед на обениот опус, досега не му беше посветено посебно внимание, нашите заложби беа да ги анализираме оние дела за кои имавме услови за истражување, задржувајќи се на карактеристичните примероци како од иконографски така и од стилско-ликовен аспект. Истовремено атрибуиравме нови дела и се потрудивме да направиме првична дистинкција меѓу ликовниот ракопис на овој зограф и татко му Михаил на заедничките потпишани творби, вклучително и на оние кои им се припишуваа на

двајцата зографи, како и да го посочиме големиот удел на неговите соработници во сценските претстави.

За да се отслика *ошћесѣвено-џолийчката и културната клима* која влијаела на животописот и уметничката профилација на зографите, направивме осврт на позначајните процеси кои во втората половина на XVIII и првата половина на XIX век се одвиваа на Балканот. Станува збор за време во кое се случуваат големи промени на политички и економски план во Османската Империја. Самоволието на моќните паши и губењето територии со се понеуспешните воени дејствија, доведоа до дестабилизација на државата на внатрешен план и до нагласено влијание на западноевропските сили во остварување на нивните стратешки интереси на овој дел од Европа. Зародишот на капиталистичките односи и се поинтензивната размена на материјални добра и идеи ќе има важна улога во животот на одделни слоеви на христијанското население кои претставувале еден од главните носители на економскиот развој на државата. Истовремено, дестабилизацијата на државата што ја предизвикале одметнатите паши, ќе се одрази на менување на демографската слика на извесен број населени места. Од друга страна, допирот со прогресивните западноевропски идеи, ќе доведе до будење на националната свест и востанички дејствија кај одделни балкански народи, а кај други ќе придонесе за разгорување на црковниот антагонизам меѓу локалното население и намесниците на елинистички профилираната Цариградска патријаршија.

Уметничката клима во која се образувал Михаил, носителот на сликарското семејство, е исто така сложена. Потребно е да констатираме дека во досегашните истражувања не е правен посебен обид за утврдување на импулсите кои ја креираа носечката динамика на промените во традиционалната уметност на Балканот. Оттука, нашето внимание беше усмерено на пренесувањето на нови теми и модели од западноевропската контрареформаторска уметност, пред сè преку графиката, најдостапниот сликарски насочник за повеќе општествени слоеви. За да добиеме што е можно посоодветна слика за овие промени, посветивме внимание на црковно-уметничките центри во Украина и Русија каде што најпрво и со значителен интензитет се случуваа промените, придружени со расправи на црковните собори, и под чиешто влијание се физиомираше

српската барокна уметност и се барокизираше уметноста во централните и јужните делови на Балканот.

На Балканот се вкрстија неколку правци на пробив на западноевропската уметност. Покрај Украина и Русија, препознатлива улога имаше уметноста на Јонските острови кои долого време беа под доминација на Венеција, така што „раздвижените“ сликари од Константинопол и од грчките острови во Егејското и Јонското Море, имаа можност директно да ги восприемат европскиот вкус и уметнички изрази и, според споствените опсервации, да ги сообразат на традицијата на славната критска школа на чии основи повеќето од нив се градеа. Света Гора останува и понатаму најтврдокорниот православен уметнички центар, но и тука влијанијата ќе имаат свој одраз преку дојдените зографи од различни уметнички средини.

Во контекст на оваа сложена уметничка продукција зборувавме за т.н. левантиски барок, термин кој истражувачите најчесто го употребуваат за препознавање на поголемиот дел на балканската црковна уметност од XVIII и XIX век, претставувајќи ја како уметност која за основа ја има византиската традиција на која се надградуваат позајмици од западноевропската (декоративна) барокна и/или рокајна уметност и народното творештво. Сепак, вака поедноставената претстава за сликарството од средините кои беа под доминација на турската империја, според наше мислење недоволно јасно ја објаснува комплексната структура на балканската уметност. Оттука, според достапниот материјал, се потрудивме да направиме компаративни согледувања на уметноста во српските, бугарските и светогорските средини и на просторите во јадрото на некогашната Охридска архиепископија. Посебен акцент ставивме на москополско-корчанскиот сликарски круг и на уметноста во пограничните области на Епир (Мецово, Капецово) од втората половина на XVIII и почетокот на XIX век, кои имале влијание врз формирањето на зографот Михаил и неговите самарински соработници. Анализирајќи ги иконографско-тематските карактеристики на ликовните модели на самаринските зографи утврдивме дека новиот сликарски идентитет се базира на влијанијата од критското сликарство, поточно од т.н. хептасијанска уметност создавана на Јонските острови во XVII и XVIII век. Овие уметнички тенденции претставуваат еkleктична збирност меѓу византиската ликовна традиција и западните (италијански и фламанско-

холандски) влијанија, кои особено погодувале на креативниот дух на основачот на ателјето, сликарот Михаил (анагност).

Истражувањата на творештвото во Македонија на зографот Михаил и неговите двајца синови, Димитар и Никола ги насочивме кон поединечно следење на зографите и нивните дела, при тоа правејќи хронолошка, иконографска и стилска дистинкција пред се меѓу Михаил и помладиот син Никола, од причина што делата на Михаил и постариот син Димитар во најголем дел се врзани за нивната заедничка работа во манастирот Св. Јован Бигорски во која најчесто не може да се спознае различен сензибилитет. Од друга страна, обемиот опус на Никола можевме да го пратиме уште четириесетина години по завршувањето на зографската дејност на неговиот татко, што секако претставува доволно долг период за самостоен развој на овој зограф.

Местото од каде што доаѓа Михаил, селото Самарина, од претежно сточарска влашка населба, кон крајот на XVIII век доживува извесен подем. Не случајно Самарина важела за „летниковец“ на мобилните трговци низ Балканот и Европа кои во летниот период се враќале во планинското место, пренесувајќи ги сознанијата и граѓанскиот вкус на развиениот европски свет во повеќе сфери на нивното општествено и духовно живеење. Монументалните храмови кои во ова време се градат во Самарина и непосредната околина, се едно од сведоштвата за придобивките од економската (благо)состојба, но и за исклучително грижливиот однос на црковните и световните авторитети во немирните времиња за зачувување на верата, и народот кој традиционално живеел со длабоко чувство за колективна сплотеност. Токму за самаринските храмови Михаил ќе ги изработи своите први самостојни дела, иконите за иконостасите на Св. Параскева (1811г.) и на манастирот Св. Преображение (1815г.), од нејзината непосредна околина, а набрзо потоа и за иконостасот во храмот Св. Никола (1817г.) во блиското село Коница.

Иако немаме конкретни податоци за почетоците на формирање на зографскиот пат на Михаил, може да се претпостави дека тој пат го минувал меѓу зографи по потекло од родната Самарина, чиишто дела во првите децении на XIX век се наоѓаат во храмовите од потесното опкружување а некои од нив ги сретнуваме и во Македонија. Меѓу овие автохотни зографи бил секако и неговиот татко Димитар. Не случајно Михаил на потпишаните дела го додава и

името на татко му со кого, според досегашните сознанија, имал прилика да работи само на еден проект - ѕидното сликарство во наосот на манастирскиот храм Преображение крај Самарина (1819г.). Покрај спомнувањето на неговиот татко, во формулацијата на потписите во првите дела Михаил најчесто ја користи додавката анагност, означувајќи ја функцијата што ја имале голем број образовани зографи, и таа станува препознатлива ознака за неговото понатамошно творештво создавано надвор од родното место па дури и тогаш кога тој престанува да ја користи што ќе се случи набрзо по доаѓањето во Македонија.

За добро совладаниот занает во ѕидното сликарство сведочи живописот во наосот на цр. Св. Апостоли во Клиново (1820 г.), во областа на Каламбака, каде Михаил се појавува прв пат како главен мајстор, а заедно со една година подоцна потпишаните икони од иконостасот во истата црква и живописот во цр. Св. Параскева во Самарина, каде што во 1821 г. се враќа да ја наслика куполата, завршува неговата работа (а веројатно и престој) во родното место.

Првиите познати дела што зографот Михаил ги создал преселувајќи се во Македонија, дарохранилицата за цр. Св. Димитриј во Битола и престолната икона на Исус Христос во Трескавец, биле под покровителство на тукушто именуваниот владика, пелагонискиот митрополит Григориј (1826-1833), почитуван поранешен протосингел на Цариградската патријаршија и подоцнежен серски митрополит и цариградски патријарх.

Поврзувајќи се со влашката заедница во некогашната охридска катедра, во 1827 г. Михаил ќе работи на мали нарачки, но значајни за понатамошните ангажмани во овој град - иконата на Богородица со Христос за една охридска фамилија, ѕидното сликарство во олтарот и иконите за малиот иконостас во цр. Св. Димитриј, параклисот на цр. Св. Богородица Перивлепта, како и за други храмови од непосредната околина од кои се зачувани иконостасен крстот-Распятие (денес во збирката на Музејот во куќата на Робевци), и две икони пронајдени во манастирот Св. Наум. Во врска со овие дела на Михаил од кои повеќето му се атрибуираат за прв пат, го изнесовме нашето мислење дека во неговата тајфа, меѓу самаринските соработници бил и постариот син Димитар. На тоа најмногу нè наведе невоједначеноста на стилот во олтарниот живопис во охридскиот храм Св. Димитриј и блискоста со некои претстави од живописот во

цр. Св. Преображение во Самарина, како и споредбата на ликовите на архијереите со оние од подоцнежниот живопис во бигорската трпезарија, од кои повеќето ги припишавме на Димитар (Даниил). Потоа, сличноста со ликот на св. Димитриј на иконата од иконостасот во цр. Св. Димитриј во Охрид со иконата на архангел Михаил од Големо Црско (Кичевско) од 1828 г., која е атрибуирана како прво самостојно дело на овој зограф во Македонија.

Набрзо по престојот во Охрид, Михаил заедно со синот Димитар, заминува за Албанија каде што во текот на две години (1828-1830) слика повеќе икони за иконостасите на цр. Успение на Богородица во Елбасан и Св. Благовештение во Тирана, денес експонати на Музејот на средновековната уметност во Корча. Меѓу иконите од тиранскиот храм е една потпишана Михајлова икона од 1830 г. каде што прв пат тој го споменува синот Димитар како негов соработник. Оттогаш може да се прати нивното партнерство што ќе биде главно врзано за ангажманите во манастирот Св. Јован Бигорски и метохот во с. Рајчица.

Нарачаната икона за бигорскиот игумен Арсениј - Богородица со Христос и св. Јован Претеча (1829 г.), е делото на Михаил кое нему и на синот Димитар ќе им обезбеди десетгодишна соработка во работилницата што Михаил ќе ја формира во овој манастир и од која ќе произлезат голем број иконописни дела не само за манастирот туку и за неговите метоси и други храмови од околината кои гравитирале кон Бигорскиот манастир, како еден од најразвиените монашки центри во западна Македонија од крајот на XVIII и XIX век.

Од 1830 г. во бигорската работилница ќе бидат изработувани бројни икони кои добле место на подоцнежните иконостаси во цр. Св. Ѓорѓи во с. Рајчица (1832-1833 г.), иконата Благовештение од цр. Св. Атанасиј во с. Подвис, Кичевско (1834 г.), неколку икони за иконостасот во цр. Св. Архангел Михаил во с. Битуше (1838 г.), царските двери за цр. Вознесение Христово во с. Ростуша, две икони за црквата во дебарското село Мелничани, иконата подарена на цр. Св. Богородица - Каменско во Охрид (1835 г.), иконата на св. Теодор Тирон и Стратилат од манастирот Слепче, Демирхисарско (денес експонат во Музејот на Македонија), како и други икони од кои извесен број се зачувани во ризницата на Бигорскиот манастир.

Освен иконата од 1829 г. со која Михаил му се претставил на игуменот Арсениј како искусен зограф, другите икони од бигорската ризница што им

припаѓаат на зографите од оваа работилница досега не биле научно третирани. Од оваа колекција посебно ги издвојуваме четирите процесиски крстови со богата резба, како уникатни дела според тематско-иконографската концепција (со сцени од Великите празници на едната страна) и според мајсторската изведба на сценските прикази на исклучително малиот и специфичен простор за сликање на краевите од крстот. Посебно значјни се двата бајрака - единствени од овој тип зачувани предмети со раскошна сценска разработка на теми поврзани со патронот на храмот, св. Јован Претеча/Крстител.

Најголемиот проект во иконописот на кој работат двајцата зографи за архимандритот на Бигорскиот манастир, се 44-те икони за монументалниот иконостас на католикот од кои само престолните се поединечно потпишани во 1831 г. Како резултат на паралелната работа со резбарите од познатата мијачка резбарска тајфа на Петре Филипович Гарката и Макариј Фрчковски од Галичник на бигорскиот иконостас, создадено е едно од најимпозантните сликарско-резбарски дела во Македонија од ова време.

Утврдувајќи ја хронологијата на работа на зографите, изразивме сомневање во мислењето на некои истражувачи кои, поведени од еден натпис на престолна икона од цр. Св. Никола во Крушево, сметаа дека во 1831-1832, тројцата зографи работеле на иконостасот за овој храм. Овој став го базираме на сознанијата според коишто резбата на оригиналниот иконостас во храмот, опожарен во Илинденското востание, има прифатливи аналогии со кои временски се одредува неговата изведба по 1846 г. Оттука, а во врска со иконите за крушевскиот иконостас, единствените дела во кои се потврдува учеството на тројцата зографи, сметаме дека би можеле да бидат сработени подоцна, кога зографот Михаил, наоѓајќи се во поодминати години, трајно се населува во Крушево.

Михаил и замонашениот син Димитар (Даниил) за Св. Јован Бигорски го реализираат вториот голем проект - ѕидното сликарство во машката трпезарија. Според нашите истражувања, овој уникатен ансамбл во македонскиот живопис, е завршен околу 1833 г., неколку години пред смртта на наречателот, игуменот Арсениј (+1838 г.), и непосредно пред заминувањето на патријаршискиот престол на првиот покровител на зографите во Македонија, дотогашниот пелагониски митрополит Григориј (1826-1833). Ние се обидовме да направиме разграничување

на одделното учество на двајцата зографи во овој ансамбл при што се приклонивме кон тезата дека живописот е нивно заедничко дело во коешто Данииловото учество би можело да се препознае во ликовите на архијереите и монасите како и во композицијата Достојно ест во апсидата, и во ликовите на современите историски личности - архимандриот Арсениј и пелагонискиот митрополит Григориј (сигниран како Дебарски архиепископ).

Во нашиот труд детално го анализиравме живописот на источниот ѕид на припратата на цр. Св. Ѓорѓи во с. Лазарополе, односно на композицијата Страшен суд, насликана во 1837 г., која неодамна ја атрибуиравме како дело на зографот Михаил. Таа претставува исклучителен пример на иконографска и ликовна разработка на оваа сложена композиција во македонскиот живопис од XIX век и репер за согледување на промените што понатаму ќе се одвиваат во нејзината иконографија под влијание на графиката. Исто така, укажавме на можноста зографот Михаил да отпочнал да го слика и наосот на лазарополскиот храм за што постојат индиции по делумното чистење на одделни партии на јужниот ѕид.

Од драгоцените податоци на колегата Н. Папагеоргиос за следење на понатамошниот пат на зографот Михаил дознаваме дека тој, напуштајќи го Лазарополе, во истата година заминува во Серско, во с. Негрита, каде што на покана на поранешниот пелагониски митрополит Григориј (во ова време серски митрополит), го предводи сликањето на наосот на црквата Св. Ѓорѓи. Само по две години, Михаил повторно го наоѓаме во Бигорскиот манастир, поточно во метохот, цр. Св. Ѓорѓи во с. Рајчица, каде што заедно со Даниил ја сликаат централната купола (1840 г.), како претходно договорен проект со веќе починатиот игумен Арсениј. Надополнувајќи ги нашите претходни истражувања на ѕидното сликарство во овој храм, го потврдивме мислењето за доминантната улога на зографот Михаил во сликањето на Исус Христос Пантократор и Небесната (Божествената) литругија, а помошта на Даниил сметавме дека најдобро може да се согледа во претставите на пророците во тамбурот и евангелистите на пандантифите.

Претходно искажаните ставови на истражувачите за ангажманот на зографот Михаил во цр. Св. Ѓорѓи и Св. Никола во влашката маала во Охрид овој пат ги дополниме со разгледување на можноста во овој проект, кој се одвивал во

1840 г., да учествувал и помладиот син Никола, чишто први самостојни дела ќе бидат реализирани по две години во цр. Св. Димитриј во Битола. Меѓу повеќето икони што работилницата на зографот Михаил ги сработила за двата охридски храма, посебно се издвојува импозантниот лик на охридскиот светител Климент, мошне коректно насликан според познатата архијерејска иконографија на овој светител. Тој претставува еден од двата негови портрети насликани од Михаил во Македонија од коишто првиот е во низата светителски фигури меѓу кои и онаа на св. Наум Охридски, на иконата на Богородица со Христос од 1827 г., изработена за неидентификуваната охридска фамилија.

Суптилната обработка на ликовите на словенските просветители, светите Кирил, Методиј, Климент и Еразмо од олтарот на цр. Св. Богородица-Каменско во Охрид, мошне слични на монашките претстави во бигорската трпезарија, нè наведе да претпоставиме дека тие се сликани од тајфата на зографот Михаил, по нејзината изградба (1832 г.). Според овие првични истражувања, како и според евидентните преслики на живописот, изразивме сомневање во ставот дека Дичо зограф е првиот кој го насликал храмот во 1864 г.

Со заложба на протомајсторот Павле и писменото барање на синот Даниил, кој во улога на протосинџел на Пелагониската митрополија во 1842 г. се обратил на игуменот на Рилскиот манастир за добивање работа за неговиот татко, Михаил во истата година заминува за Рилскиот манастир, но само по пробната работа - ѕидната слика Успение на св. Јован Рилски, од необјаснети причини, го напушта манастирот и се враќа во Македонија.

Познато е дека Михаил во последната деценија од својата зографска активност соработува со помладиот син Никола на два проекта, икони за цр. Св. Ѓорѓи во Ресен (1844-1848) и за цр. Св. Атанасиј во с. Богомила, Велешко (1848 г.). Нашите дополнителни истражувања покажаа дека зографот Михаил многу малку се вклучил во овие проекти во кои Никола и неговите соработници ја носеле скоро целата работа. Истата констатација се однесува и на претходно искажаниот став на истражувачите за доминантната улога на Михаил во цр. Св. Димитриј во Битола каде што зографот Никола во 1842 г. го потпишал своето прво дело - иконата на Христос Велики архијереј од владичкиот трон. Нашето мислење е дека и на други икони од ова време во битолскиот храм (како и

медаљоните со апостолите во горните партии над столбовите на централниот кораб), преовладува раката на зографот Никола а не на Михаил.

Последното дело на Михаил со неговиот крушевски соработник Зиси, куполниот живопис во припратата на Богородичиниот храм во манастирот Трескавец (1849 г.), каде што се претставени теми од химнографски карактер, посветени на Богородица, проследено е компаративно со композицијата од куполата на храмот Св. Никола во Куманово, дело на тајфата на помладиот Михајлов син - Никола. Двете дела заслужуваа посебно внимание имајќи предвид дека се работи за исклучителни претстави во ѕидното сликарство од XIX век во Македонија.

Резимирајќи ги истражувањата на творештвото на *зографот Димитар* во Македонија, сметаме дека за прв пат самостојно ќе го видиме потпишан на престолните икони Собор на архангели, Богородица Царица со Исус Христос и св. Ѓорѓи со св. Димитриј од бигорскиот иконостас (1831 г.). Во врска со раните дела, го оставаме отворено прашањето за евентуланото авторство на иконата на архангел Михаил ја зема душата на богатиот (1828 г.) од цр. Св. Атанасиј во Големо Црско (Кичевско), како заради стилската некомпатибилност со неговите познати (потпишани) дела и разликите со стилот на работа на неговиот татко кого Димитар настојува доследно да го следи, така и заради невообичаената формулација во потписот каде што не се наведува името на Михаил, инаку секогаш спомнуван во првите самостојни дела на неговиот син. Многу посигурни сме во ставот дека овој зограф не би можел да биде автор на иконата на св. Димитриј на коњ од цр. Воведение во храм на Богородица во с. Росоки за која претпоставуваме дека е дело на непознат зограф од крајот на XVIII или почетокот на XIX век .

Потпишаните икони на Димитар од бигорскиот иконостас се најевидентното сведоштво за следењето на стилот на работа на неговиот татко, каде што скоро да не се препознаваат двајцата зографи. Во тој дух, но со многу посуптилна сликарска изразност и сјајна и свежа колористичка палета, Даниил ќе ги работи следните дела, иконите кои подоцна добиле место на иконостасот во цр. Св. Ѓорѓи во с. Рајчица (изградена во 1835 г.), при што на една од нив го оставил својот потпис (на иконата на св. Харалампииј, врата за ѓакониконот, од 1832 г.). Според натписот на престолната икона на св. Ѓорѓи каде што стои дека сите

икони биле завршени во 1833 г., јасно е дека тие биле подготвувани во бигорската работилница на неговиот татко. Според малите разлики, можно е повеќето од нив да се дела на Даниил, при што посебно се истакнува сличноста на иконата на св. Харалампии со претставата на Вознесението на св. Илија, поставена на другата врата на иконостасот (за протезисот), и престолните икони од овој зограф на бигорскиот иконостас.

Една од првите публикувани, потпишани икони на зографот Даниил и воедно уникатно иконографско и сликарско остварување во поновиот македонски иконопис е иконата на игуменскиот трон на Богородица со св. Јован Претеча и архимандритот Арсениј во проскинеза (1833 г.). Заедно со иконата на владичкиот трон, Исус Христос Велики архијереј, која исто така му се припишува на овој зограф, сликана во приближно истото време, Даниил покажува дека стекнал силна доверба кај нарачателот, игуменот Арсениј, а воедно и дека неговиот сликарски потенцијал може да се мери со оној на неговиот учител, татко му Михаил. Тоа совршено тандемство, што довело до препознатливост на ракописите на двајцата зографи ќе се покаже набрзо и во обемната работа на ѕидното сликарство во апсидата и страничните ѕидови на машката трпезарија.

Резултат од овој интензивен период на заедничка работа на двајцата зографи во бигорскиот католикон е галеријата на десет фигури на светители од страните на Богородица со Христос, насликани на внатрешната страна на капакот на кивотот (сандакот) за моштите на св. Јован Претеча, од 1833 г., изработен непосредно по пристигнувањето на честичките од моштите на светителот, донесени од Цариград и дарувани од ации од блиското село Беличица. Аналогии за ова специфично тематско-иконографско решение немаме во поновиот македонски иконопис, а нашите истражувања говорат за преземање модел од критските сликари.

Скоро во истото време Даниил прави необичен исчекор кон западно-европската уметност, односно кон ренесансно-маниристичкиот стилски израз на италијанските сликари, видлив на бигорската икона со претстава на Оплакувањето Христово (1834 г.). Една година подоцна тој ќе го изработи и ќе го потпише своето последно дело за кое знаеме - иконата на Богородица со Христос (1835 г.), подарок на бигорското братство на цр. Св. Богородица - Каменско во

Охрид. По оваа година Даниил се помалку ќе се занимава со зографство. Ќе го препознаеме неколку години подоцна како му помага на Михаил во живописувањето на нишата над влезот и во куполата на цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица (1840 г.), по што патиштата на двајцата зографи се раздвојуваат. Михаил продолжува да работи во Охрид, а Даниил се посветува на административно-црковни активности.

Во тој контекст значајно е да се одбележи дека уште за време на својот живот, бигорскиот игумен Арсениј во ликот на младиот зограф препознал не само талентиран сликар, туку и образована и посветена личност на верата, што ќе биде една од причините за неговото замонашување, а истовремено и за стекнатата доверба да ги препишува документите, да му помага на старешната во вршење на административните работи, како и во негово име да патува за да обезбеди помош за манастирот. Овој зограф е автор на Поменикот на Бигорскиот манастир, препишан од старо на ново (1833 г.), Летописот на цр. Воведение на Богородица во с. Росоки (1836 г.) и Парусијата на цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица (1840г.). Од повеќекратните мисионерски патувања во престолнината на Српското кнежевство последен пат Даниил се споменува во 1857 г.

Благодарение на исклучителната образованост и вештина во водење на административните работи што му ги доверувал Арсениј, Даниил стекнал респект и надвор од манастирот што најверојатно е една од причините во 1840 г., во еден документ да го забележиме неговото име во улога на протосинѓел на Пелагониската митрополија, престижна административна црковна функција од која произлегле многу црковни великодостојници.

Во нашите истражувања на обемниот опус на *ѿомладиотѿ син на Михаил, Никола*, од особена помош ни беше направениот преглед на повеќето негови дела од страна на А. Николовски. Проследувајќи го скоро низ сите евидентирани икони, работени во долг период (1842-1894) за триесетина храмови низ цела Македонија, настојувавме да направиме дистинкција во заедничките, потпишани или атрибуирани дела на овој зограф со татко му Михаил како и со бројните помошници од неговите тајфи, формирани за одредени проекти. Воедно, апострофирајќи еден натпис на овој зограф (на престолната икона Исус Христос од цр. Св. Преображение во Прилеп, од 1872 г.), каде што населбите Самарина и Крушево се наведуваат како места на потекло/живот, споредувајќи со слична

формулација на неговиот татко на последното дело во соработка со крушевчанецот Зиси (сидното сликарство во куполата на припратата во Трескавец), констатиравме една специфика која го изразува чувството на трајна поврзаност на зографите со своите корени што најверојатно се должи на трагичната судбина што ја делеле многу бегалци од родните места меѓу кои и неговото семејство. Во останатите потписи на овој зограф скоро секогаш се наведува само Крушево, местото каде што го поминал целиот свој живот.

Првата потпишана икона на Никола за владичкиот трон во цр. Св. Димитриј во Битола - Исус Христос Велики архијереј (1842 г.), помогна и за посигурно атрибуирање на други две икони од овој храм - Христовиот лик на риза (на иконостасот) и св. Димитриј на коњ (на проскинетар), како дела во кои е нагласено неговото учество, а не на зографот Михаил. Во таа насока беа и напорите околу разграничување на учеството на едниот и другиот зограф на иконите од двата единствени, потврдени со потписи, заеднички проекти во цр. Св. Ѓорѓи во Ресен (1844 г., 1846 г., 1848г.) и цр. Св. Атанасиј во с. Богомила (1843 г., 1848 г.). Некои од непотпишаните икони што во оваа прилика ги атрибуиравме како дела на Никола во цр. во Ресен (икони за целивање, закачени под престолните), нѝ помогнаа да го изнесеме мислењето за можноста тој да бил вклучен во тајфата на татко му и пред да ја потпише првата икона во битолскиот храм. Ова го поткрепуваме со компаративните анализи со иконите (Св. Јован Претеча и допојасје на св. Никола) од цр. Св. Никола во влашката маала во Охрид, создадени во 1840 г. на коишто главен мајстор бил Михаил.

Од 1849 г. Никола се појавува самостојно, односно со своја тајфа, за сликањето икони за иконостасот на цр. Св. Ѓорѓи во Ново Село, Струмичко. Меѓу десетината икони што му се припишуваат на овој зограф посебно ја разгледавме потпишаната икона Благовештение. Споредувајќи ја со десет години подоцнежната икона на истата тема од цр. Св. Илија во Блатец, изработката на оваа икона упатува на специфични модификации во стилскиот израз на авторот во реализација на невообичаен иконографски модел. Овие модификации, помалку или повеќе, ги забележуваме и на други дела, како на пример, на иконите што ја формираат композициската целина - Распетие од Осоговскиот манастир и од цр. Св. Димитриј во Крива Паланка.

Зографскиот натпис на единствената икона на Исус Христос од 1851 г., наменета за стариот иконостас на манастирскиот храм Св. Јован Претеча во Слечче, Демирхисарско, открива интересни податоци за семејството на Никола. Имено, од испишана молитва на зографот во спомен на неговите починати родители и браќа, дознаваме дека зографот Михаил имал повеќе машки потомци покрај двајцата синови-зографи.

Од зографската тајфа на Никола којашто најверојатно престојувала во Осоговскиот манастир во периодот помеѓу 1851 г. и 1854 г., биле изработени голем број икони за католиконот на манастирот а потоа и за цр. Св. Димитриј во Крива Паланка. И покрај тешкотиите за следење на делата од Осоговскиот манастир заради многукратните преместувања на иконите во малата црква Раѓање на Богородица, успеваме да селектираме дваесет и пет икони од трите реда на некогашниот иконостас и да дадеме посебен осврт на карактеристичните модели на некои од нив, пред сè на натпрестолното Распятие и на претставите на локалните монашки светители, ретко сликани во овој период: св. Јоаким Осоговски, св. Јован Рилски и св. Прохор Пчински. Од осумнаесетте икони што ги евидентиравме во цр. Св. Димитриј, од кои со потпис на зографот е само иконата на Исус Христос Велики архијереј со Деисис (1854 г.), повеќето се претстави на светители наменети за иконостасот, сместени меѓу иконите на друг зограф. Посебно внимание обрнавме на натпрестолното Распятие и на резбаната и сликана дарохранилница - единствено дело на Никола од овој тип, за чијашто изработка парадигматична била дарохранилницата сликана од неговиот татко за цр. Св. Димитриј во Битола.

Следниот голем проект бил ѕидното сликарство од горните партии на централниот кораб, четирите слепи куполи и протезисната ниша на трикорабниот храм на св. Никола во Куманово, дело коешто го атрибуиравме на зографот Никола, реализирано непосредно по завршувањето на неговиот ангажман во кривопаланечкиот крај. Предмет на нашите истражувања беа иконографските и стилските карактеристики на овој редок монументален ансамбл од XIX век во Македонија. Во него доаѓа до полн израз образованоста на зографот во креирањето на ускладен репертоар на традиционални и барокони модели со архитектониката на храмот. Во аркадно заокружените површини над столбовите на централниот кораб Великите Христови празници добиле

исклучителна пространост во интерпретацијата, а куполите претставуваат засебни сликани целини посветени на патронот на храмот св. Никола, на Богородица и нејзината песна О тебе радует се, на Исус Христос Пантократор и Божествената литургија и на антропофорно-зооморфната претстава на света Троица.

Сметаме дека набрзо по завршувањето на сликарството во кумановскиот храм, тајфата на зографот Никола го реализира вториот голем проект - педесетина икони за цр. Св. Илија во с. Блатец кои, според потпишаната икона на Исус Христос, биле насликани во 1858 г. Покрај спомнатата икона на Благовештението од овој опус, посебно разгледаваме една ретко интерпретирана тема од Христовите параболи - Исус Христос Дobar пастир, барокен модел кој подоцна ќе го сретнеме само на дела на Дичо зограф од Тресонче и Григориј Пеџанов од Струмичко, работени, по наше мислење, според моделот преземен од зографот Никола. На една од иконите од иконостасот во Блатец, Христовиот лик на риза, Никола за прв пат се потпишува со необична формулација со српска редакција („пишал рука Николаја Михајловича“). За овој начин на потпишување како и подоцнежното додавање на терминот „молер“ наместо зограф (на иконата на св. Ѓорѓи на коњ од 1885 г. од цр. Св. Богородица во Македонски Брод), изнесени се мислења дека се должи на присуството на Никола во српските средини (Белград) каде што чирак му бил еден друг зограф од Македонија, Адамче Јованов, што во иднина ќе треба да се докаже.

Иконите од црквата во с. Блатец и оние од следниот проект - иконите од цр. Св. Никола во радовишкото село Тркања се најподатните дела за следење на широкиот репертоар на иконографски модели, имајќи предвид дека во овие два комплета се наоѓаат најмногу сценски прикази, пред сè на Великите празници. Стилската невоедначеност во нивната изведба сметаме дека најмногу се должи на учеството на соработници.

Активностите на Никола во храмовите од југоисточна Македонија ќе продолжат со помал интензитет. Повеќето од овие дела веќе се евидентирани од А. Николовски. Во 1860 г. Никола слика три престолни икони и иконата Воскресение Христово со св. Ѓорѓи и св. Недела за цр. Св. Ѓорѓи во радовишкото село Горни Липовиќ. Во истата година повторно го следиме во струмичкиот крај каде што за цр. Св. Константин и Елена во с. Моноспитово неговата тајфа слика

неколку празнични икони. Четирите престолни икони од цр. Св. Атанасиј во с. Габрово, Гевгелиско, од приближно истото ова време, од страна на А. Николовски се вброени меѓу неговите најдобри самостојни остварувања. Нашите истражувања покажуваат дека овие икони имаат големи сличности со престолните икони од цр. Преображение во Прилеп, потсетувајќи на една стилска линија на зографот Маргарит, кој работи во битолско-прилепскиот регион еден век порано.

Краткотрајниот престој во скопскиот регион се забележува преку изведбата на три престолни икони и царските двери за цр. Св. Спас во с. Раштак, од 1866 г. Како негово дело ја атрибуираме и иконата на св. ап. Филип која требала да биде дел од низата икони од проширената деисизна композиција, меѓутоа од непознати причини, Никола и неговата тајфа не учествувале во комплетирањето на иконостасната целина. Воедно, го потврдивме мислењето дека Никола не е автор на живописот во овој храм, изведен во 1872 г. (според зографскиот натпис) од крушевски зографи, чијшто предводник бил Константин Атанасов.

Во следните десет години Никола работи главно за храмови од крушевскиот, прилепскиот и кичевскиот крај. Во 1867 г. ја слика иконата Преображение за цр. Св. Спас во с. Зрзе, а во 1868 г. изработува повеќе икони за иконостасот на цр. Успение на Богородица во родното Крушево. Работите на иконостасните икони за крушевскиот храм се распределени меѓу нашиот зограф и двајца други зографи, негови сограѓани, Атанас и Стојан Станков -Рензо. Три од престолните икони, атрибуирани на зографот Никола, се претходно публикувани, додека нашите истражувања потврдија авторство на уште неколку икони од редот на проширениот Деисиз, при што зографот се потпишал на иконите на св. ев. Марко, Јован Богослов и Христовиот лик на риза. Меѓу овие, новоатрибуирани икони, е и иконата Христос оди на волно страдание, којашто заедно со идентичната тематска разработка на пораната икона од цр. Св. Никола во Куманово и подоцнежната, од цр. Св. Преображение во Прилеп (околу 1872 г.), претставува редок иконографски модел во македонскиот иконопис, извлечен од богатиот барокен арсенал на популарниот циклус на страдални сцени од Христовиот пат на крстот. Двете икони од цр. Св. Илија во крушевското село Алдинци, од 1869 г., со претстави на Тројцата јерарси и на Константин и Елена претпоставивме дека изворно не му припаѓале на овој храм.

Од престојот во кичевското село Козица, при нашето заедничко истражување со д-р А. Николовски утврдивме авторство на Никола на девет икони од кои три престолни и шест икони од проширената деисизна композиција, се сликани во 1870 г.

Меѓу поголемите проекти на Никола во последните децении на неговото творештво се секако иконите кои се смета дека биле наменети за двете прилепски цркви Св. Благовештение и Св. Преображение. Имајќи предвид дека денес во цр. Благовештение нема икони од Никола, оние што ги атрибуираме како негови дела се наоѓаат во Галеријата на икони, сместена во непосредна близина на овој храм, па оттука претпоставуваме дека дел од нив изворно би можеле да му припаѓаат на Благовештенскиот храм. Познато е дека зависно од собирањето на прилозите на еснафските здруженија, иконите на овој иконостас кои им претходат на иконите на Никола за кои зборува А. Николовски, биле изработувани подолго време (1838-1856) и од различни зографи. Нецелосно убедени дека неколкуте икони од галеријата што со право му се препишуваат на Никола, некогаш ги краселе горните партии на Благовештенскиот иконостас, се следните: Христовиот лик на риза, Тројцата јерарси, св. Антониј, Ефтимиј и Наум Охридски, Константин и Елена со св. Никола и св. Харалампииј и Атанасиј. Тие не се потпишани ниту датирани, меѓутоа стилската сродност со иконите од другата прилепска црква, Св. Преображение упатува на тоа дека се изработени во периодот 1870-1872 г., односно во времето откако датираат повеќето икони на Никола во Преображенскиот храм. Исто така, во Галеријата ја забележавме една од трите претстави на св. Наум Охридски што Никола ги работи токму за храмовите од непосредна близина (другите две се од цр. Св. Преображение), што наведува на претпоставка дека се работи или за посебна популарност на светителот (заради близината на неговото култно средиште, Охрид), или за посебниот однос кон неговиот култ на влашките нарачатели, најевидентно потврден со пренесувањето на култот на север на Балканот со преселничките движења, најмасовни во XVIII и почетокот на XIX век.

Демнотирираниот иконостас на цр. Св. Преображение за време на нашите истражувања, ја ограничи можноста подетално да се истражи една импозантна сликана целина од зографот Никола која се состои од над дваесет икони, а меѓу кои најмонументални и најраскошно декорирани се престолните икони. Трите

икони, посветени на патронскиот празник, Св. Преображение, даваат извонредна можност за следење на финесите во презентацијата на еден ист модел како и за учеството на соработници.

Со истражувањата на А. Николовски, беше утврдено учеството во реализација на ѕидното сликарство од 1876 г. во цр. Раѓање на св. Богородица во прилепското село Бучин, од зографот Никола и неговата тајфа. Лошата состојба на живописот, особено во сводот и олтарот каде што можевме да го препознаеме ракописот на Никола, како и нагласените интервенции од неговите соработници што во голема мера го намалило квалитетот, беше причина во овој труд да дадеме само краток осврт на некои иконографски особености. Во многу подобра состојба е сликарството изведено во западниот дел на храмот од зографот Константин, споменат во натписот како партнер на Никола. За разлика од ѕидното сликарство, претходно евидентираните четири икони на Никола од иконостасот во овој храм покажуваат подобри квалитети, особено иконата Богородица со Христос и св. Јован Претеча со исклучителната обработка на ликот на една ренесансно видена мадона.

Поголеми нарачки Никола добил за храмовите Св. Богородица во Македонски Брод, каде што покрај другите двајца зографи од Крушево (Станко) и од Лазарополе (Крсте Николов), во 1881, 1883 и 1885 г. работи на седум икони од кои најголемиот број се престолни и потпишани од него. Претпоставуваме дека во приближно истото време тој ги слика и престолните икони од цр. Св. Никола во с. Беличица, Гостиварско. Овие икони имаат иконографски и стилски особености веќе видени на иконостасот од блискиот Бигорски манастир, каде што работеле неговиот татко и постарот брат.

Наоѓајќи се во поодминати години, Никола ретко го напушта Крушево. Од тие причини тој прифаќа помали нарачки за храмови надвор од овој град. Двете престолни икони на Исус Христос за цр. Св. Спас во крушевското село Трстеник (1876 г.) и за цр. Св. Петка во Скопје (1882 г.), потоа иконите Вознесение Христово и Три јерарси за цр. Св. Ѓорѓи во Кочани и иконата на св. Никола за истоимената црква во Кратово, што А. Николовски ги евидентирал, најверојатно се работени во неговото крушевско ателје.

Последните дела на зографот Никола се наоѓаат во црквите Св. Никола и Св. Јован во Крушево. На иконостасот во цр. Св. Никола денес се поставени пет

престолни икони, насликани во 1883 г. и 1884 г., при што, според нашите истражувања, не се сите самостојни дела на овој зограф. За тоа сведочи натписот на иконата на света Троица со соборот на апостоли, каде што покрај Никола се споменува и извесен Вангел, како и стилските разлики на оваа и на иконата Богородица Царица со Христос Цар со другите икони, повеќето потпишани само од Никола. На овој зограф ние му ја припишавме и иконата за владичкиот трон. Споредувајќи ги двете големи по димензии икони на идентична тема - денешната престолна икона на света Троица со соборот на апостоли и иконата света Троица со апостолите Петар и Павле (денес поставена на јужниот ѕид), уште еднаш го отворивме прашањето за изгледот на иконостасот од поранешната црква Св. Никола, изгорена за време на Илинденското востание, и наводите на некои истражувачи за постоење заеднички икони на тројцата претставници на зографското семејство во времето на градењето на храмот (1831-1832). Проблемот се усложнува и со податоците што ги даваат други икони, кои биле поставени на денешниот иконостас, потпишани од зографот Никола, а изработени во различно време (Свети Петар и Павле од 1872 г., Живоносен источник од 1893 г.), или пак оние од Галеријата на цр. Св. Јован (Св. Богородица со Христос и Јован Претеча, од 1883 г., Симнување на св. Дух, од 1894 г.). Овој збир на икони од последните децении на работа на зографот Никола во Крушево укажува на неколку претпоставки. Едната од нив е дека иконостасот во цр. Св. Никола пред опожарувањето бил опремен со други икони, а другата дека повеќето од иконите на Никола за кои зборувавме (особено оние со големи димензии, престолните), како и неколку празнични икони кои сеуште се наоѓаат во Галеријата на цр. Св. Јован (Раѓање на св. Јован, Влегување во Ерусалим, Симнување на св. Дух), биле наменети за иконостас(и) на други храмови.

На *ѿемаѿско-иконоѿрафскиѿе* карактеристики на делата на тројцата зографи посветивме особено големо внимание бидејќи, преку креирањето на програмите и користењето на моделите, најмногу може да се зборува за врските и влијанијата од другите уметнички средини на главниот претставник зографот Михаил. Дел од богатството на теми и нивната сепцифична разработка на ѕидните платна во самаринските и други храмови во нејзината близина каде што свој прилог дава и Михаил, овој зограф (заедно со синот Димитар) ќе ги примени

во македонските храмови а помладиот Никола ќе ги надгради со нови модели и детали.

Оваа проблематика беше инспиративна за следење на секој циклус или тема пооделно во опусот на зографите во Македонија, правејќи компарации со слични остварувања кај некои од нивните современици или претходници, како и со графичките извори со кои тие се служеле.

Христорошкиот циклус е најобемниот комплекс на сцени кај сите зографи што најмногу може да се следи во иконописот, односно на празничните иконостасни икони. Со посебна барокна нагласка се издвојуваат иконите на Михаил и Димитар (Даниил) на бигорскиот иконостас и видните слики на зографот Никола во цр. Св. Никола во Куманово, дела кои досега не беа скоро воопшто предмет на опсервација кај истражувачите. Умешноста во композирањето на исклучително богати претстави, со „раздвижени“ учесници, епизоди, со исполнета архитектонско-пејзажна кулиса, користење на перспектива која ја нагласува длабочината и опфатноста на просторот, што може да се види на бигорските икони, ги издвојува овие сцени од сите нам познати иконописни дела во македонското сликарство од ова време и ги доближува до раскошните интерпретации на критските сликари. Зографот Никола ни малку не заостанува во впечатокот на декоративност на амбиентот и динамичност на дејствијата во најголемиот од него насликан ансамбл, видното сликарство во кумановскиот храм Св. Никола.

Во сите сцени од стандардниот корпус на теми се појавуваат новини. На пример - во Благовештението, Богородица е секогаш покрај пултот и најчесто со отворената книга, а како нов детаљ се јавува марамчето во нејзините раце во делата на Никола (во живописот во Кумановската црква и на иконите од с. Блатец и Ново Село, Струмичко). Исто така многу често се применува новиот модел за Раѓањето Христово, со клекнатите фигури на Богородица и Јоаким и краевите покрај колевката на новородениот син Божји, додека разоткриеното тело од пелените на Исус Христос, како типична барокна предлошка, е најприсутно најмногу во делата на Никола. Комбинацијата на иконографски елементи од сцените на Сретението и Обрезанието, е посебна карактеристика на иконите на Никола (во Блатец и Богомила). Кај сите зографи Крштевањето е работено исклучиво по новиот образец, со појава на св. Дух и присуството на Бог

Отец, заради што сцената го добила називот Богојавление. При тоа, оригиналното решение на Михаил/Даниил на едната страна на еден од крстовите во бигорската ризница, е право мајсторско дело како од композициски така и од сликарски аспект. Во стандардната иконографија на Лазаревото воскресение и Влегувањето во Ерусалим се разработени детали што укажуваат на своевидна послободна интерпретација, односно нагласување на одреден аспект. Имено, телото на Лазар не е целосно обвитакно во платно (според еврејскиот обичај) додека Христос кој влегува во Ерусалим јаважќи на осле, не го држи свитокот, со што е ставен акцент на неговата страдална судбина на крсниот пат, а не на владетелската/првосвештеничката улога која го симболизира свитокот.

Во врска со Распетието обрнавме посебно внимание на моделот што Никола го применува на крстовите од Осоговскиот манастир и од цр. Св. Димитриј во Крива Паланка, споредувајќи ги со едно постаро остварување на Михаил во Елбасан, со нагласен егзалтиран став на Богородица и св. Јован од придружните икони. Распетието од кумановскиот храм има наративна иконографија во која се појавуваат двајца војници, едниот којшто го прободува Христа во слабината, и Лонгин, којшто се покажувајќи се стандардно се слика до св. Јован Богослов.

Во Преображението најкарактеристичен елемент кој ја отсликува типичната барокната атмосфера, е издвојувањето на дејствието на небесно и земно, со поставување на облаци меѓу нив. Како уникатна престава ја издвоивме онаа на Михаил/Даниил на едната страна на процесискиот крст од бигорската ризница.

Воскресението, во двете современи варијанти, барокниот модел - Излегување на Христос од гробот и традиционалниот - Симнување во пеколот, може да се види само кај зографите Михаил/Даниил, додека зографот Никола го применува само барокниот модел.

Успението на Богородица, насликано само на икони, го илустрира централниот дел од Успенскиот циклус - погребувањето, со вклучување на евреинот Е(у)фониј и ангелот кој му ги пресекува рацете не дозволувајќи му да го погани гробот на Богородица.

Вознесението Христово, во полн сјај на небесна, барконо интонирана сцена, во делата на Никола добива дидактичка димензија со внесувањето на свитоците на двајцата ангели (иконите од Тркања, Блатец, сидната слика во Куманово),

додека извонредното снаоѓање во специфичниот простор за сликање, овозможило Михаил/Даниил да насликаат уникатна сцена на еден од крстовите од бигорската ризница каде што Богородица е централна фигура.

Барокниот модел на Симнување на светиот Дух на апостолите, со Богородица како централна фигура, антиципирајќи ја нејзината улога во устоличувањето на Христовата црква, е користен од сите зографи при што видната слика на Никола во кумановскиот храм претставува скоро целосно преземена предлошка од холандската уметност, односно графиката. Присуството на пророкот Јоил, на една од крушевските икони на Никола, чии зборови за излевањето на св. Дух врз апостолите е текстуална предлошка за традиционалната симболична претстава на Космосот, е раритет во иконографијата на оваа сцена.

За илустрација на Христовите маки и страдања нашите зографи прават избор од неколку сцени -Тајната вечера, Предавството на Јуда, Судењето пред Пилат и Погребението/Оплакувањето Христово. Освен Тајната вечера, која добила место во редот на празничните иконостасни икони, другите сцени, во комбинација со сцените од Великите празници, се единствено насликани во куполата на црквата во Рајчица (од Михаил/Даниил). Оплакувањето Христово пак е посебно разработено од зографот Даниил и претставува уникатно уметничко остварување на икона за бигорскиот католикон, а во протезисот на цр. Св. Никола во Куманово зографот Никола направил необична комбинација со преставата на Раѓањето Христово, симболично поврзувајќи го значењето на жртвеникот и текстуалната предлошка произлезена од молитвените песни на Велика сабота, односно на денот на Погребението Христово.

Нов модел во страдалниот циклус е претставата на Христос оди на волно страдание, насликана на три икони од зографот Никола (во цр. Св. Никола во Куманово, преображение во Прилеп и Успение на Богородица во Крушево). Извлечена од повеќефигуралната сцена на Христовиот пат кон Голгота и опремена со иконографски елементи од познатиот бароктен модел на Ессе Номо, таа ќе биде исклучително популарна во графиката, најподатна за илустрација на мноштвото алегориски и симболични претстави во барокната уметност кои кулминираат со натуралистичкиот приод во претставувањето на раните на

Христовото тело, опкружено со оружјето со кое тој е мачен. Овие икони претставуваат тематска реткост во македонското сликарство.

Освен композицијата Христос нахранува 5.000 луѓе со пет леба и две риби, насликана во бигорската трпезарија, зографот Михаил во Македонија немал прилика да претстави други сцени од Христовите параболи. Оваа богата, многуфигурална композиција со над стотина ликови, со издвоени групи на мажи, жени и деца околу централната фигура на Исус Христос, добила пригодно место на источниот ѕид во машката трпезарија на Бигорскиот манастир. Во одредени композициски решенија (различно организираните групи на народ) потсетува на моделот којшто го применуваат Константин и Атанас во манастирот Филотеј.

Зографот Никола воведува еден ретко претставуван модел од Параболите Христови, Христос -Добар пастир (на иконите од цр. во Блатец), произлезен од алегорискиот пиктограм на барокната уметност. Меѓу малкуте локални зографи, овој модел скоро идентично ќе го искористат Дичо зограф и Григориј Пецанов.

Посебна новина во македонскиот иконопис од XIX век се илустрираните сџеа на неколку други празници од богослужбениот календар, одлично вклопени во редот на иконите од Великите празници на бигорскиот иконостас. Станува збор за празниците од Цветниот триод (Томино неверување, Преполовување на празниците и Собор на сите свети) како и на двата празника со нагласен триумфално-церемонијален карактер, Првиот вселенски собор (Недела на светите отци) и Издигнување на чесниот крст (од Посниот триод). Од зографот Никола можевме да ја проследиме само последната сцена на иконите од Осоговскиот манастир и цр. Св. Илија во Блатец. Посветувајќи посебно внимание на иконографската и композициската разработка на овие сцени во делата на Михаил/Даниил, наидовме на повеќе детали преку кои е очигледно дека зографите правеле компилации на познати предлошки од постарата уметност и внесувале нови епизоди и детали. Така, во Преполовувањето на празниците внесени се текстови во книгите на поседнатите Евреи околу Христос во храм кои укажуваат на забуну околу следот на настаните врзани за неколкуте Христови проповеди во храм. Во Соборот на сите свети доминира новозаветна света Троица. Првиот вселенски собор со својата наративна иконографија претставува детална илустрирација на историските случувања поврзани со Соборот како што се: разневениот св. Никола кој го изгонува Ариј, св. Спиридон со тулата во рака,

писарот којшто ја испишува третата соборска одлука, фигурата на подоцнежниот александриски епископ Атанасиј, претставен како ѓакон. Издигнувањето на чесниот крст е многу побогато илустрирана од зографите Михаил/Даниил. И во оваа сцена има ретко применувани асоцијативни детали врзани за приказната за наоѓањето и издигнувањето (прославувањето) на пронајдениот крст на кој бил распнат Исус Христос. Идентификацијата на тројцата архијереи е скоро невозможна бидејќи во врска со ова случување се спомнуваат повеќе личности (патријарсите Макариј, Модест, Методиј, Јован Златоуст, Андреј Критски). Во сцената има невообичаени епизоди кои сугерираат моменти од самото пронаоѓање на крстот. Таков пример се двете млади машки фигури кои се упатуваат кон царицата Елена, изразувајќи благодарност за нејзините заложби за пронаоѓање на крстот и малото девојче покрај царицата кое во раката држи предмет налик на кофчеце во кое би требало да се чуваат честички од крстот.

Најпопуларната барокна тематика - Богородичиниот (Маријанскиот) циклус добил исклучителна разработка кај нашите зографи. Познатите модели на самаринските зографи, зографот Михаил (заедно со Даниил) ги применува уште на првите дела во Македонија - во олтарската апсида на цр. Св. Димитриј во Охрид (Богородица, фланкирана со фигурите на пророците Давид и Мојсеј), преку најимпозантаната и исклучително ретка за овие простори претстава на песната Достојно ест (од таваницата на бигорската трпезарија), односно О тебе радует се во комбинација со Пророците те наговестија и света Троица, во трескавечката купола. Даниил пак вешто компилира композициско-иконографски решенија со користење на перспектива и обратна перспектива при вклучувањето на фигурата на бигорскиот игумен на иконата од игуменскиот трон во бигорскиот католикон.

Користејќи го картонот на својот татко во куполната композиција на О тебе радует се во цр. Св. Никола во Куманово, зографот Никола дава свој придонес во богатството на нејзината илустрација според новиот тренд на често вклучување на света Троица (во Оваплотувањето Христово, илустрација за 7-от, 8-от и 9-от стих од песната).

Раѓањето и Воведението во храм се најчесто застапените сцени од животот на Богородица во иконописните дела на нашите зографи. Тие воедно

претставуваат најилустративните, реалистични и наративни прикази во нивниот опус, коишто се најверојатно преземени од критските сликари.

Учеството на света Троица скоро во сите сцени во кои е нагласен литургискиот карактер, е обврзно. Сликана според западниот модел со антропоморфно претставување на првите две лица и зооморфно на третото лице, претставата на света Троица доминира и при илустрација на Богородичините теми, особено оние од небесен, односно химнографски карактер. Во нашите разгледувања на оваа тема посебно се осврнавме на потеклото на моделот, односно на идејната основа и причините за нејзината популарност и покрај забраните во одлуките на црковните собори. Во таа смисла го посочивме наговестеното учество на света Троица во Божествената литургија (со присуството на св. Дух, во куполата во Рајчица и во една од куполите во кумановскиот храм), што подоцна ќе донесе до сосема јасна дистинкција во типологизацијата на ликовите на двајцата вршители на литургијата (Бог Отец и Исус Христос).

Во врска со другите теми со нагласен литургиски карактер - Поклонување на жртвата и Причестување на апостолите од конхата на бигорската трпезарија, и претходно во апсидата на Св. Димитриј во Охрид, посебно го истражувавме новиот тематско-иконографски модел на Исус Христос - Животодавен леб (Христос во путир), популарен во барокната уметност за сликовно поимање на Христовото примање и принесување на жртвата. Како скратена одломка на литургискиот чин овој модел Михаил го применил и на дарохранилницата за цр. Св. Димитриј во Битола, како и на завесата на царските двери во Цр. Св. Ѓорѓи во влашката маала во Охрид.

Колку нѝ е познато, нова тема којашто само Михаил ќе ја претстави во македонскиот живопис во литургиско-евхаристичен контекст, е прасликата на Христос првосвештеник - старозаветниот Мелхиседек од ѓакониконската ниша во цр. Св. Димитриј во Охрид, скратена верзија на сценски разработената претстава (со Аврам и други фигури кои ги носат приготвените дарови) од цр. Св. Преображение и цр. Св. Параскева во Самарина.

Во опусот на Махаил и Даниил во Македонија не се застапени сцени од старозаветни сужеа, додека Никола претставил четири од нив на пандантифите на источната калота во цр. Св. Никола во Куманово, простори вообичаено наменети за старозаветни префигураци во монументалните куполни храмови од

XIX век. Покрај најчесто претставуваните - Аврамово гостољубие и Аврамова жртва, тука се и многу поретките - Жртвата на Ное и Трите момчиња со пророкот Даниил. Уникатен е примерот со илустрација на Жртвата на Ное, додека изборот на композиција со фронтални фигури на трите момчиња и пророкот Даниил кои заедно го прославуваат Бога, е мошне редок за разлика од илустрирацијата од нивното житие-мачеништво во вжарената печка. Овој модел Никола го применил и во иконописот, на иконата од цр. Св. Димитриј во Крива Паланка. Ретки примери ќе сретнеме порано кај сликарите на т.н. охридска пробарокна група.

Во малкуте и програмски специфични ѕидни декорации на зографите Михаил и Даниил не се застапени ниту циклуси на житија на светители. Само зографот Никола во кумановскиот храм посветил голем простор (западната купола и пандантифите) на илустрација на девет сцени од житието на патронот на храмот св. Никола. Овој циклус, според нашите созданија, е единствен во ѕидното сликарство од XIX век во Македонија. Зографот Никола комбинира детали од познатите сценски прикази од графичките и постарите сликани споменици, а во изборот се присутни и помалку илустрирани сцени (Раѓањето, Првиот екуменски собор) како и сцени коишто се повеќе популарни (Ракоположувањето за архиереј, јавувањето на сон на царот Константин, Спасување на трите девојки од блуд и на осудените од погубување со меч, три сцени од чудата на светителот на море и Смртта на св. Никола).

Освен на овој, единствен детално илустриран циклус, посветивме внимание и на неколку сцени од житието на најзастапениот светител во опусот на зографите во Македонија - св. Јован Претеча/Крстител: Раѓањето на светителот и Усекованието на главата со Иродовата гозба. Нашите истражувања покажуваат дека овие сцени се меѓу најбарокните и особено богати со епизоди и детали дела во опусот на тројцата зографи. Меѓу нив посебно се издвојуваат изведбите на Михаил/Даниил во ѕидното сликарство на машката трпезарија во Бигорскиот манастир и на бајраците од ризницата на манастирот.

Меѓу претставите на светителски фигури, со карактеристична иконографија и програмска концепција, посебно ги анализираме делата на Михаил и Даниил во Бигорскиот манастир: галеријата на светители насликани на капакот на кивотот (кофчетот) за мошти во бигорскиот католикон, и неколку самостојни

претстави во машката трпезарија - Архангел Михаил го убива богатиот, светите војни-маченици Ѓорѓи и Димитриј и портретите на архимандритот Арсениј и на митрополитот Григориј. Во овој труд ги дополниме нашите досегашни публикувани сознанија за иконографските и стилско-ликовните карактеристики на посочените претстави.

Накратко се осврнавме на застапените претстави на локални светители, при што посебно го издвоивме ликот на престолната икона на св. Климент од охридската црква Св. Ѓорѓи во влашката маала во Охрид, маркантна архијерејска фигура, доследно интерпретирана според познатите средновековни модели и, според нас, најрепрезентативен портрет на овој светител во македонскиот иконопис од XIX век. За разлика од оваа претстава, ликовите на другите локални светители, монасите Наум Охридски, Јоаким Осоговски и Јован Рилски во делата на Михаил (во низата ликови на иконата на Богородица со Христос од 1827 г. од Охрид) и на Никола (икони од Осоговскиот манастир, Крива Паланка, Благовештение и Преображение во Прилеп), повеќето се групни претстави и не се особено репрезентативни. Со оглед на тоа што имаме малку сознанија за застапеноста на локалните монашки култови во сликарството од XIX век во Македонија, овие примери се значаен податок за истражувачите за нивно понатамошно следење.

Особено големо внимание посветивме на единствената композиција на Страшниот суд од лазарополската припрата насликана од зографот Михаил. Нејзината монументалност, композициска и иконографска поставка и импресивна сликарска палета, ја чини оваа композиција уникатна во македонското сликарство од ова време. Таа претставува последен пример на спој на елементи од стандардизираните композиции од светогорските споменици и влијанија од критските сликари и новите графички модели по кои најмногу ќе се раководат локалните зографи.

Покрај сите елаборирани теми, прашањето - кои се патиштата на формирањето на *стилско-ликовниот израз на зографот Михаил* останува за дискусија со оглед на тоа што во науката се прават паралели со повеќе стилски и иконографски ориентации. Во таа смисла, ставовите на малкуте грчки истражувачи на делото на Михаил, се особено значајни бидејќи се базираат на опсервации на видени дела од пораните фази на творење на овој зограф.

Сметавме дека повеќето од изнесените констатации можат да претставуваат основа за нашето истражување на карактеристиките на делата на зографот Михаил во Македонија.

М. Хаџидакис искажува мислење дека сликарството на Михаил се надоврзува на работата на епирските зографи од XVIII и почетокот на XIX век. Ние имавме прилика да следиме повеќе публикувани дела во ѕидното сликарство на некои од овие зографи во храмовите од пограничните области на Епир (Мецово, Капецово, Загориу и др.). Меѓутоа, изобилството на тематско-иконографски програми, наративната илустративност, барокната атмосфера и интензивниот колорит во делата на самаринските зографи во монументалните храмови околу Самарина, а потоа и во Македонија, не се карактеристични за делата на епирските зографи. Овие зографи се повеќе насочени кон сеуште живото ткиво на поствизантиската уметност. Нивните композиции во најголем дел се движат во рамките на утврдените шеми и модели, а сликарската палета ја нема звучноста и интензитетот на колоритот по што можеше да препознае делото на Михаил.

Н. Х. Папагеоргиос посебно го посочува влијанието на Михаил од славните претставници на критската школа, чии дела овој зограф најверојатно имал прилика да ги види во манастирите на Метеори и во храмовите од поблиската околина на уметничкиот центар на некогашната митрополија на Каламбака, простор во чија непосредна близина работел. Зборувајќи за специфичното навраќање на критската уметност на зографот Михаил, Н. Х. Папагеоргиос прави паралела со начинот на обработката на драпериите на стоечките фигури и изразноста на ликовите, особено на монашките претстави, видени преку делата на славниот Теофан Ватас.

Нагласениот жанровски карактер на сценските разработки е друга специфика во творештвото на Михаил која е преземена од критските сликари. Во тој концепт се вклопуваат сцените од житието на св. Јован Крстител, особено сцената Усекование на главата на светителот (најрепрезентативна на еден од бигорските бајраци), каде што централно место е дадено на двете клучни дејствија поврзани со случувањето: драматиката на чинот на отсекување на главата на светителот и завршниот ритуал на задоволната Салома и гозбата кај Ирод. Страшниот суд пак во Лазарополе, претставува динамична слика на раздвижени маси на учесници, со повеќе детално разработени епизоди,

потсетувајќи на густината на приказот во делото на познатиот критски сликар Клонцас во цр. Св. Ѓорѓи во Венеција.

Хуманизираниот и натурализираниот приод во разработка на сцени што се одвиваат во ентериер (раѓање, гозба), применуван од тајфата во која Михаил работи на видното сликарство во околината на Самарина, некои од истражувачите го нарекуваат сликарство со „фолклорен призвук“ што создава атмосфера на „празнично домаќинство“. Но доколку само фрлиме поглед на сличните разработки на сликарите кои еден век претходно доаѓаат од москополско-корчанскиот уметнички круг, како на пр. Давид од Селеница, ќе стане јасно дека световниот карактер на одредени епизоди или детали не е новина на овој зограф и е сосема во духот на барањата на новото време за создавање празнична атмосфера на густо исполнети сцени и детално расприкажани дејствија. Оваа густина на ликови во ограничениот простор за илустрација може особено да се види во сцената Исус Христос нахранува 5.000 луѓе со пет леба и две риби во бигорската трпезарија, каде што скоро секој од над стотината ликови и/или фигури добиле своја изразност со гестилкулации или со најневеројатни пози на нивните главите, фокусирани на доминантната, централна фигура на Исус Христос.

Што се однесува до искажаните мислења за влијанијата од графичката продукција на фламанските уметници во делото на Михаил, најсоодветни примери можат да се најдат се исто така во сценските прикази. Ви нив доаѓа до полн израз барокната атмосфера и натурализмот од графичките предлошки. Такви примери се: Благовештението, Раѓањето на Исус Христос, Симнувањето на св. Дух, Усекованието на главата на св. Јован Крстител и др. Сосема е логично да претпоставиме дека Михаил имал прилика да се запознае со моделите од фламанските и италијанските гравери коишто преку грчката дијаспора во Италија а потоа и преку сликарите од Јонските острови, се пренесувале на Балканот. Впрочем, овие лесно достапни зборници биле драгоцен материјал кој на времето масовно го користеле и самите критски сликари (Цанес, Илијас Москос, Пулакис, Емануел Скордили, Стефано Цанкарола и др.). Тие претставувале еден од основните извори за креирање на т.н. хептазијанска уметност. Динамичниот набој на повеќефигуралните претстави на овие графики одговарал на темпераментот на зографот Михаил, а новите тематски разработки на познатите сужеа и популарните западноевропски модели - предизвик за

вклопување во традиционалната шема на балканскиот живопис. Само така може да се објасни вештината на композирањето на илузионистички амбиент за сцените кои што треба да го сугерираат небесниот карактер на приказот. Во тој контекст, посебно е впечатлив живописот во машката трпезарија на Бигорскиот манастир, преку барокната позиционираност на ангелите што ја опкружуваат централната фигура на Богородица небесна Царица со Христос Цар, Бог Отец и светиот Дух. Сличен е впечатокот и за илустрацијата на Богородичината тема о Тебе радует се во Трескавец каде што доминантното место на света Троица и Богородица со Христос во небесното опкружување, се нагласен вовед на деталната разработка на сцените што следат наоколу.

Во нашите истражувања повеќе пати укажавме на влијанието на корчанските зографи Константин и Атанас на зографот Михаил. Често говоревме за исклучителната блискост на стилот, особено во иконописните творби со претстави на поединечни светители од црквите во Албанија. Во таа смисла очигледно дека зографот Михаил користел картони што ги поседувале корчанските зографи, додека сличностите во моделирањето на лицата е личен избор и доказ за талентот на нашиот зограф во приближувањето кон нивните префинети моделации. Во теметско-иконографските анализи на одделни сцени во делата од Македонија на зографите Михаил/Даниил, ги забележавме истите или модифицираните модели што ги користеле корчанските зографи во светогорските манастири кои нè беа најдостапни за компарација.

Синот на Михаил, Димитар (Даниил), ќе блесне со исклучителен талентиран ликовен израз, а на едно негово дело (Оплакувањето од Бигорскиот манастир), ќе ја видиме во полн сјај ориентацијата кон сензулните, маниристички креации на западноевропските сликари. Предодреден да ја почитува традицијата во заедничката работа со својот татко, а потоа да го продолжи својот животен пат во друг правец, тој ќе даде личен придонес во префинетиот израз на ликовите на светителите во Св. Јован Бигорски и во живописот во куполата во цр. Св. Ѓорѓи во с. Рајчица. Покрај Оплакувањето Христово, уште неколку други самостојни остварувања на овој зограф заслужуваат внимание: Богородица со Христос, св. Јован Претеча и архимандритот Арсениј, од игуменскиот трон во бигорскиот католикон, св. Харалампј и Вознесението на св. Илија, од иконостасот во цр. во с. Рајчица и

иконата Богородица со Христос од цр. Св. Богородица-Каменско во Охрид. Во нив може најдобро да се согледа сликарската индивидуалност во истенчените, вити фигури и аскетски лица (на постарите физиономии) и облите, валерски моделирани лица во розикав инкарнат на Богородица и Исус Христос.

Вклопувајќи се во динамиката на интензивната иконописна продукција од овој период, помладиот Михајлов син Никола, и покрај обемиот опус, помалку ќе го видиме на самостојни дела каде што експлицитно ќе го поддржува стилот на неговиот татко. Таму кадашто со сигурност може да се потврди неговото авторство, и покрај потврдата четка и посиромашната палета, овој зограф нема многу да се оддалечи од стекнатото искуство во работилницата на Михаил. Никола ќе продолжи да работи со иста посветеност на занатски вешто изведен цртеж, складност на пропорции и ќе остане приврзан на нагласената декоративност и детали. Истовремено, истражувачкиот дух на овој зограф ќе даде свој прилог во збогатувањето на тематиката и иконографијата на сликаните програми, а извесни стилски измени ќе бидат показател за љубопитен и креативен ум. Меѓу повеќето самостојни творби на Никола се издвојуваат следните: престолните икони скоро во сите храмови во коишто работи и на кои најчесто се потпишувал, претставите на Исус Христос Велики архијереј (од владичкиот трон во Битола), Христовиот лик на риза (од иконостасот на битолскиот храм) и св. Димитриј на коњ (на проскинетарот од истиот храм), Исус Христос Дobar пастир (од цр. во с. Блатец) и Христос оди на волно страдание (од цр. Св. Никола во Куманово и Крушево). Меѓу сцените се издвојуваат: Благовештение (од цр. Св. Ѓорѓи во струмичкото Ново Село и од цр. Св. Илија во с. Блатец) и Преображение (од цр. Св. Преображенис во Прилеп). Ниеден од неговите соработници нема да ја постигне неговата вештина за ускладување на пропорции и чувството за организација на простор. На некои од иконите на кои е евидентно учеството на соработници, претставените светители се доведени до карикатуралност. Тие се здепасти фигури, со одежди чии дипли се едвај назначени и несоодветни на мускулатурата на телата, додека извесни црти и моделацијата на ликовите потсетуваат на интервенциите на главниот зограф. Меѓу таквите примери се издвојуваат: иконите од празничниот ред на цр. Св. Атанасиј во с. Богомила, иконите на локалните анахорети св. Јован Рилски, св. Прохор Пчински и св. Јоаким Осоговски (од манастирот Св. Јоаким Осоговски и

од цр. Св. Димитриј во Крива Паланка), Воскресението Христово (од цр. Св. Ѓорѓи во с. Горни Липовик) и др.

Еден од клучните моменти на кој укажавме во врска со нашите зографи е доборото познавање на старите и новите сликарски техники и технологии, што може да се види посебно на иконописните дела на Михаил и Даниил. Мајсторството во комбинирање на најдобрите искуства во таа смисла придонесува за неповторливата свежина и јаркост на колоритот на нивните дела.

Значајно е да се одбележи дека сите тројца зографи настојуваат што е можно поуспешно да се служат со црковнословенскиот јазик на кој инсистирале повеќето од нарачателите. Во тоа помалку успева зографот Михаил кој прави евидентни грешки во делата во Бигорскиот манастир како и во композицијата на Страшниот суд во Лазарополе. Истовремено, овој зограф често пати ќе го користи грчкиот алфабет, дури на едно исто дело (иконите од проширената деисизна композиција на бигорскиот иконостас). Зографот Никола пак го видовме како пишува со српска редакција и дека го користи влашкиот јазик (во последните дела од Крушево), прилагодувајќи се на барањата на нарачателите или пак применувајќи го искуството од другите средини.

* * *

Зографот Михаил не остава зад себе посебно профилиран уметнички потенцијал, освен кај најблиските ученици и соработници, неговите синови Димитар и Никола. Во неговиот развоен пат не се видливи особени осцилации во стилот, кој добива своја препознатливост по почетните дела, иконите од самаринските цркви и од с. Коница, каде што сеуште е присутен тврдиот и линеарен цртеж. Во „преодната фаза“ која сметаме дека се одвивала за време на работата во Албанија, неговите фигури добиваат волумен а лицата се обликувани со нагласен темен инкарнат. Во Македонија колоритот се прочистува, цртежот станува помек а композицијата динамична, богата и складна во распоредот на масите.

Влијанијата на овој зограф што секако ги имал на неговиот ученик Дичо зограф од Тресонче за времето додека престојува во Бигорскиот манастир, се значајни од аспект на можноста Дичо да ги искористил неговите сликарски картони, но овој локален зограф нема да успее да го постигне Михајловиот блескав колорит, цртачката вештина во мекото моделирање на фигурите и

драпериите и организацијата на просторот на повеќефигуралните композиции втопени во динамичната барокна атмосфера. Тоа може да се види во живописот на страничните ѕидови на машката трпезарија на Бигорскиот манастир каде што неколку години по Михаил/Даниил, Дичо зограф продолжил да слика претстави на црковни авторитети (игумените Јоаким и Теодосиј и митрополитот Мелетиј). Ова сликарство останало без силината на уметничкиот израз и занатската вештина на самаринските зографи. Зографот Михаил ќе има влијание во „барокизацијата“ на Дичовиот ликовен јазик и во таа смисла, овој зограф ќе се издвои од плеадата локални и повеќето самоуки сликари. Настојувајќи да го следи, а понекогаш и да го копира својот учител, Дичо нема да ја достигне изграденоста на стилот на Михаил.

Слично може да се зборува и за влијанието на зографот Никола на негови соработници или партнери во одредени проекти иако досега не е обрнато внимание на овој аспект. Сепак, знаејќи ги поименично само некои од нив, како на пр. неговите сограѓани, Константин и Атанас, со кои на неколку наврати работел во исти храмови, споредбата е скоро непотребна. Станува збор за сликари кои не попримиле скоро ништо од неговото големо занатско умеење и искуство. Неколку спомнати примери за користењето на образци на овој зограф од страна на струмичкиот зограф Григориј Пецанов, во овој момент не дозволуваат потемелни опсервации.

Останува потребата за продлабочување на повеќе аспекти на делата на сликарското семејство на Михаил од Самарина во Македонија. Сепак, резултатите од нашите истражувања на најголемиот дел од остварувања на овие зографи, за кои сметавме дека треба потемелно да се образложат (а некои од нив и за прв пат да се посочат), можат да претставуваат солидна основа во истражувачкиот процес за потврдување на нивното исклучително место во македонската и балканската уметност од XIX век.

VII. БИБЛИОГРАФИЈА

Алексиев Е., Дичо зограф, иконопис, Скопје 1997

Ангелов В., Българската монументална дрворезба, София 1992

Андреевска Ј., Крушевски зографи-иконописци и нивно место у уметности Македоније XIX века, ЗЛУ 26, Нови Сад 1990

Апостолов А., Училишниот живот во горните села на Мала Река во XIX век и почетокот на XX век, Просветно дело, 9-10 (ноември-декември), Скопје 1951

Арсиф В.Т., Црква Св. Великомученика Димитрија у Битољу, Битољ 1930

Αρχεπίσκοπος-Ποταμιάνου Μ., Εικόνες του Βυζαντινού μουσείου Αθηνών, Αθήνα 1998

Бабиќ Б., Манастирот Трескавец со цр. Свето Успение Богородичино, во: Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, т. IV, Скопје 1981

Бабиќ Г., Христолошке расправе у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава, ЗЛУ 2, Нови Сад 1966

Бабиќ Г., О преполовењеу празника, Зограф 7, Београд 1977

Бабиќ Г., Иконографски програм живописа у припратама црква краља Милутина, во: Византијска уметност почетокот XIV века, Научни скуп у Грачаница, 1973 г., Београд 1978

Бабиќ Г., Литругијске теме на фрескама у Богородичиној цркви у Пећи, Архиепископ Данило II и негово доба, Београд 1991

Бакалова Е., Ars moriendi, Зборник: акад. Петър Динев-90 години от рождението на учения-хуманист, София 2001

Балабанов К., Сликата со битова содржина: „Фамилијата на зографот Теодосиј од Велес подарува слика на црквата Успение на Св. Богородица во Ново Село-Штип“, како извор за запознавање на старата новоселска црква и творештвото на Теодосиј Зограф, Ликовна уметност бр.1, Скопје 1973

Балабанов К., По повод сто години од смртта на Дичо Крстев од село Тресонче, Музејски гласник, бр.2, Скопје 1973

Балабанов К., Дали е оправдано основањето на Бигорскиот манастир и сликањето на иконата посветена на св. Јован да се поврзуваат со 1020 година? и неколку други прилози кон проучувањето на Бигорскиот манастир, Културно наследство VI, Скопје 1975

Балабанов К., Новооткриениот портрет на игуменот на манастирот Св. Јован Бигорски архимандритот Арсение од 1833 година - дело на зографот Даниил монах", Бигорски научно-културни собири, кн. III, Гостивар 1976

Балабанов К., Од културното наследство на Крушево - Копаничари и зографи од XIX век, Историја на Крушево и Крушевско, Скопје 1978

- Балабанов К., Студии за културно-историското наследство на градот Дебар и дебарската област, Културно наследство VII, Скопје 1978
- Балабанов К., Уметноста во XIX век во Македонија (извод од студијата), Културно наследство IX, Скопје 1982
- Барокко в славјанских културах, Москва 1982
- Битоски К., Прилог кон проучувањето на битолските еснафи и нивната општествена улога во XIX век, ГИНИ, г. X, Скопје 1966,
- Битоски К. Д-р., Дејноста на Пелагониската митрополија (1878-1912), Грчки религиозно-просветни и вооружени акции, Скопје 1968
- Битоски К., Општествено-економски и политички прилики по големата источна криза, Охрид 2, Скопје 1978
- Богдановић Д., Ђурић В. Ј и Медаковић Д.: Хиландар, Београд 1985
- Божков А., Василиев А., Художественото наследство на манастира Зограф, 1981
- Божков А., Българската икона, София 1984
- Божков А., Цикъл, посветен на Апокалипсиса од стенописите на централната црква на манастира "Зограф", Светогорска обител Зограф, I, София 1995
- Божков А., *Български приноси в европеекската цивилизација*, София 2000
- Вайганд Г., Аромжне, Варна 1899
- Вајсман К., Алибегашвили Г., Вољскаја А., Бабић Г., Хаџидакис М., Воинеску Т., Иконе, Београд 1981
- Василиев А., Български възрожденски майстори, София 1965
- Василиев А., Социални и патриотични теми в старото българско изкуство, София 1973
- Василиев А., Ерминии, технология и ононографија, София 1976
- Василиев А., Художественото наследство на манастира Зограф, София 1981
- Веслиновић Р. Л. Др., Преглед историје Карловачке митрополије од 1695. до 1919. године, Српска православна црква (1219-1969), Споменица о 750-годишњици аутокефалности, Београд 1969
- Влахова В., Генова Е., 24 стенописа от Рилският манастир, София 1983
- Вуксан Б., Украинска богословска литература и барокизација српске ликовне уметности у XVIII веку, Саопштења XXXII-2000/XXXIII-2001, Београд 2001

- Гаврюшанин Н. К., Вехи русской религиозной эстетики (предисловие), во: Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв., Выпуск I (Зборник на трудови), Москва 1993
- Γαρίδης Μ., Οι επιγραφές του Κλεινωβού, Ιστορικά 2, τχ. 3, Αθηνά 1985
- Γαρίδης Μ., Παλιούρας Α., Μοναστήρια νησού Ιωαννίνων, Ζωγραφική, Ιωαννίνα 1993
- Генова Е., Непознатият Тома Вишанов-Молера и модернизацията на православната живопис, Проблеми на изкуството 2, София 1995
- Генова Е., Новооткрити творби на самоковски майстори от църквата в с. Илинден, Проблеми на изкуство 3, София 1999
- Генова Е., Темата "Покров Богородичен" в живописа на самоковските зографи, Сборник во чест на Петар Динев, Традиции. Приемственост. Новаторство, София 2001
- Генова Е., Кивот (ковчег) за мощи от Германския манастир край София, Проблеми на изкуството, 3, София 2001
- Генова Е., Модели и пътища за модернизиране на църковната живопис в българските земи от втората половина на XVIII и XIX век, Историческо бъдеще, година V, бр. 2, 2001/2, София 2002
- Генчев Н., Българско възраждане, София 1981
- Генчев Н., Възраждане, Българска култура, XV-XIX век, София 1988
- Георгиевски М., Галерија на икони - Охрид, Охрид 1999
- Георгиевски М., Икони од охридскиот опус на Дичо Зограф, Охрид 1999
- Гергова И., Раният български иконостас, 16.-18.век, София 1993
- Гергова И., Гърцки влияния в развитието на дърворезбения иконостас в българските земи XVII-XIX в., Проблеми на изкуството 1, София 1993
- Гергова И., Графични модели във възрожденската иконография на славянските просветители, Проблеми на изкуството, бр.4, София 1993
- Гергова И., За произхода на Дебърската църковна дърворезба, Македонски преглед, год. XVII, 1994, №3, София 1994
- Гергова И., Попова Е., Генова Е., Клисаров Н., Корпус на стенописите в България от XVIII век, София 2006
- Геров Г., Цикълъ по утринските неделни евангелия во стенописите на Роженския манастир, Изкуство 9-10, София 1990
- Геров Г., Пенкова Б., Божинов Р., Стенописите на Роженския манастир, София 1993
- Геров Г., О Тебе радуется в балканската живопис од XV-XVIII век, Древне-русское искусство, Балканы. Русь, С.-Петербург 1995

- Гюрова С., Данова Н., Книга за бългaрските хаджии, София 1995
- Граѓа за историју македонског народа из архива Србије, I том, књ.1 и I т. књ. 2, Београд 1979
- Грозданов Ц., Сидното сликарство и иконописот во струшкиот крај, Струга и Струшко, Струга 1970
- Грозданов Ц., Охридското сидно сликарство од XIV век, Охрид 1980
- Грозданов Ц., Портрети на светителите од Македонија од XI-XVIII век, Скопје 1983
- Грозданов Ц., Извори за познавање на старата градска архитектура во Охрид, Годишен зборник на Филозофскиот факултет, кн. 13 (39), Скопје 1986 (во: Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија (студии и прилози), Скопје 2004)
- Грозданов Ц., Непознати и малку познати портрети на словенските учители во уметноста на XIX век, Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развојот на словенската просвета, МАНУ, Скопје 1989
- Грозданов Ц., Влијанието на Христофор Жефарович врз творештвото на македонските мајстори од XIX век, Западно-европски барок и византијски свет, Зборник радова за научног скупа (1989), САНУ, књ. 18, Београд 1991
- Грозданов Ц., Мачениците од XV-XIX век во живописот на Македонија, Скопје 1993 (во: Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија (студии и прилози), МАНУ, Скопје 2004)
- Грозданов Ц., Почетоците на Дичо зограф и иконописот во село Росоки, Скопје 1994 (во: Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија (студии и прилози), Скопје 2004)
- Грозданов Ц., Свети Наум Охридски, Скопје 1995
- Грозданов Ц., Тематски основи на живописот на Трпо зограф во црквата Свети Наум Охридски, Зборник на трудови од Симпозиумот „1100 години од хиротонисувањето на св. Климент во епископ и доаѓањето на св. Наум во Охрид“, Македонска православна црква, Охрид 1995
- Грозданов Ц., Влијанието на Христофор Жефарович врз делата на Дичо зограф и Аврам Дичов, Јубилеен Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот "Свети Кирил и Методиј", Скопје, 1996
- Грозданов Ц., Страшниот суд во црквата Свети Климент (Богородица Перивлептос) во Охрид во светлината на тематските иновации на XVI век, Културно наследство 22-23/1995-96, Скопје 1997
- Грозданов Ц., Фрескоживописот на Аврам Дичов во олтарот на црквата Свети Никола во село Вранештица кај Кичево, Крнински посланија, Охрид -Кичево 1996 (во: Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија (студии и прилози), Скопје 2004)

- Грозданов Ц., За градителските и зографските потфати во манастирската црква Св. Јован Претеча (Продром) во Слечко, во втората половина на XIX век, Скопје 2000 (во: Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија (студии и прилози), Скопје 2004)
- Грозданов Ц., Црквата Свети Никола во Небрегово, Прилепско, Скопје 2002 (во: Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија, Скопје 2004)
- Грујиќ Р., Дрворез Св. Спаса и Св. Богородице у Скопљу, ГСНД, књ. V, Скопје 1929
- Давидов Д., Из историје српског бакрореза XVIII века, ЗЛУ 1, Нови Сад 1965
- Давидов Д., О украјинско-српским уметничким везама у XVIII веку, ЗЛУ 4, Нови Сад 1968
- Давидов Д., Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романович, ЗЛУ 5, Нови Сад 1969
- Давидов Д., Непознати гравери XVIII века, ЗЛУ 8, Нови Сад 1972
- Давидов Д., Српска графика у XVIII веку, Нови Сад 1977
- Давидов Д., Графичко дело Христофора Жефаровиќа, Српска графика XVIII века, Нови Сад 1978
- Давидов Д., Српски бакрорези 18. века, Нови Сад 1983
- Давидов Д., Споменици Будимске епархије, Нови Сад 1990
- Давидов Д., Позновизантиски барокни манир у Светогорској графичкој XVIII и XIX века, Западно-европски барок и византијски свет, Београд 1991
- Давидов Д., Хиландарске Хартисес еиконес, Манастир Хиландар, Београд 1998
- Джурова А., Славјанските светии в контекста на бароквата иконографија на покровителството (за култа кџм св. Крал Стефан Урош Милутин), во: Годишник на Софијскиот универзитет „Св. Климент Охридски“, Център за славјано-византијски проучвания Иван Дуйчев, том 91 (10), Софија 2001
- Доклесик Д-р Љ., Српско македонските односи во 19 век, Скопје 1973
- Дувакина Е. В., Проблемы иконографии О Тебе радуется в связи с росписью собора Ферапонтова монастыря, Ферапонтовский сборник, вып. 1, Москва 1985
- Ждраков З., Сцената Воздвижение на крста и датиране на стенописите от црквата "Света Петка Самардџиска" в Софија, Изкуство 2, Софија 1990
- Заимова В.Т., Милтенова А., Историко-апокалиптичната книжнина във Византија и в средновековна Бџлгария, Софија 1996
- Зборник црквених богослужбених песама, псалама и молитава, Београд 1971

Здравева М., Македонија во меѓународниот сообраќај и трговија во XVIII и почетокот на XIX век, Скопје 1986

Зографски Д., Стопанскиот живот на Велес во XIX век и почетокот на XX век, Годишник на Економскиот факултет во Скопје V, Скопје 1959

Зографски Д., Развитокот на капиталистичките елементи во Македонија за време на турското владеење, Скопје 1980

Иванов И., Български старини из Македония, БАН, София 1970

Илиевски П. Хр., Просветната улога на манастирот Пречиста, Зборник "Манастир Света Пречиста Кичевска, Скопје 1990

Нлиου Φ., *Αγιογραφοί ζωγράφι, χαρακτες και σταμπαδοροι, Μεταβυζαντινα χαρακτηριστικα επιστημονικης ημεριαδας,* Μουζειο Βυζαντινου Πολιτισμου, Θεσσαλονικη 1999

Иконописното творештво на Дичо Зограф во Скопје и скопскиот регион, Музеј на град Скопје, октомври 2008 (каталог)

Историја на Крушево и Крушевско, кн. прва, Крушево 1978

Историја на македонскиот народ, кн. II, Скопје 1969

История на България, Българското възраждане от XVIII-средата на XIX век, т. 5, София 1985

Јаневъ Ј., Рилският манастир през вековите, Велико Трново 2000

Јанев Ј., Историските и социјално-економските аспекти на еснафската организација во Македонија во времето на турското владеење, Скопје 2001

Јелавич Б., Историја на Балканот, осумнаесетти и деветнаесетти век, т. 1, Скопје 1999

Јовановић М., Руско-српските уметничке везе у XVIII веку, Зборник филозофског факултета, књ. VII/1, Београд 1963

Καλοκυρη Κ., *Αθος. Θεματα αρχαιολογια και τεχνης,* Αθηνα 1980

Καταλογοι εικονου, λειτουργικου, αντικειμενων, παλαιων βιβλιων, Θεσσαλονικη 2004

Кашић Д. Д-р., Српска црква под Турцима, Српска православна црква (1219-1969), Споменица о 750-годишњици аутокефалности, Београд 1969

Кесић С., Циклус Христорошких страдања, Зидно сликарство манастира Дечана,

Киприанъ Архимандритъ, Евхаристия, Парижъ 1947

Кънчов В., Македония, Етнография и Статистика, София 1900

Коева М., Паметници на културата през българското възраждане, архитектура и изкуство на българските църкви, София 1977

- Коларић М., Основни проблеми српског барока, ЗЛУ 3, Нови Сад 1967
- Кондаков Н.П., Памятники христианского искусства на АѠонѠ, С. Петербургъ 1902
- Конески Б., Македонскиот XIX век, јазични и книжевно-историски прилози, Скопје 1986
- Κωνσταντιου Δ Ν., Προσεγγιση στο εργο των ζωγραφων απο το Καπεσοβο σ Ηπειρο, Αθηνα 1997
- КуюмѠиев А., За атрибуцијата на стенописите от църквата „Св. Никола” в Елена, Проблеми на изкуството, 4, София 2007
- Кукијарис С., Представе тропара у поствизантиском сликарству, Поствизантијска уметност на Балкану, ЗЛУ 32-33, Нови Сад 2003
- Κυριακουδηζ Ε., Η μνημειακη ζωγραφικη στη Θεσσαλονικη και το Αγιον Ορος το 18ο αιωνα, Θεσσαλονικεων πολι, τευχο ς 4, 2001
- Лапе Љ., Прилог кон изучувањето на општествено-економските и политички прилики во Македонија во XVIII век, ГИНИ, II, 1, Скопје 1958
- Лозанова Р., Първообрази на Апокалипсата в българското църковно изкуство, Проблеми на изкуството 3, София 1998
- Љубинковиќ М., Дуборезни иконостас 17 века на Светој Гори, Хиландарски зборник 1, Београд 1966
- Мавродинов Н., Изкуството на българското възраждане, София 1957
- Μακρής Κ., Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας, Θεσσαλονίκη 1991
- Маркова З., Българското църковно-национално движение до Кримската война, София 1976
- Матакиева Лилкова Т., Образот на св. Иван Рилски въ българското изобразително изкуство, Известия на Църковния исторически институт, т. I, София 1978
- Матковски А., Ѓурчин Кокалески, 1775-1863, Скопје 1959
- Матковски А., Македонското село од 80-те години на XVIII до 80-те години на XIX век, Ѓурчин Кокалески (1775-1863), Скопје 1959
- Матковски А., Крепосништвото во Македонија во време на турското владеење, Скопје 1978
- Матковски А., Патописот на Партениј од 1818-1846, Македонија во делата на странските патописци (1827-1848), Скопје 1992
- Матковски А., Патопис на Виктор Григорович од 1845, Македонија во делата на странските патописци (1827-1849), Скопје 1992
- Машниќ М. М., Ликовите на св. Наум Чудотворец и св. Климент Охридски на иконата Богородица со Христос и други светители, Зборник на Музејот на Македонија бр.1, Скопје 1993

- Машниќ М. М., Дела од раната фаза од творештвото на Михаил Анагност и син му - Даниил, Зборник на Музејот на Македонија, бр. 2 , Скопје 1996
- Медаковиќ Д., Зидно сликарство манастира Крушедола, Путеви српског барока, Београд 1971
- Медаковиќ Д., Путеви српског барока, Београд 1971
- Медаковиќ Д., Манастир Хиландар у XVIII веку, Хиландарски зборник 3, Београд 1974
- Медаковиќ Д., Барокне теме српске уметности, Трагом српског барока, Нови Сад 1976
- Медаковиќ Д., Манастир Хиландар у XVIII веку, Трагом српског барока, Нови Сад 1976
- Медаковиќ Д., Српска уметност у XVIII веку, Београд 1980
- Медаковиќ Д., Српска уметност XIX века, Београд 1981
- Медаковиќ Д., Барокне теме српске уметности, Барок код Срба, Загреб 1988
- Медаковиќ Д., Грчко-српске везе у уметности новијег доба, Барок код Срба, Загреб 1988
- Меловски Х., Москополски зборник, Полошки житија на светците, Скопје 1996
- Мијовиќ П., Менолог, Београд 1973
- Мийович П., Грузискије менелогии с XI по XIV век, Зограф 8, Београд 1977
- Микић О., Српско сликарство XIX века, (Каталог на Галерија на Матица Српска), Нови Сад 1972
- Милановиќ В., "Пророци су те навестили" у Пећи, Архиепископ Данило II и његово доба, Београд 1991
- Милановиќ В., Свети песници у низу светих монаха из доњег појаса фресака Спасове цркве у Жичи, Манастир Жича, Зборник радова, Краљево 2000,
- Милетичъ Д-р Л., Исторически и художествени паметници въ манастира Св. Иванъ Бигоръ (Дебърско), БАН, кн.XVI, София 1918
- Милюков П. Н., Христианскія древности Западной Македонии, Извѣстия Русскаго Археологическаго института въ Константинополя, IV Выпускъ 1, София 1899
- Миљоска Д., Две развојни етапи во економско-општествениот развојот на Македонија во XIX век, ГИНИ VII, 2, Скопје 1963
- Миљоска Д., Економски основи друштвене структуре македонских градова у другој половини XIX века, ГЗФФ, кн. 15, Скопје 1963
- Мирковиќ Л., Хеортологија или историски развојот и богослужење празника православне цркве, Београд 1961
- Мирковиќ Л., Православна литургија, II, Београд 1982

- Митревски Н., За свети Никола и циклусот во припратата на Топличкиот манастир, *Balkanoslavica* 30-31, Прилеп 2002,
- Митревски Н., Циклусот на Свети Никола во тремот пред црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе, *Зборник за средновековна уметност* 6, Скопје 2007
- Михаиловиќ Р., Иконостас из XVIII века и циклус Христових страдања, *Зборник Светозара Радојчића*, Београд 1969
- Михаиловиќ Р., Топографски пејзаж српске уметности XVIII века, *ЗЛУ* 9, Нови Сад 1973
- Москова С., Осем несебѓрски икони од Държавната художествена галерија в Пловдив, *Проблеми на изкуството* 2, Софија 1997
- Μουτσοπουλου Ν. Κ., Συμβολη στη μορφολογία της ελληνικής γραφής λευκθμα , *Βυζαντινικών και Μεταβυζαντινών επιγραφών*, Θεσσαλονίκη 1977
- Мошин Вл., Парусиа-Поменик на црквата Св. Ѓорѓи која му припаѓала на Бигорскиот манастир, од 1840, *Словенски ракописи во Македонија*, кн. I, Скопје 1971
- Μπαλλας Ν., Ιστορία του Κρουσοβου, 24, Θεσσαλονίκη 1962.
- Μπορμπουδακης Μ., Εικονες της Κρητικής τεχνης, ειραγων Μανολης Χατσηδακης, Ηρακλειον 1993
- Μутафов Е., Къде учил живопис Христофор Жефарович, *Годишник на Софийския университет "Св. Климент Охридски"*, Центар за славяно-византийски проучвания "Иван Дуйчев", Том 90 (9), Софија 2000
- Μутафов Е., Поглед врз двете ерминии на Дичо Зограф, *Зборник за средновековна уметност*, 3, Музеј на Македонија, Скопје 2001
- Μутафов Е., Европеизация на хартия, Съчинения за живописца на гърцки език през първата половина на XVIII век, Софија 2001
- Николај Епископ, Охридски пролог, Београд 1961
- Николић Ј., Теме посвећене Богородици у нартексу Богородичине цркве у Слимничком манастиру, *Зограф* 16, Београд 1985
- Николић Ј., Тематика инспирирана од црковната поезија во живописот од XVII век во Македонија, *Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Република Македонија*, кн.4, Скопје 1996
- Николић Ј., Живописот во црквата Св. Атанасиј Александриски во Журче, Скопје 2003
- Николовски А., Хронологија на живописот на големата манастирска црква Свети Јоаким Осоговски, *Културно наследство VII (1976-1978)*, Скопје 1978
- Николовски А., Уметноста на XIX век во Македонија (извод од студијата), *Културно наследство IX (1982)*, Скопје 1984

- Николовски А., Македонските зографи од крајот на XIX почетокот на XX век (Андонов, Зографски, Вангеловиќ), Скопје 1984
- Николовски А., Сакрална архитектура, живопис, иконопис и декоративна пластика во 19 век во Преспа, Културно наследство X-XI (1983-1984), Скопје 1987
- Николовски А., Сликаството на XIX век во Струмичкиот крај, Зборник на трудови, Струмица 1989
- Николовски А., Иконописот во црквата и параклисот на манастирот Света Пречиста, во Зборник на трудови: Манастир Света Пречиста Кичевска, Скопје 1990
- Николовски А., Никола Михаилов - Последниот потомок на зографската фамилија на Михаил Зиси, Културно наследство 14/15, - 1987/1988, Скопје 1990
- Николовски, А., Живописот во манастирот Свети Јован Бигорски од XVIII и XIX век, Зборник на трудови: Манастирот Свети Јован Бигорски, Скопје 1994
- Николовски Д., Една непозната зографска работилница во уметноста од XVIII век, Културно наследство 28-29/2002-2003, Скопје 2004,
- Оболенски Д., Византиски комонвелт, Источна Европа 500-1453, Скопје 2002 (фототипско издание)
- Овсјичук В., Украинско малярство X-XVIII столетје, проблеми колориту, Львов 1996
- Острогорски Г., Историја Византије, Београд 1969
- Острогорски Г., О веровањима и схватањима Византинаца, Одлука Стоглава о сликању икона и принципи византиске иконографије, Београд 1970
- О Тебе радуется, русские иконы Богоматери XVI-начала XX веков, Москва 1995
- Охрид и Охридско од паѓањето под турска власт до крајот на XIX век, Скопје 1978
- Палигора Р., Св. Петка Маловишта, Битола 2006
- Панић Д. - Бабић Г., Богородица Љевишка, Београд 1975
- Παλασιδου Μ. Π., Οι Τοιχογραφίες του 17ου Αιώνα στους Ναούς της Καστοριάς, Αθήνα 2002
- Παπαγεωργίου Ν. Χ., Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και Ο Ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στη δυτική Македонија στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου Αιώνα, Θεσσαλονίκη (οδбранета докторска дисертација на Солунскиот универзитет на 26.11. 2004)
- Παπαδοπουλος- Κεραμευς Α., Διονυσίου του εκ Φουρνα, Ερμηνεία της ζωγραφικής τεχνης, εν Πετροупολει 1909
- Παπαζωτος Θ., Η Βεροια και οι ναοι της (11ος-18αι), Αθήνα 1994

Πασαρας Ν., Εικονογραφικοί τύποι του ἁγίου Δημητρίου, in: Ο Άγιος Δημήτριος, στην τεχνη του Αγίου Ορους, Αγιορετικη εστια - 2005

Пеев Х. Д., Пловдивската къща, Декоративно оцветяване и изписване на къщата, София 1960

Пејић С., Црна Река - уз проблем живописа на фасадама, Зборник - Манастир Црна река и свети Петар Коришки, Приштина-Београд 1998

Пејич С., Фреско-икони от поствизантийския период в Сърбия, Изкуство 33-34, София 1996

Пејић С., Манастир Пустиня, Ваљево 2002

Πελεκανιδης Σ., Καστορία, 1, Θεσσαλονίκη 1953

Б. Пенкова, Стенописна в Бачковската трпезария и Атонската традиция, Проблеми на Изкуството 1, София 1989

Пенкова Б., "Тия мои най - малки братя" в поствизантийската иконография на Страшния съд и в контекста на Балканската народна култура, Проблеми на изкуството 4, София 1993

Петковић С., Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 1557-1614, Нови Сад 1965

Петковић С., Манастир Света Троица код Пљеваља, Београд 1974

Петковић С., Живопис цркве Успења у Српском Ковину (Raczkve-у), Зборник за друштвене науке 23, Нови Сад 1979

Петковић С., Дела хришћанског милосрђа на фрескама манастира Зрзе из 1635/1636 година, Зборник за средновековна уметност, н.с. бр. 2, Скопје 1996

Петковић С., Иконе манастира Хиландара, манастир Хиландар 1997

Петковић С., Српска уметност у XVI и XVII веку, Београд 2002

Петров Ј., Технологијата на иконописот во делата на зографите Михаил и Даниил монах од с. Самарино, Бигорски научно-културни собири, 1974-1975, Скопје 1976

Πωπίνος Φ., Έλληνες Άγιογράφοι μέχρι τό 1821, Άθηνα 1984

Полјански Андонов Х., Кон историјата на трговијата на Битола и Битолско во 1856 година, ГИНИ 3, Скопје 1972

Покровский Н., Евангелие въ памятникахъ конографий, преимущественно византийскихъ и рускицъ, С. Петербургъ 1893

Покровскій Н., Очерки памятниковъ христіанской иконографіи и искусства, С. Петербургъ 1900

Полевой В. М., Искусство Греции, Новое время, Москва 1975

- Попова Е., Непознатият Тома Вишанов-Молера и модернизацията на православната живопис, Проблеми на изкуството бр.2, София 1995
- Попова Е., Реинтерпретации на чудотворната икона на св. Богородица от Кикос в българската живопис от края на XVIII-XIX век, Проблеми на изкуството, 4, София 1998
- Попова Е., Праотец Ной - култ, икони, апокрифи (XVIII-XIX в.), Проблеми на изкуството 4, София 2000
- Попова Е., Теми въведени в българската живопис от Христо Димитров, Проблеми на изкуството бр. 3, София 2001
- Попова Е., Зографът Христо Димитров от Самоков, София 2001
- Попова Е., Иконата "Молебное пение ко Пресвелятой Богородице" в Националната художествена галерия, Зборник во чест на Петар Динеков, Традиции. Приемственост. Новаторство, София 2001.
- Попова Е., Белешки за неизвесни икони от зографите Христо Димитров в Македония, Проблеми на изкуството 1, София 2005
- Поповић Б. В., Програм живописа у олтарском простору, Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995
- Поповић Ј., Догматика православне цркве, књ. 1, Београд 1980
- Поповска-Коробар В., Лесновски манастир, (каталог), Скопје 2000
- Поповска-Коробар В., Зисовска Ј., Икони од Кумановско во црквата Св. Никола во Куманово, Куманово 2000
- Поповска-Коробар В., Иконите од Музејот на Македонија, Скопје 2004
- Поповска-Коробар В., Иконописот во Охрид во XVIII век, Скопје 2005
- Поповска-Коробар В., Бележки за неизвестни икони от зографите Христо Димитров и Димитар Христов в Македония, Проблеми на изкуството, 1, София 2005
- Поповска-Коробар В., Зографот монах Антониј Јованов во уметноста од првата половина на XIX век, Jubилеен зборник 25 години митрополит Тимотеј, Охрид 2006
- Поповска-Коробар В., Сликаството во Слимничкиот манастир Света Богородица (докторска дисертација), Скопје 2008
- Ποταμιάνου Μ. Α., Εικόνες του Βυζαντινού μουσείου Αθηνών, Αθήνα 1998
- Прашков Л., Бакалова Е., Манастирите в България, София 1992
- Прашков Л., Монументалната живопис в България през XVIII-XIX век, Велико Търново 1998
- Прилеп и Прилепско низ историјата, I, Прилеп, 1971

- Радовановић В. С., Света Злата Мегленска, јужнобалкански култ девојке народне мученице, Споменица православног храма Св. Богородица у Скопљу, 1835-1935, Скопље 1935
- Радовановић Ј., Иконографска истраживања Минхенског псалтира, ЗЛУ 14, Нови Сад 1978
- Радовановић Ј., Свети Никола и његово житије и чуда у српској уметности, Београд 1987
- Радовановић Ј., Неколико примера представе ваведења Богородице у храм, ЗЛУ 34-35, Нови Сад 2003
- Радојчић С., Једна сликарска школа из друге половине XV века, ЗЛУ 1, Нови Сад 1965
- Радојочић С., Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975
- Рајичевић С., Зидне слике из 1749 године у цркви Св. Николе у Иригу, ЗЛУ 20, Нови Сад 1984
- Ρηγοπουλος Γ., Φλμανδικες επιδρασεις στη Μεταβυζαντινη ζωγραφικη, Α' τομος, Αθηνα 1998
- Сарабьянов В., "Страшный суд" в росписах собора Снетогорского монастыря в Пскове и его литературная основа, Проблеми на изкуството 2, София 1996
- Серафимова А., Сликите на литругиските перикопи во Кучевишкиот манастир (1591), Зборник на Музејот на Македонија, н.с. бр. 2, Скопје 1996
- Серафимова А., Воспоставување на иконите и издигнување на чесниот крст во наосот на Кучевишките Свети Архангели, Ниш и Византија, Зборник радова I, Ниш 2003
- Серафимова А., Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопје 2005
- Серафимова А., Фрескоживописот во црквата Св. Димитриј во Охрид во контекст на градското сликарство од втората половина на XIV век, Зборник за средновековна уметност 6, Музеј на Македонија, Скопје 2007
- Симиќ-Лазар Д., Иконографија Страшног суда у цркви Св. Петра и Павла у Тутину, Саопштења XVII, Београд 1985
- Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи, Москва 1979
- Снџгаровъ Ив., Град Охридъ, Македонски прегледъ, год. IV, кн.1, София 1928
- Снџгаровъ Ив., Град Охридъ 2, Македонски прегледъ, год. IV, кн. 3, София 1938
- Снегаров И., История на Охридската архиепископия-патриаршия, т. 2, София 1994 (фототипско издание)
- Стематографија, Изображеније оружјј Илирических. Изрезали у бакру Христофор Жефаровић и Тома Месмер 1741 (фототипско издание со предговор на Д. Давидов), Нови Сад 1972.

- Стошић Љ., Западноевропска графика као предложак у српском сликарству XVIII века, Београд 1992
- Суботиќ Г., Охридската сликарска школа од XV век, Охрид 1980
- Татић-Ђурић М., Икона Јована Крилатог из Дечана, Зборник Народног музеја, VII, Београд 1976
- Татић-Ђурић М., Две иконе Христових страдања, ЗЛУ 34-35, Нови Сад 2003
- Темерински А. Д., Циклус Успења Богородице, Зидно сликарство манастира Дечана (грађа и студије), Београд 1995
- Темерински-Давидов А., Традиционално и ново у делу Диче зографа (1819-1872/73), Саопштења XXXV – 2003 - XXXVI – 2004, Београд 2004
- Тимотијевић М., Светлост као симбол на претставама Христовог рођења у српској уметности XVIII века, Свеске ДИУ 17, Београд 1986
- Тимотијевић М., Иконографија Великих празника у српској барокној уметности, ЗЛУ 25, Нови Сад 1989
- Тимотијевић М., Иконографија парабола у српском барокном сликарству и украински проповеднички зборници, ЗЛУ 26, Нови Сад 1990
- Тимотијевић М., Портрети архиереја у новој српској уметности, Западно-европски барок византијски свет, Београд 1991
- Тимотијевић М., Српско барокно сликарство, Нови Сад 1996
- Тодић Б., Старо Нагоричино, Београд 1993
- Томовски К., Велешките зографи и мајстори во XIX и XX век, Културно наследство V, Скопје 1959
- Томовски К., Паскали Т. и Шентевски Н., Манастир Св. Богородица Пречиста - Архитектура, Зборник на трудови за манастирот Света Пречиста Кичевска, Скопје 1990
- Томовски К., Паскали Т., Манастирот Св. Јован Бигорски - Архитектура, Зборник на трудови за манастирот Свети Јован Бигорски (група автори), Скопје 1994
- Τουρτα Α., Γιαννιοτες ζωγραφοι Αναστασιος και Αλεξιος και το εργο τους (18 ος αι), Ηπερωτικα χρονικα τ. 29, Ιωαννινα 1988'89
- Τουρτα Α., Οι παοι του Αγιου Νικολαου στη Βιτσα και του Αγιου Μηνα στο Μονοδενδρι, Αθηνα 1991
- Τουρτα Α., Εικονες τις ιερας μονις Βλαταδων: η συμβολη τους στην Μακεδονιας κατα την μεταβιζαντινη περιοδο, Ζ'επιστιμονικο симποσιο Χριστιανικη Θεσσαλονικη Σταυροπηγιακες και εν οριακες μονες, Κεντρο ιστοριας Θεσσαλονικης, Θεσσαλονικη 1995

- Τουρτα Α., Η Ζωγραφική των εικόνων το 19ο αι. και τα χαλκογραφικά της προτυπα:
Η περίπτωση των εικόνων της Θεσσαλονίκης, Μεταβυζαντινά χαρακτηριστικά, πρακτικά επιστημονικής ημερίδας, Θεσσαλονίκη 1999
- Трајановски А., Кодексите на Пелагониската митрополија, Душтво за наука и уметност - Битола, Прилози, 34-35, Битола 1981
- Трајановски А., Преминувањето на црковните општини во рацете на македонските чорбаџии, Зборник на трудови, ДНУ-Прилеп, 1986
- Трајановски А., Црковно-училишните општини во Македонија, Скопје 1988
- Трајановски А., Црковната организација во Македонија и движењето за возобновување на Охридската архиепископија од крајот на XVIII и во текот на XIX век - до основањето на ВМРО, Скопје, 2001
- Тричковска Ј., Живописот во манастирската црква Богородица Пречиста-Кичевска, (Зборник на трудови), Културно наследство XXVI, Скопје 1990
- Тричковска Ј., Западњачки утицаји на црквено сликарство у Македонији преко зографа Михајла и Димитра из Самарине, Западно-европски барок и византијски свет, Београд 1991
- Тричковска Ј., Композицијата Оплакување Христово од проскомидијата во црквата Св. Ахилие Лариски во Требениште, Културно наследство 16/1989, Скопје 1993
- Тричковска Ј., Тематиката на живописот на машката трпезарија во манастирот Свети Јован Бигорски, (Зборник на трудови: Манастирот Свети Јован Бигорски), Скопје 1994
- Тричковска Ј., Иконописот во Бигорскиот манастир од времето пред обновувањето во 1800 година (Зборник на трудови: Манастирот Свети Јован Бигорски), Скопје 1994
- Тричковска Ј., Иконите од XVIII век во цр. Св. Никола во Вевчани, Тематски зборник на трудови 1 (икони, иконопис, иконостас, иконографија), Скопје 1996
- Тричковска Ј., Живописот во црквата Свети Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, Дебарско, (одбранет магистерски труд, 2000 г. на Филозофскиот факултет во Скопје)
- Тричковска Ј., Живописот во црквата Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, Дебарско (одбранет магистерски труд на Филозофскиот факултет на Универзитетот Свети Кирил и Методиј - Скопје, 2000)
- Тричковска Ј., Фасадниот живопис на цр. Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, Зборник-средновековна уметност, 3, Музеј на Македонија, Скопје 2001
- Тричковска Ј., Композиција Приговор Исусу Христу из цркве Св. Ѓорѓа у Рајчици код Дебра, ЗЛУ, Нови Сад 2003
- Тричковска Ј., Српските владетелски портрети од нартексот на црквата Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, Зборник за средновековна уметност, бр. 4, Скопје 2003

- Ј. Тричковска, Творечкиот пат на зографското семејство на Михаил од Самарина во Македонија, Зборник на трудови од меѓународниот симпозиум Власите на Балканот (7-8 ноември 2003), Скопје 2005
- Тричковска Ј., Песната Достојно ест од куполата на црквата Св. Никола Геракомија во Охрид, Културно наследство 28-29/2002-2003, Скопје 2004
- Тричковска Ј., Куполниот живопис од XIX век во манастирот Трескавец, иконографска анализа, Зборник за средновековна уметност, 6, Скопје 2007
- Трпкоски-Трпку В. Ј., Власите на Балканот, Скопје 1986
- Τσαπαρλη Ε., Ευλογηλυπτα τεμπλα Ηπειρου, 17 ου-α' Ημισеος 18 ου ΑΙ., Αθηνα 1980
- Τσιγαρας Γ. Χρ., Οι ζωγραφοι Κωνσταντινος και Αθανασιος αλο την Κορυτσα, το εργο τους στο Αγιον Ορος (1752- 1783), Αθηνα 2003
- Ќорнаков Д., Копаничарите од Река, Културно наследство VI, Скопје 1975
- Ќорнаков Д., Црква Св. Благовештение и нејзината внатрешна декорација, Културно наследство VII (1976-1978), Скопје 1978
- Ќорнаков Д., Творештвото на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век, Прилеп, 1986
- Ќорнаков Д., Развојниот пат на резбарството во Македонија, Културно наследство X-XI, Скопје 1987
- Ђирковић Др. С. М., Православна црква у средњовековној српској држави, Српска православна црква (1219-1969), Споменица о 750-годишњици аутокефалности, Београд 1969
- Успенски Л., Теологија на иконата (фототипско издание), Скопје 1994
- Успенски Л., Уметноста во руската црква за време на Синодалниот период, Теологија на иконата, (фототипско издание), Скопје 1994
- Филиповић М. С. Д-р., Неимари цркве Св. Богородица у Скопљу, Прошлост рода Зографских у Велесу, Споменица српско-православног саборног храма Свете Богородица у Скопљу (1835-1935), Скопље 1935
- Флорова Е., Алинските стенописи, Софија 1983
- Χατζηδάκης Μ., Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450- 1830), Τ.1, Αθηνα 1987
- Χατζηδακης Μ.- Δρακοπουλου Ε., Έλληνες ζωγραφοι μετα την αλωση (1450- 1830), Τ.2, Αθηνα 1997
- Хаџи-Васиљевић Ј., Прилеп и негова околина, Београд 1902
- Хаџи Васиљевић Ј., Записи и натписи, Зборник за историју Јужне Србије и суседних области, I, Скопље 1936
- Целакоски Н., Дебарско-кичевска митрополија, Скопје 1992

Целакоски Н., Културната, просветната и книжевната традиција на манастирот Свети Јован Бигорски, Зборник "Манастир Свети Јован Битгорски", Скопје 1994

Цветковски Б., Спомагатели за печатењето на книгите на Јоаким Крчовски од Штип и други места на Источна Македонија, Бигорски научно-културни средби, 1980-1981, Скопје 1983

Ђорђевиќ И., О фреско-иконама код Срба у средњем веку, ЗЛУ 14, Нови Сад 1978

Ђуриќ В.Ј., Манастир Раваница, Споменица о Шестој стогодишњици, Београд 1981

Чаврќов Г., Български манастири, София 1978

Чокревска-Филип Ј., „Праведно и грешно исповедување” во црквата Св. Ѓорѓи во Струга, Јубилеен зборник 25 години митрополит Тимотеј, Охрид 2006

Шелмиќ Л., Српско зидно сликарство XVIII века, Нови Сад 1978

Шелмиќ Л., Српско зидно сликарство XVIII века, Нови Сад 1987

Шмеман А., Историјски пут православља, Цетиње 1994

.....

Albani J., Ceremony and Faith, Byzantine Art and the Divine Liturgy, Athens 1999

Angelov V., Barock in den angewandten Künsten Bulgariens (Nationale Eigenart), Западно-европски барок и византијски свет, Београд 1991

Brkić N., Tehnologija slikarstava, vajarstva i ikonografija, Beograd 1968

Bouqrat M., Trois Jugements Derniers de Crète occidentale, Cahiers Balkaniques N° 6, Paris 1984

Byzantine and Post-Byzantine art, (catalog), Athens 1986

Chatzidakis M., The Cretan Painter Theophanos, the final phase of his art in the wall-paintings of the Holy Monastery of Stavronikita, Mount Athos 1986

Chatzidakis M., Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de L'Institut Neri Pozza, Venise 1962

Chroeder N.J., Canons and Decrets of Trent, Rockfort Illinois 1978

Damo D., Peintures albanais aux XVI-XVIII siecles en Albanie et dans d'autres regions balkaniques, Tirana 1984

Davigo Marie-Laure, Le Jugement dernier de Franghias Kavertzas, Cahiers Balkaniques N°6, Paris 1984

Dimitrescu A., La façade ouest de Saint-Georges de Voronet en Roumanie, Cahier balkanique N°6, (Paris 1984)

Drakopoulou E., Icons from the Orthodox Communities of Albania, Thessaloniki 2006

- Djordjević I. M. –Marković M., On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Christian Art, Зорпаф 28, Београд 2000-2001
- Drishti Y, Konstandin Shpataraku, Tiranë 1992,
- Drishti Y., Ikona Shqiptare, shek. XVIII-XIX, Koleksioni i Kombëtare të Arteve Tiranë, (catalog) 19 Maj – 18 Qershor 2000, Riminit, Itali
- Fleischer J., The Role of Icon Painting in Theological Contraversies, Michael Damaskino's Trinity Concept, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 32/6, 1982
- From Byzantium to El Greco, (catalog), Athens 1987
- Garidis M. M., La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzantine (1450-1600), Athènes 1989
- Gouma-Peterson T., An 18th Century Deesis Icon and Its Cultural Context, Δελτιον της χριστιανικης αρχαιολογικης εταιρειας, περιοδος Δ' τομος ΙΖ' 1993-1994, Αθηνα 1994
- Grabar A., La peinture religieuse en Bulgarie, I, Paris 1928
- de Guibert J., The Jesuits, Their Spiritual Doctrine and Practice, A History Study, The Institute of Jesuit Sources, St. Louis 1972
- Hammer J., Historija turskog (османског) carstva, t. 3, Zagreb 1979
- Holly Image, Holly Space, Icons and Frescos from Greece,(catalog), Athens 1988
- Icons Itinerant, Corfu 14th-18th century, Greek Presidency of the European Union 1994, Ministry of Culture (1994)
- Ikonen aus Albanien, Sakrale Kunst des 14. bis 19. Jahrhunderts, Staatliches Museum Staatliches Museum für Völkerkunde München, 2001
- James M. R., Apocryphal New Testament, Oxford 1960
- Kalokiris C.D., La dormition et L "Assomption" de la Theotokos dans l'eglise orthodoxe, Επιντημονιακη Επετηρις της θεολογικης Σχολης, θεσσαλονικη, τ. 19 (1974)
- Karapidakis L., le Jugement Dernier de l'eglise Saint Jean de Seli (Crète, XV siècle), Cahiers Balkaniques N° 6, Paris 1984
- Kepetzi V., Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'ichonographie Byzantine du Jugement Dernier, Δελτιον της χριστιανικης αρχαιολογικης εταιρειας, περιοδος Δ' τομος ΙΖ' 1993-1994, Αθηνα 1994
- Knipping J. B., Iconography of the Counter reformation in the Netherlands, Nieuwkoop-Leiden 1974
- Kissas K. S., Thessalonian Painters in the Eighteen Century, A preliminary Study, Balkan Studies 24, Thessaloniki 1983,
- Lazarev V., Storia della pittura bizantina, Torino 1967

- Lidov A., *The Mural Paintings of Akhtala*, Moskow 1991
- Lossky B., *Reflet du choeur de Notre-Dame de Pris sur l'iconostase de la dormition de Pančevo*, ЗЛУ 7, Нови Сад 1971
- Lozanova R., *Apokalyptic Ideas after the fall of the Byzantine Empire*, Word and Image, Средновековна християнска Европа: Исток и Запад, ценности, традиции, общтуване, София 2002
- Maguire H., *The Cycle of Images in the Church*, in: *Heaven on Earth, Art and the Church in Byzantium*, Pennsylvania State University 1998
- Millet G., *Monument de l'Athos, I*, Paris 1928
- Millet G., *La Dalmatique du Vatican*, Paris 1945
- Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècle d'après les monuments de Mistra de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1960
- Muka G., *Art' thënia bizantinet e çetiret*, Tirane 1999
- Muriki D., *The Mosaics of Nea Moni*, Athens 1985
- Mylona Z. A., *The Zakynthos Museum*, Athens 1998
- Naslazi K., *Disa konsiderata per piktorin mesjetar Kostandin Jeromónaku*, Monumentet 2, Tiranë 1989
- Naslazi K. Dr., *Influenca e shkollës ikonografike të Korçës te disa piktorë të shek XIX Mihal dhe Dhimitër Anagnosti*, Monumentet, Tirane 2002
- Paliouras A., *Byzantine Aitolokarnania, A contribution to the Study of Byzantine and Post-Byzantine monumental art*, Athens 1985
- Papaggelos I.A., *Post Byzantine Wall-paintings, The Holy Mother and Great Monastery of Vatopedi* 1998
- Papastratos D., *Paper Icons, Greek Orthodox Religious Engravings (1665-1899), Vol. I-II*, Athens 1990
- Paskaleva K., *Bulgarian Icons through the Centuries*, Sofia 1987,
- Patmos, *Treasures of the Monastery*, Athena 1988
- Penkova B., *Mural-Paintings in the Refectory of Bačkovo Monastery and the Tradition of Mount Athos*, Cyrillomethodianum XV-XVI, Thessalonique 1991/92
- Popa Th., *Piktorët mesjetarë shqiptarë*, Tiranë 1961
- Popa Th., *Consideration generales sur la peinture postbyzantine en Albanie*, Acts du premier congres international des etudes balkaniques et sud-est europennes, II, Sofia 1970
- Simić-Lazar D., *Le jugement dernier de l'église des Saints-Pierre-et-Paul de Tutin en Yugoslavie*, Cahiers Balkaniques N°6, Paris 1984

- Simić-Lazar D., La signification de la representation des pauvres dans les Jugements Derniers post-byzantines, ЗЛЮ 23, Београд 1987
- Simić-Lazar D., Kalenić et la dernière période de la peinture Byzantine, Skopje 1995
- Simić-Lazar D., A propos des pauvres dans les Jugements Derniers post-byzantines, Balcanica XXVII, Belgrade 1997
- Ștefănescu J. D., L' illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, Bruxelles 1936
- Stylianou I., By This Conquer, Nicosia 1971
- Sztuka Ikony/The art of Icon, Kraków 2000 (catalog)
- Ševčenko N. P., The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art, Torino 1983
- Tomekovic S., Le Jugement Dernier de l'église d'Agètria, XVI. Internationaler Byzantinisten kongress akten , Wien 1981-1982
- Tresasures of Mount Athos, (catalog), Thessaloniki 1997
- Trésors d'art albanais, Icônes byzantines et post-byzantines du XIIe au XIXe siècle, Musée National Message Biblique Marc Chagall, (catalog) 3 juillet -7 octobre, Nice 1993
- Varnalidis S., Zosime, archevêque d'Achrida (1686-1746) et son activité ecclésiastique, Thessaloniki 1974
- Velmans T., La koine grecque et les régions périphériques orientales, XVI. Internationaler Byzantinisten congress akten, Wien 1981-1982
- Vocotopoulos P. L., *The Icons of Corfu*, in: Corfu and the Ionian Islands, Greek Presidency of the European Union 1994, Ministry of Culture (1994) (catalog)
- Walter Ch., The Earliest Representation of the Mid-Pentecost, Зограф 8, Београд 1977
- Walter Ch., Art and Ritual of the Byzantine Church, London 1982

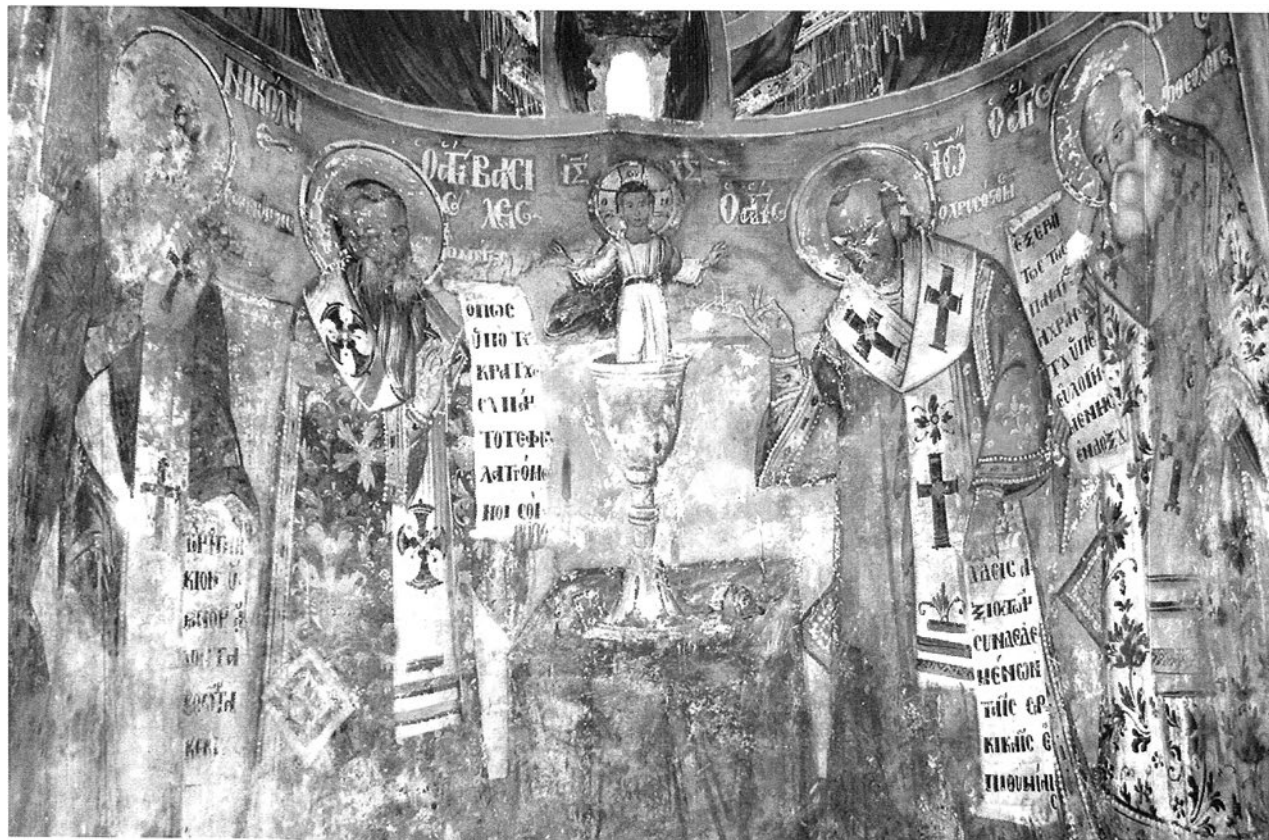
VIII. ИЛУСТРАЦИИ



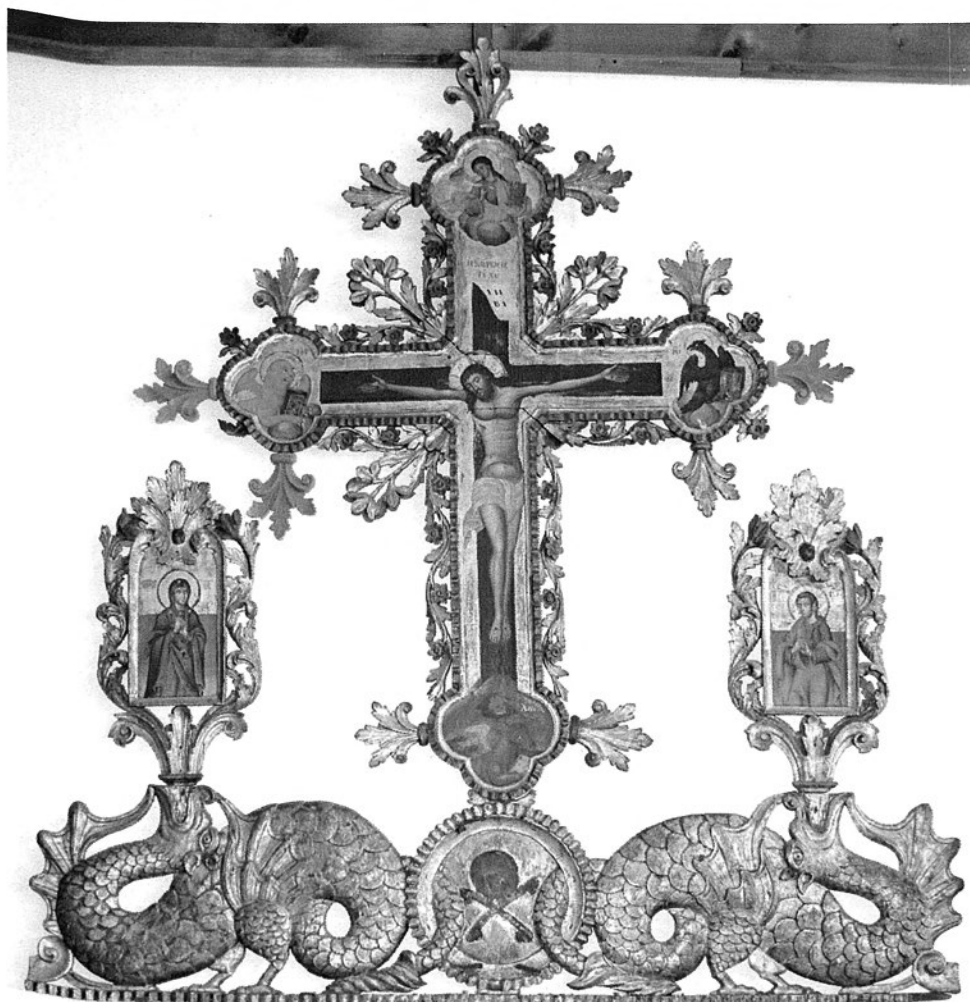
Царски двери од цр. Св. Димитриј, 1827 г.



Св.Димитриј, престолна икона од цр. Св. Димитриј, 1827 г.



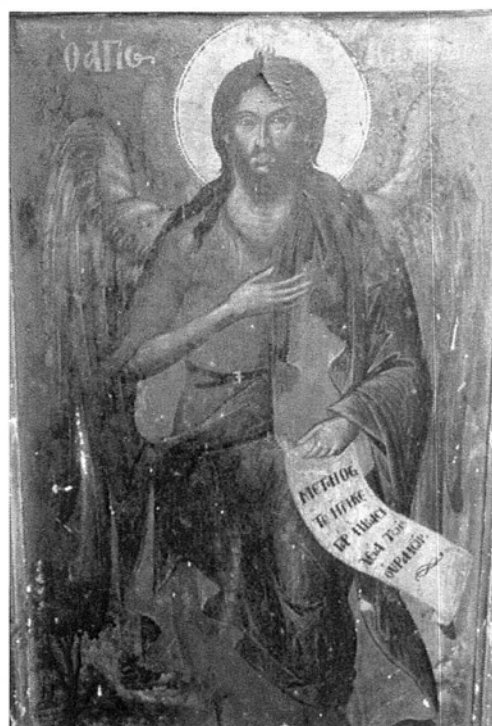
Служба на архијереите на Христос-Животодавен леб, апсида, цр. Св. Димитриј, 1827 г.



Крст-Распятие, експонат во куќата на Робевци, 1827 г.(?)



Св.Јован Претеча,
манастир Св.Наум Охридски, 1827 г.(?)



Св.Јован Претеча,
цр. Св.Ѓорѓи, влашка маала, 1840 г.



Св.Климент Охридски, престолна икона,
цр. Св.Горѓи, влашка маала, 1840 г.



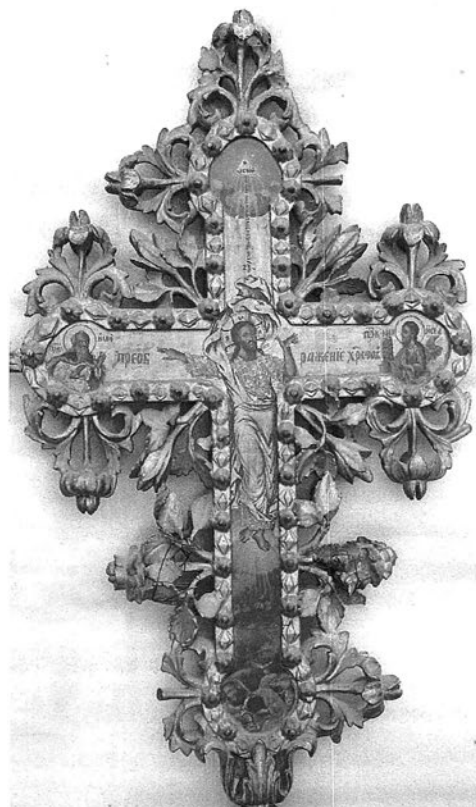
Св.Горѓи на коњ, престолна икона,
цр. Св.Горѓи, влашка маала, 1840 г.



Св.Василиј Велики, св.Јован Златоуст и св.Григориј Богослов
цр. Св.Горѓи, влашка маала, 1840 г.



Богородица со Исус Христос и св.Јован Претеча,
зограф Михаил, 1829 г., ризница на манастирот



Процесиски крст (Преображение),
зографи Михаил/Димитар,
1830-1835 г., ризница на манастирот



Св. Ѓорѓи и св. Димитриј,
зографи Михаил/Димитар,
1830-1835 г., ризница на манастирот



Процесиски крст (Воскресение),
зографи Михаил/Димитар,
1830-1835 г., ризница на манастирот



Богородица царица со Исус Христос,
зограф Димитар, 1831 г., престолна икона



Исус Христос Седржител,
зограф Михаил, 1831 г., престолна икона



Богородица царица со Исус Христос,
зограф Димитар, 1831 г., детал



Собор на архангели, зограф Димитар,
1831 г., престолна икона



Благовештение, празнична икона,
зографи Михаил/Димитар



Вознесение Христово, празнична икона,
зографи Михаил/Димитар



Усекование на св.Јован Крстител и
Иродовата гозба, празнична икона,
зографи Михаил/Димитар



Првиот вселенски собор, празнична икона,
зографи Михаил/Димитар



Богородица со Исус Христос,
св.Јован Претеча и архимандритот Арсениј,
игуменски трон, зограф Даниил, 1833 г.



Богородица со Исус Христос,
св.Јован Претеча и архимандритот Арсениј,
игуменски трон, зограф Даниил, 1833 г., детаљ



Оплакување Христово (плаштеница), зограф Даниил, 1833 г., детаљ



Богородица Достојно ест, таваница на апсидата во машката трпезарија,
зографи Михаил/Даниил, детаљ



Св. Димитриј гази скорпија,
јужен ѕид, машка трпезарија,



Св. Спиридон Тримифиски, Св. Григориј Двоеслов,
Св. Ефтиміј Велики, апсида, машка трпезарија



Благовештение, јужен ѕид, машка трпезарија, детаљ



Архангел Михаил ја зема душата на богатиот,
источен ѕид, машка трпезарија



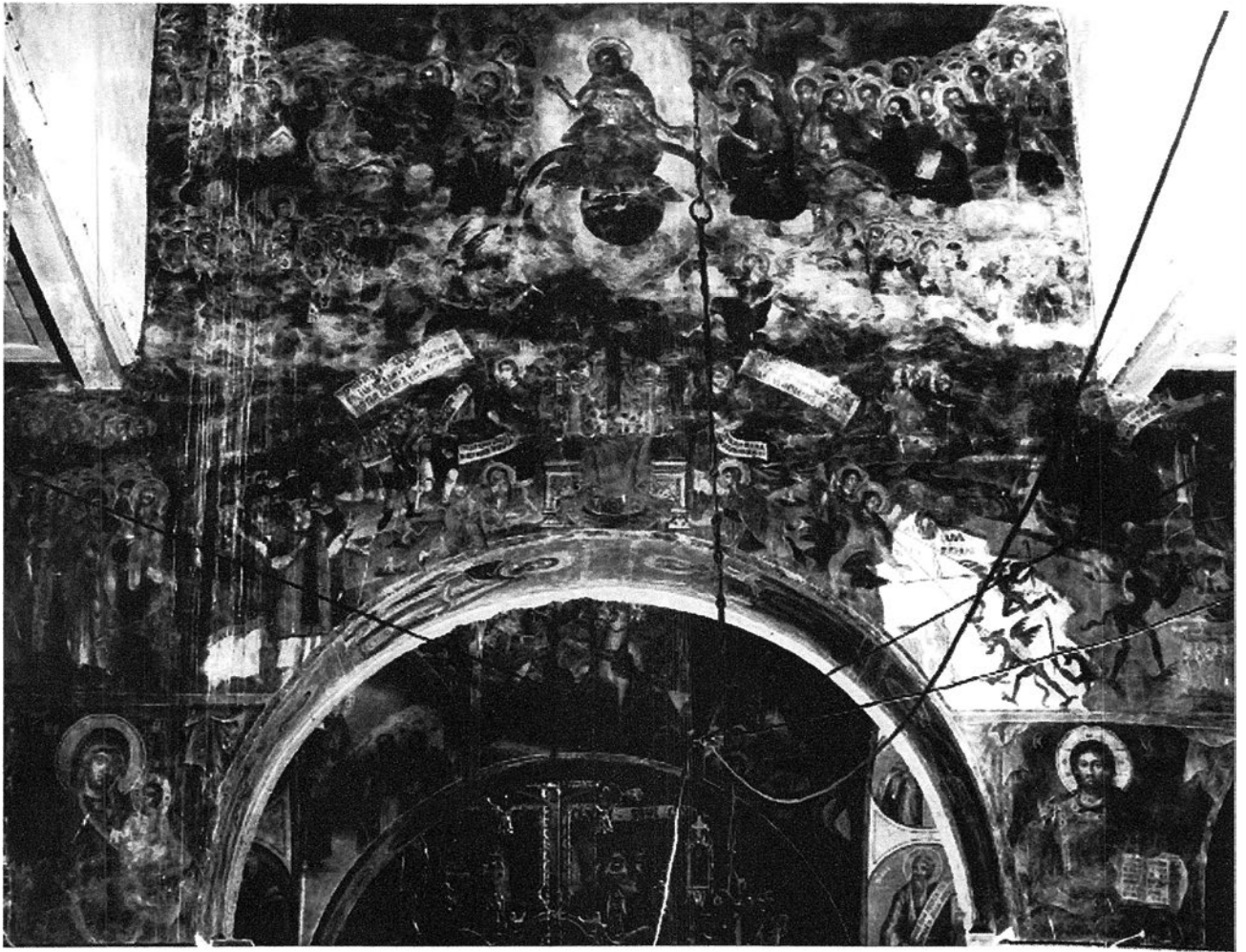
Архимандрит Арсениј,
источен ѕид, машка трпезарија



Престолни икони, зографи Михаил/Даниил, 1832 - 1833



Божествена литургија, централна купола, зограф Михаил, 1840 г.



Страшен суд, источен ѕид на припратата, 1837 г., детаљ



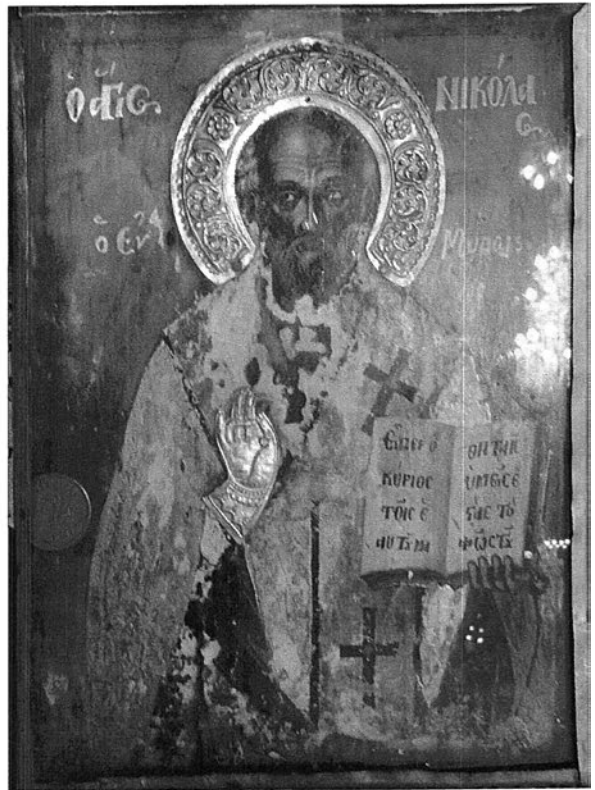
Страшен суд, источен ѕид на припратата, 1837 г., детаљ



Исус Христос, фреско-икона источен ѕид на припратата, 1837 г.



Св. Ѓорѓи на коњ, зографи Михаил и Никола, цр. Св. Ѓорѓи, Ресен, 1844 г.



Св. Никола, зограф Никола, цр. Св. Ѓорѓи, Ресен



Благовештение, зограф Никола, цр. Св. Ѓорѓи, Ново Село, Струмичко, 1860 г.(!)



Благовештение, зограф Никола, цр. Св. Спас, с.Раштак, Скопско, 1858 г.(!)



Св. Антониј, св.Ефтимиј и св.Наум,
Осоговски манастир, 1851-1854 г.



Дарохранилница, цр. Св. Димитриј,
Крива Паланка, 1854 г. (!)



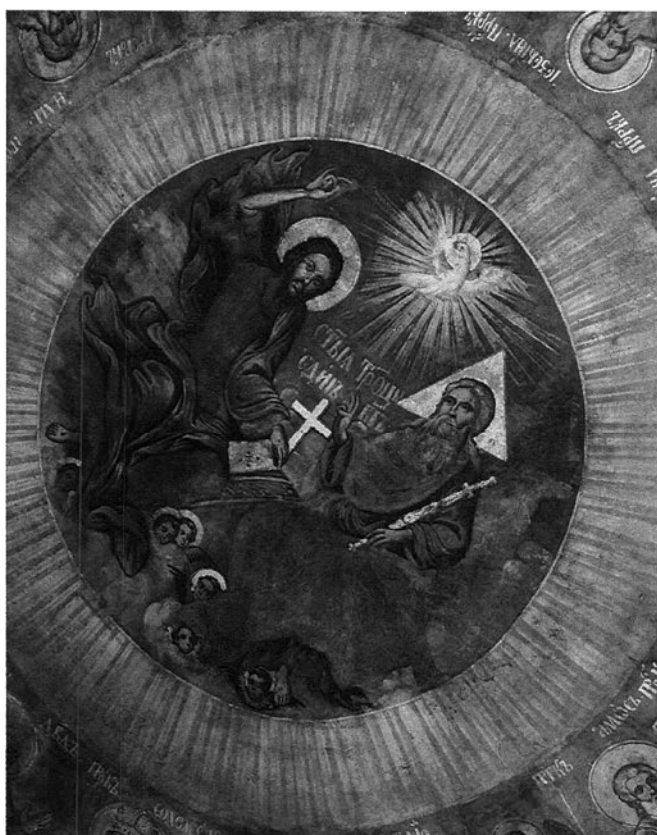
Богородица и св.Јован Богослов (од Крстот),
Осоговски манастир, 1851-1854 г.



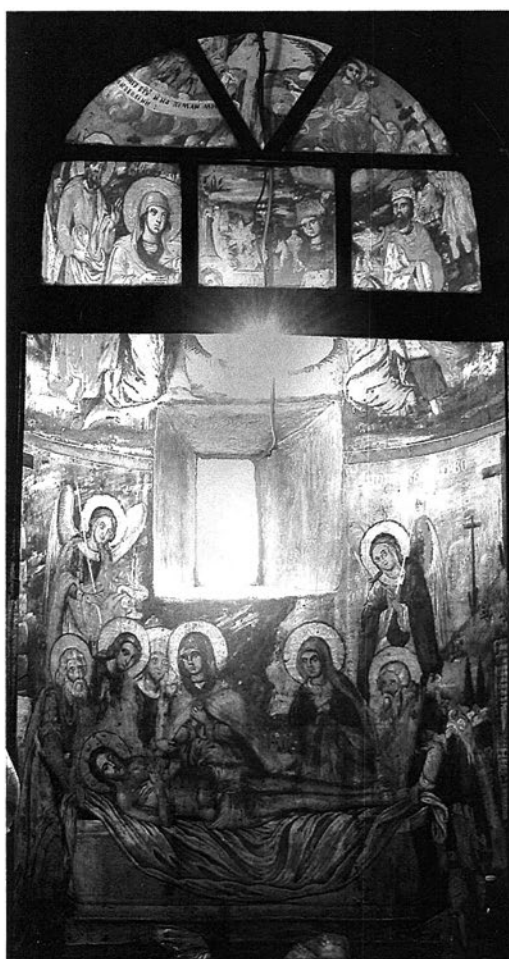
Богородица (од Крстот), цр. Св.Димитриј,
Крива Паланка, 1854 г.(!)



Св. Никола со сцени од житието, цр.Св. Никола, Куманово, по 1854 г.



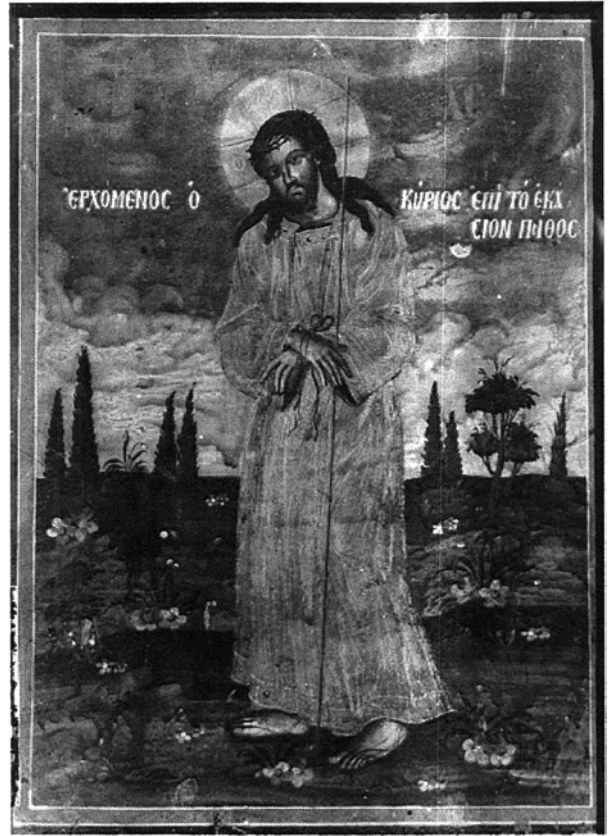
Света Троица, источна купола,
цр.Св. Никола, Куманово, по 1854 г.



Раѓање и Оплакување Христово, протезис,
цр.Св. Никола, Куманово, по 1854 г.



Исус Христос Милостиви, престолна икона, цр.Св. Петка, с.Козица, Кичевско, 1870 г.



Исус Христос оди на волно страдание, цр.Преображение, Прилеп, 1870-1872 г.



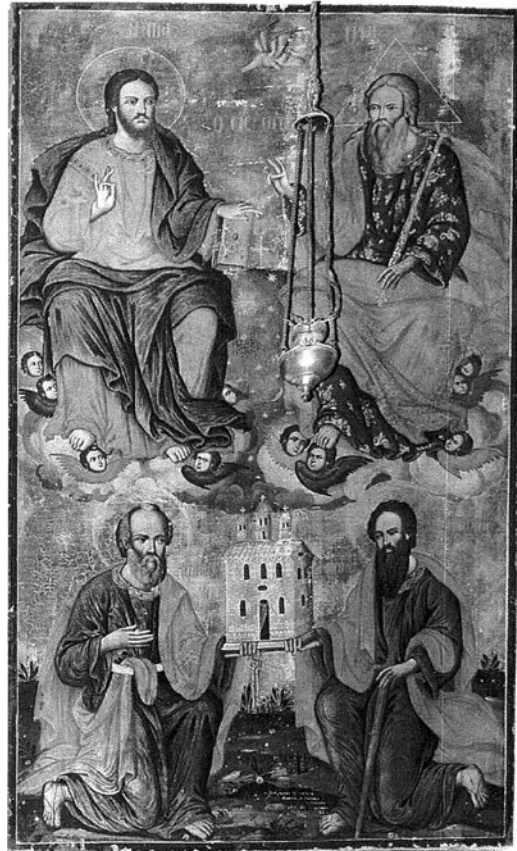
Преображение, престолна икона, цр.Преображение, Прилеп, 1870-1872 г.



Исус Христос - Дobar пастир, цр. Св. Илија, с.Блатец, 1858 г.(!)



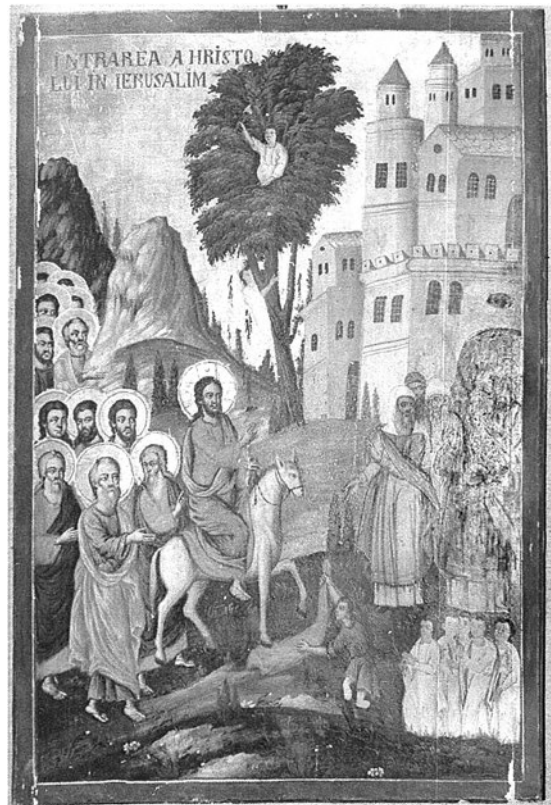
Собор на апостоли и св.Троица,
цр. Св. Никола, Крушево,
зографи Никола и Вангел 1883 г.



Св. Троица, цр. Св. Никола, Крушево,
зограф Никола, 1884 г.



Симнување на св.Дух,
цр. Св. Јован Претеча, Крушево,
зограф Никола, 1894 г.



Влегување во Ерусалим,
цр. Св. Јован Претеча, Крушево,
тајфа на зограф Никола