

БИБЛИОТЕКА
Инв. бр. _____
СЕМИНАР ЗА ИСТОРИЈА НА УМЕТНОСТА
СО АРХЕОЛОГИЈА

Универзитет „Св.Кирил и Методиј“
Филозофски Факултет
Скопје



Магистерски труд

**Тема: Сидното сликарство во црквата Св. Никола во
Куманово**

Ментор
Проф. д-р Анета Серафимова

Изработила
Магдалена Симоновска
Индекс број: 2754/08

Скопје 2013

СЕМИНАР ЗА ИСТОРИЈА НА
УМЕТНОСТА СО АРХЕОЛОГИЈА

СОДРЖИНА

Вовед	5
I. Црковно-историските состојби на Балканот и во Македонија во XIX век.....	7
- Црковни борби за обезбедување доминација на Цариградската патријаршија	12
- Куманово во XIX век	18
II. Преглед на културно-уметничките активности во Македонија во XIX век	25
- Архитектура	27
- Сликаство	30
- Резба	42
III. Осврт на историографијата за творештвото на Никола Михаилов	47
IV. За творештвото на Андреја Дамјанов и за архитектурата на црквата Св. Никола во Куманово	51
V. Сидното сликарство на Никола Михаилов во црквата Св. Никола во Куманово	59
V.1. Иконографско-тематски карактеристики	59
<i>V.1.1. Сликаството во олтарскиот простор</i>	<i>60</i>
- Олтарска калота (слепа купола)	60
- Нишата на протезисот	65
<i>V.1.2. Сликаството во централниот кораб(брод).....</i>	<i>69</i>
- Источна калота	69
- Централна калота	71
- Западна калота	78
- Празнични сцени.....	96
V.2. Стилски карактеристики	109
VI. Преглед на атрибуираните дела на Никола Михаилов и местото на сидното сликарство во Св. Никола во Куманово во неговиот опус	113
VII. Завршни разгледувања	131
ANEX 1: Архитектонски планови на црквата.....	I-IXa
ANEX 2: Фото-илустрации	1-31
Библиографија	

Вовед

Во текот на XIX век настануваат значајни промени во Османлиската држава. Се воведуваат големи реформаторски промени, доаѓа до обиди за обновување на Охридската архиепископија, се менува етничкиот состав на градовите, а сето ова ќе доведе до побрз економски развој. Во текот на XIX век започнува културно-просветно и национално будење на македонскиот народ. Во тој дух, во времето на големите национални борби за ослободување на македонскиот народ, кој бил под неколкувековното ропство се развива и уметноста во Македонија. Се појавуваат градетели, сликари и резбари кои традиционалната уметност ја збогатуваат со нови теми и модели.

Во црковната архитектура доаѓа до радикални промени. За разлика од претходните векови кога градежната активност била намалена и кога само се обновувале старите цркви, во XIX век се градат големи, високи, широки и пространи христијански цркви кои требале да соберат што поголем број на верници. Во овие нови градби се чувствува влијанието од западно-европското градителство, од ренесансата и барокот. На западната, јужната и северната страна се појавува галерија на кат како женска црква, источниот ѕид е нагласен со троделен олтар, на западната, јужната и северната страна се појавува отворен трем со колонада од аркади и др. Еден од најзначајните градители на овој век е Андреја Дамјанов кој изградил многу цркви како во Македонија, така и надвор од неа. Со појавата на големите цркви, на сметка на живописот кој дотогаш го имал приматот во украсувањето, сега се изработуваат високи и репрезентативни иконостаси, кои стануваат најмонументалниот и најдекоративниот објект во црквите. Во текот XIX век се напушта анонимноста на уметниците, а се формираат и големи тајфи кои ги предводеле главните мајстори. Од резбарските тајфи од XIX век секако најзначајна е мијачката тајфа на Петре Гарката, кој во ажурна резба ги направил најубавите иконостаси во црквите низ Македонија оставајќи големи ремек-дела зад себе (иконостасот во манастирот Св. Јован Бигорски).

Што се однесува до ликовната уметност која во XIX век, иако е во сенка на копаничарството, сепак оставила неколку имиња кои преку ѕидното сликарство и големиот број на икони ни сведочат како за нивната образованост и надареност, така и за нивната отвореност кон западниот свет и желбата за внесување на новини на веќе

утврдената византиска традиција. Во овој период се истакнуваат врските меѓу москополско-корчанските зографи, влијанијата од зографите од околината на солун и пограничните простори на епир со самаринските зографи. За прв пат во ликовната уметност на XIX век, се јавува граѓанскиот портрет. Се сликаат портрети на видни граѓани, игумени, трговци и др. Од овој век се истакнуваат имињата на неколкуте значајни зографи кои твореле во текот на XIX век: зографот Михаил од Самарина, неговите синови Димитар (Даниил) и Никола Михаилов, Дичо Зограф, Димитар Андонов Ппардишки, Ѓорѓи Зографски и др.

Никола Михаилов е еден од најпродуктивните сликари во преродбенскиот период во Македонија и последен од претставниците на ателјето на Михаил од Самарина. Неговата творечка дејност била богата и се следи во период од над педесет години (1842-1894) и тоа во најголем дел преку иконите работени за црквите низ Македонија. Но својата исклучителна надареност и образованот овој зограф ја покажал и преку неговиот најголем проект, живописот во црквата Св. Никола во Куманово изведен по 1854 година.

Иако предмет на нашите истражувања ќе бидат тематско-иконографските и стилските карактеристики на ѕидното сликарство во оваа кумановска црква нашите истражување ќе бидат насочени и кон сублимирање на сознанијата за таканаречената зрела фаза во творештвото на сликарот Никола Михаилов, која во литературата се одредува во годините помеѓу 1850 и 1875. Со оглед на тоа што досегашните истражувања на обемното творештво на зографот Никола Михајлов беа претставени само како хронолошки преглед, нашиот интерес ќе биде пред сè научно да се обработи и валоризира ѕидното сликарство на Никола Михајлов во црквата Св. Никола во Куманово во контекст на неговиот творечки опус и пошироко во сликарските тенденции во Македонија од втората половина на XIX век.

Живописот во црквата св. Никола во Куманово е изведен само во еден дел (во горните зони на наосот и во четирите слепи калоти). Компаративните проследувања со некои остварувања од византискиот и поствизантискиот период ќе треба да ги расветлат некои поединости од плодното творештво на зографот Никола Михаилов кој има доминантна сликарска продукција во Македонија во втората половина на XIX век.

I. Црковно-историските состојби на Балканот и во Македонија во XIX век

Деветнаесетиот век е историска пресвртница во развојот на христијанските народи кои се наоѓале во рамките на Османлиската Империја. Тоа е време на длабоки општествено-економски и политички промени кои довеле до постепено опаѓање на моќта на Империјата. Силните удари по стабилноста на државата доаѓале од загубите во воените судири со Австрија и Русија, кои ќе ја доведат земјата во економска и политичка зависност од европските земји, а истовремено ќе ја принудат власта на внатрешни реформи.

Големо влијание за промена на политички план и поттик за модернизација на средновековната османлиска држава ќе имаат последиците од Француската буржоаска револуција и идеите на просветителството и либерализмот. Овие западноевропски придобивки ќе влијаат на будење на демократскиот дух на поробените балкански народи кои во текот на XIX век ја насочуваат својата борба кон ослободување од турската власт и создавање на национални држави за што силна поддршка ќе добиваат од црковните институции. Во тој контекст, деветнаесетиот век ќе биде време на “силна пројава на националниот дух во источноевропските и словенските области во рамките на Империјата, потхранет со голема доза на „романтизам и историцизам“.¹

Важна социо-економска структура на османлиската држава во XIX век која што произлегувала од феудалниот османлиски систем била основната војничката класа (аџкерлари), дополнета со јаничарските и јамачките корпуси.² Зголемувањето на економската моќ и политичкото влијание на овие структури, условиле во нивните редови да се појават тенденции за отцепување од централната власт, најнапред преку неисполнување на нивните државни (војнички) обврски. Ваквата сериозна сосостојба султаните се обиделе да ја променат со примена на реформи, но и со употреба на сила.³

Реформаторските процеси во османлиската држава ќе започнат во последните децении на XVIII век, и обликувани по „западен терк“ ќе бидат воведени од страна на

¹ Јелавич Б., *Историја на Балканот. Осумнаесетти и деветнаесетти век*, Скопје 1999, 221-225; Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, (докторска дисертација) Скопје 2009, 9.

² Група автори, *Историја на македонскиот народ*, Том трети, Македонија во деветнаесеттиот век до Балканските војни (1912-1913), Скопје 2003, 11.

³ Исто, 11-12.

султанот Абдулхамид (1774-1789)⁴ преку неговата либерална политика за остварување на државните интереси. Реформи ќе продолжи да воведува и султанот Селим III (1789-1807), но поголем успех ќе постигнат неговите наследници Махмуд II (1808-1839) и Абдул Мецид (1839-1861). Процесот бил попречуван од незадоволниот јаничарски корпус така што со реформите на Селим III бил зададен првиот посериозен удар на јаничарската војска додека султанот Мехмед II во 1826 година успеал конечно да го растури јаничарскиот корпус и да воведо модерна и редовна војска.⁵

Покрај јаничарите голема главоболка на централната власт ѝ претставувале полунезависните паши кои го уредувале животот како провинциски „господини“. Еден од нив бил Али паша Тепеделенли од Јанина кој под своја управа и конторла држел територии во централна и јужна Албанија, делови од југозападна Македонија и северна Грција, до Коринт, потоа Мустафа-паша Буштали во северна Албанија и Пазваноглу-паша во северозападна Бугарија,⁶ додека Скопскиот и Тетовскиот пашалак биле под управа на Реџеп-паша, а со териториите на јужна Македонија управувал Исамил бег-серски. „Сепартазимот на овие полунезависни владетели се темелел на моќта од личното богатство стекнувано од насилното присвојување на чифлигарските имоти, лихварството и насилството, од користење на приходите од државните даноци за свои потреби како и немоќта на државата да се справи со нив бидејќи била зависна од нивните услуги во воените дејствија на надворешен и заштита од разбојнички групи, на внатрешен план“.⁷

Во услови на внатрешна политичко-воена нестабилност за која дополнително придонесувале постојаните крстосувања на араамиски банди, особено евидентни на Балканот и Македонија, царската власт имала големи маки да ги стабилизира општите состојби и да го запре општиот хаос што владеел во државата.⁸

Задушувањето на анархијата и општествено-економските промени биле проследени и со низа значајни реформи. На 3 ноември 1839 година во дворскиот парк Гилхане („куќата на цвеќињата“) во Цариград, султанот Абдул Мецид свечено го објавил познатиот Гилхански хатишериф, познат како „Акт за справедливост и

⁴ Hamer von J., *Historia turskog (osmanskog) carstva*, T.3, Zagreb 1979, 257-265.

⁵ Група автори, *Историја на македонскиот народ*, 12.

⁶ Hamer von J., *Historia turskog (osmanskog) carstva*, T.3, Zagreb 1979, 271.

⁷ Цитатот е преземен од: Тричковска Ј., нав. дело, 10 (сп. наводите кај: Матковски А., *Крепосништвото во Македонија во време на турското владеење*, Скопје 1978, 101, 105, 106, 133-134, 172,173).

⁸ Стојчев В., *Воена историја на Македонија*, Скопје 2000, 293-294.

благодееанија“.⁹ Со овој акт се предвидувало воведување на еднаквост меѓу муслиманското и христијанското наследство, без разлика на верата и националната припадност, се гарантирале неприкосновеност на личноста, честа на имотот, како и еднаквост пред законот и судот и др. Со хатишерифот од Гилхане се предвидувале и реформи во турската армија, како и признавање на сите духовни привилегии, од кои произлегувало и послободно градење на цркви, манастири, училишта, болници и сл.¹⁰

Вториот значаен реформаторски процес кој ќе ја одбележи втората половина на XIX век, познат под називот *nizami dzedid* („нов систем“) или *Tanzimat* („преобразување“/реформи),¹¹ во прв ред бил насочен кон укинувањето на спахиско-тимарскиот систем и на остатоците од јаничарскиот корпус.¹² Така, со донесувањето на ХатиХумајунот (1856), по завршувањето на Кримската војна (1853-1856), се профилирале појасни промени во државата. Хатихумајунот предвидувал верска и национална рамноправност на сите граѓани на државата, слобода на совеста и мешани судови, низа граѓански права на христијаните (право на државна и воена служба), како и други реформи на црковен и на административно-судски план што, како последица, имало денесување на повеќе закони од областа на стопанството, администрацијата и општествениот живот. Примената на овие закони во практичниот живот иако многу тешко се остварувала, сепак имала големо влијание како на стопанскиот така и на црковниот и културниот развој на македонското христијанско население.¹³

Процесот на распаѓање на тимарско-спахискиот систем ќе биде обележје на целиот XIX век. Спроведените реформи и настанатите промени довеле до формирање на нов економски поредок, ориентиран кон стоково-паричниот начин на производство и трговски развој,¹⁴ кон издигнување на земјишната аристократија и на трговско-

⁹ Трајановски А., *Црковно-училишните општини во Македонија*, Прилог кон историјата на македонските црковно-училишни општини од нивното основање до 70-тите години на XIX век, Скопје 1988, 72-73.

¹⁰ Исто, 73.

¹¹ Hammer von J., нав. дело, 330.

¹² Трајановски А., *Црковно-училишните општини во Македонија*, 71-75.

¹³ Група автори, нав. дело, 18-23; Трајановски А., *Црковно-училишните општини во Македонија*, 73-74.

¹⁴ Зографски Д., *Развитокот на капиталистичките елементи во Македонија за време на турското владеење*, Скопје 1980, 70, 201; Андонов Пољански Х., *Кон историјата на трговијата на Битола и Битолско во 1856 година*, Годишник на Институтот за национална историја 3(1972), 203; за трговскиот развој на Балканот и посебно во Македонија, в. Здравева М., *Македонија во меѓународниот сообраќај и трговија во XVIII и почетокот на XIX век*, Скопје 1986; за трговско-занаемските еснафски здруженија од Македонија: Janev J., *Istoriskite i socijalno-ekonomskite aspekti na esnafskata organizacija vo Makedonija vo vremeto na turskoto vladeenje*, Skopje 2001, 129-156.

лихварскиот слој како претходница на модерната капиталистичка класа. Овие промени довеле и до издигнување на нови општествени слоеви од локалното христијанско население кои ги актуелизирале националните движења.

До крајот на XVIII век македонското население главно живеело и работело по селата. Градовите поради тоа, имале чист ориентален карактер, со незначителен процент на Македонци и други етникуми, пред сè Грци и Власи. Македонските селани, по сите крупни промени што настанале во државата сè почесто својот спас го барале во градовите кои обезбедувале поголема сигурност и нуделе подобра животна егзистенција. Засилениот прилив на христијанското население од село во град придонел и за значително менување на етничкиот состав во градовите.¹⁵

Ваквата состојба продолжува и подоцна, особено во втората половина на XIX век, кога градовите во Македонија покажувале значителен степен на економски подем. Раздвижувањето од селото кон град им го олеснило патот и ги поттикнало економско-општествените промени. Економскиот растеж и полет во XIX век почнува да се одразува и на развојот на занаетчиството. Во таа смисла, забележителен е развојот на повеќе видови занаети како - кожарскиот, кондурцискиот, платнарскиот, ковачкиот, грнчарскиот, казанцискиот и др.¹⁶

Во такви околности, најзначајните општествено-политички процеси што се одвивале во текот на XIX век биле ослободителните борби на балканските народи и формирањето на првите национални држави - Србија и Грција.¹⁷ Како резултат на Првото (1804) и Второто (1814) српско востание Србија ќе стане полуавтономна држава, на чело со свој кнез, кој и понатаму останал турски вазал. Ваквата состојба ќе трае сè до 1829 год., кога под притисок на Русија, по Едренскиот договор, османлиската држава ќе ја признае самостојноста на Србија.¹⁸

¹⁵ Бидејќи положбата на селаните била многу тешка, како најугнетуваното и најексплоатираното население тие излезот од ваквата состојба го гледале со напуштање на селото и заминување во град. За општествено-економската промена во Македонија, сп. Трајановски А., нав. дело, 75-84; Јанев Ј., *Istoriskite i socijalno-ekonomskite aspekti na esnafskata organizacija vo Makedonija vo vremeto na turskoto vladeenje*, 129-133.

¹⁶ Кон крајот на XVIII и во текот XIX век како центри на развој на занаетчиството во Македонија се издвојуваат градовите: Скопје, Солун, Охрид, Струга, Велес, Тетово, Крушево, Дебар, Костур, Воден, Гевгелија, Банско, Штип и др. Како и во останатите балкански земји така и во Македонија занаетчиите биле организирани во цеховни организации-лондии. Сп. Трајановски А., нав. дело, 75-84.

¹⁷ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 13-14.

¹⁸ Hamer von J., *Historia turskog (osmanskog) carstva*, 229-230; Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 14.

Интересот на големите сили сепак бил насочен пред сè кон грчкото востание (поради стратешкото значење на јужните и островските делови на Грција), организирано и предводено од грчките трговци, здружени во т.н. Друштво на пријатели кое било оформено на Крим во 1814 година, а кое истовремено имало силно влијание и во разгорување на востанија во Влашка и Молдавија.¹⁹

Грчкото востание било потпомогнато од фанариотските црковни поглавари, чија идеја била да се возобнови Византиското Царство, со некогашниот центар Константинопол (т.н. Голема идеја). За остварување на своите аспирации, оваа организација се обидела да ја прошири својата мрежа во Русија, а ја искористила и соработката со останатите балкански народи. Верската блискост бил факторот што дополнително ја олеснувал можноста за соработка.²⁰

По подолги подготовки, во април 1821 година избувнало востание на Пелопонез. Востанието уште од самиот почеток го карактеризирале жестоки судири помеѓу двете страни, проследени со големи масакри. Востаниците во почетокот на востанието имале среќа бидејќи османлиската држава била зафатена со симнување од власт на Али паша Јанински па не можела да употреби поголеми воени сили за справување со грчките востаници така што набрзо бунтовниците успеале да го контролираат целиот Пелопонез.²¹

Востанието во Грција предизвикало голема вознемиреност во политичките и интелектуалните кругови во Европа. Неуспехот на Османлиите брзо да го задушат востанието кои побарале помош и од нивниот формален вазал, владетелот на Египет-Мехмед Али, неминовно водело кон излегување на судирот од локални рамки.²² Ваквата ситуација во Османлиската држава ги подгреала и интересите на големите

¹⁹ Најпознатата и најсилната грчка организација „Филики етерија“ или Друштво на пријателите била основана во 1814 год., во Одеса. Основачи на организацијата биле Емануил Ксантос од Патмос, Атанасиос Цакалов од Јанина и Николаос Скуфас од Епир. Основна цел на оваа друштво „Филики етерија“ било да се ослободат Грците и да се формира грчка држава со главен град Цариград. Нејзините членови биле многу дисциплинирани во поглед на заверничките правила и биле разделени на 7 степени: 1. побратими, 2. препорачани, 3. јереи, 4. пастири, 5. архипастири, 6. посветени, 7. началници на посветените. в. Јовановски Д., *Грчката балканска политика и Македонија (1830-1881)*, Скопје 2005, 5-8. Д. Јовановски прави и приказ и аргументирана критичка анализа на западноевропскиот поглед на историчарите на состојбите во османлиска Македонија во XIX век: Истиот, *Османлиска Македонија во 19 век во западните историски книги*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет, бр. 64 (2011), 193-207.

²⁰ Јовановски Д., *Грчката балканска политика и Македонија (1830-1881)*, 6.

²¹ Исто, 7.

²² Исто, 9-10.

сили (Англија, Русија и Франција), кои се вмешале во грчко-османлискиот судир.²³ Трите големи европски сили во Лондон на 24 јуни (6 јули) 1827 година склучиле конвенција, според која Грција требала да биде под сизеренство на султанот, кој би добивал годишен данок, а власта би била избрана од Грците.²⁴ Меѓутоа, нивните обиди за смирување на состојбите не дале никаков резултат. Како последица на ваквите случувања, во октомври 1827 година здружената англо-руско-француска ескадра тешко ја поразила османско-египетската флота, со што бил отворен патот кон грчката победа. Конечно, со Лондонскиот протокол од 3 февруари 1830 година Грција била прогласена за независна држава.²⁵

И покрај опкружувањето со револуционерни раздвижувања, на останатите балкански простори од Османлиската империја, во Македонија, Бугарија, Епир, Албанија, сè до Кримската војна (1853-1856) нема да се случуваат посериозни потреси.²⁶ Релативниот мир и стабилност што османлиската држава настојувала да го одржува по обезбедување на контрола над одметнатите 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 се одвиваат црковни борби околу доминацијата на Цариградската патријаршија.²⁷

- Црковни борби за обезбедување доминација на Цариградската патријаршија

По укинувањето на Охридската архиепископија (1767) Цариградската патријаршија останала најмоќната православна црква во Османлиското царство.²⁸ Нејзиниот авторитет бил заснован на моќта на претставниците на старата грчка заедница, населена во областа Фанар во престолнината Цариград, кои имале високи функции во државната власт, големи богатства и привилегиран статус. Почнувајќи од XVII век, фанариотите, како едни од најобразованите луѓе во Империјата, ќе бидат главните носители на високата функција - драгомани, како директни посредници

²³ Исто, 10.

²⁴ Исто, 11.

²⁵ Исто, 14 -13.

²⁶ Цитатот е преземен од: Тривковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 15 (сп. наводите кај:Н. Генчев, *Българското възраждане*, София 1988, (трето дополнето издание), 121-122.

²⁷ Тривковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 15.

²⁸ Исто, 18.

помеѓу османлиските и европските сили во воените преговори, но и во трговско-стопанските договори.²⁹ Сметајќи се за продолжувач на грчко-византиските традиции во духовно-просветната, културната, па дури и во сферата на политичкиот живот, Патријаршијата работела на елинизацијата на словенските народи на Балканскиот Полуостров. Особено по конституирањето на грчката држава, Цариградската патријаршија преку своите епархии станува средство за водење политика на елинизација на словенското население на Балканот што требало да доведе до реализација на „големата идеја“.³⁰

Социо-економските промени кои настанале во турската држава во првата половина на XIX век, како резултат на навлегувањето на капиталистичките елементи во Империјата, од една страна, и економскиот развој на балканските народи, од друга страна, ја поттикнале борбата на македонскиот народ за еманципација од Цариградската патријаршија. Во Македонија ваквите промени резултирале со појавата на новата македонска граѓанска класа.

Сè до 30-тите години на XIX век доминацијата на Цариградската патријаршија не била доведувана во прашање, но со преземањето на првите чекори за формирање на национални држави и национални црковни организации таа морала да ги направи првите отстапки,³¹ имајќи ги предвид влијанијата од европското просветителство, Француската револуција и развојот на стоковно-паричното производство што придонело кај балканските народи да созрева идејата за еманципација од Патријаршијата и за создавање сопствени народни цркви.³²

Поради лошата состојба, предизвикана од економските причини, зголемени црковни давачки како и силниот притисок за грцизирање од страна на Цариградската патријаршија, повеќе образовани луѓе на Балканот се залагале за правото на секој народ да има своја црква во која ќе се одржува богослужба на народен јазик, исто како и за отворање на црковни училишта во кои наставата ќе се изведува на народниот јазик.³³ Во тој поглед се истакнал Адамандиос Кораис (1748-1833) кој, иако Грк, упатил критика за дејноста на Цариградската патријаршија, нарекувајќи ја „анахрона (средновековна) корумпирана служителка на султанската власт“. Тој се залагал за

²⁹ Исто, 17-19 (со постара литература).

³⁰ Исто, 18 (со постара литература).

³¹ Исто, 18-19.

³² Трајановски А., нав. дело, 146.

³³ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 20.

богослужба и преводи на црковните книги на достоин народен јазик, како и за прекинување на секакви врски со вселенската Патријаршија и основање на сопствена грчка црква.³⁴ Неговиот ученик и следбеник Т. Фармакидис (1784-1860), како и дејците од другите балкански средини - Пајсиј Хилендарски (1772-1773) и српскиот просветител Доситеј Обрадовиќ (1742-1811) исто така се залагале за идејата секој народ да создаде своја црква.³⁵

Лондонскиот протокол од 3 февруари 1830 година, со кој Грција станала независна држава и била прогласена за кралство, не значел и решавање на проблемите во неа.³⁶ Во 1832 година Англија, Франција, Русија и Баварија, по подолги преговори го решиле проблемот со изборот на новиот грчки крал, поставувајќи го Фридрих Отон, вториот син на баварскиот крал. Грчкиот крал, според членот 3 од договорот, требало да ја носи титулата крал на Грција, а не на Грците. Тоа значело дека тој не е крал на оние Грци кои останале да живеат во рамките на османлиската држава. Големите сили кои влијаеле на изборот, сакале да избегнат османлиски протести и негодувања.³⁷ Но, најтежок проблем се појавил во однос на афтокефалноста на Грчката православна црква.³⁸ Со декрет на регентството од 23 јули/4 август 1833 година, без одобрување на Цариградската патријаршија било прогласено создавањето на Грчката афтокефална православна црква. Зад создавање на Грчката афтокефална црква стоеле кругови кои биле под англиско и француско влијание. Русија не сакала да се согласи со самостојната Грчката црква зошто сметала дека тоа не е во нејзин интерес, а за тоа имала поддршка и од Цариградската патријаршија, но и од многу Грци во Кралството.³⁹

Во 60-тите год на XIX век македонското граѓанство и интелигенцијата настојувале да ги преземат од фанариотската управа црковно-училишните општини, кои биле во рацете на Цариградската патријаршија. Ова се наметнало како приоритет поради алармантните факти дека вероисповедта во црквите, училишната настава и кореспонденцијата во општините целосно се изведувале на грчки јазик.⁴⁰ Почетоците на движењето за еманципација од Цариградската патријаршија кај балканските народи кои се наоѓале под нејзина јурисдикција започнало во крајот на XVIII и почетокот на

³⁴ Трајановски А., нав. дело, 148.

³⁵ Исто, 148.

³⁶ Цит. е превземен од Јовановски Д., *Грчката балканска политика и Македонија*, 14.

³⁷ Исто, 14.

³⁸ Исто, 14.

³⁹ Исто, 15-16 (со постара литература).

⁴⁰ Група автори, нав. дело, 44; Трајановски А., нав. дело, 94-95.

XIX век. Истовремено, кога борбите против Цариградската патријаршија во Македонија биле во полн разгор, бугарските прогресивни сили исто така презеле конкретни акции кои се однесувале на формирање на сопствена црква преку обновата на Трновската патријаршија.⁴¹

Меѓу македонските дејци, пак, постоеле две струи: едни се залагале за обновување на Охридската архиепископија додека други за создавање единствена словенска црква под бугарско име со седиште во Охрид.⁴² За ова барање особено се истакнувале жителите на Охрид кои, покрај другото, со потпишана молба (од 28 октомври 1867 година, т.е. на 100-годишнината од укинувањето на Охридската архиепископија) побарале од Вселенската патријаршија да се обнови Охридската архиепископија независно од прашањето за обнова на Трновската патријаршија.⁴³ Меѓутоа, станувало очигледно, дека обновувањето на Охридската архиепископија не ќе може да се реализира, бидејќи земјите кои биле ангажирани во спорот (Русија, Турција и Бугарија) воопшто не ги земале предвид посебните македонски интереси и инсистирале црковното прашање на овие простори да се решава исклучиво како бугарско прашање.⁴⁴ Проблемот којшто всушност се појавил, не бил дали бугарската црква била потребна, туку во кои граници би требало таа да ја остварува својата навидум духовна но, всушност, политичка власт. Решавањето на спорот турската влада го направила со ферман од 1870 година со кој ја формирала новата црква - Бугарската егзархија, на која и биле отстапени речиси сите епархии од северна и јужна Бугарија и во еден дел од Србија, а од Македонија само една - Велешката. Црковното прашање, кое прераснало во борба за народна црква и просвета се решило во интерес на бугарската национална идеја.⁴⁵ Основна цел на бугарската црква била да го шири бугарското национално и политичко влијание во Македонија. Своите аспирации таа имала за цел да ги остварува преку отворање на голем број училишта како и преку употребата на бугарскиот литературен јазик во нив и во целата црковно-училишна

⁴¹ Група автори, нав. дело, 38.

⁴² Исто, 38.

⁴³ Раскинувањето со Патријаршијата во Македонија било резултат на словенското осознавање кај македонските слоеви и на нивната желба за сопствена црква а не а изграденото чувство на народ за неговата припадност кон бугарската нација. В. Група автори, нав. дело, 38.

⁴⁴ Исто, 38-39.

⁴⁵ Исто, 38-40.

администрација, преку воведувањето нови, типично бугарски обреди, обичаи, празници и сл.⁴⁶

Согласно турските закони, кои верата ја изедначувале со народноста, со создавањето на Егзархијата, покрај графата „Рум-милет“, за оние што ја признавале новата црква се отворила и графата „Бугар-милет“.⁴⁷ Така според овие нови закони припадници на еден ист народ, (во зависност од тоа која црква ја признавале), официјално ќе бидат именувани како Грци или Бугари, а подоцна и како Срби.⁴⁸

По формирањето на Бугарската егзархија и на Кнежеството Бугарија, загриженоста на Белград за судбината на „српските интереси“ што и пред тоа Србија почнала да ги создава/манифестира, се преобразила во јасно дефинирана политика која се одразила врз интензивирањето на обезбедување материјални средства за цркви и манастири во Македонија со што би се обезбедило и политичко влијание. Претензиите на Србија кон југ се поткрепувале и се оправдувале со повикување на историската фактографија и со блискоста на народот во Македонија со српскиот народ. Во тој контекст во 1868 година е формиран и Просветен одбор, со задача да отвора и да издржува српски училишта во Стара Србија и Македонија.⁴⁹

Во шеесетите години на XIX век, кога се воделе борби за обновување на Охридската архиепископија, односно за создавање на самостојна бугарска црква, Грција веќе имала оформено единствена цел: преку црквата и динамичното ширење на грчкото школство и култура да се всадува грчката национална свест кај православното, пред сè, македонското и влашкото население, да се зачува доминацијата на Патријаршијата во Македонија и да се спречи стремежот на мнозинското население кон национална еманципација или неговото приклучување кон Егзархијата.⁵⁰

Обидите за обновување на Охридската архиепископија ќе се интензивираат во втората половина на XIX век, поттикнати од образовани Македонци, главно школувани во Русија - центарот на пансловенското покровителство. Чувствувајќи го силниот отпор на елинистичката пропаганда на страна на Патријаршијата како и опасноста од продорот на католицизмот и протестантизмот, Натанаил Кучевишки (1820-1906), Партениј Зографски (1818-1876), Рајко Жинзифов (1839-1877), Димитар

⁴⁶ Исто, 41-42.

⁴⁷ Цитатот е превземен од Група автори, нав. дело, 41.

⁴⁸ Исто, 41-42.

⁴⁹ Група автори, нав. дело, 45-46.

⁵⁰ Група автори, нав. дело, 43-44; Трајановски А., нав. Дело, 146-147.

и Константин Миладинови (1810, 1830-1862), Глигор Прличев (1830-1839) и редица други, во идејата за возобновување на Охридската архиепископија ја гледале можноста за сплотување на православното население на овие простори, што ќе овозможи автономен духовен и културен опстанок и растеж.⁵¹ Во ова време значајни усилби во просветителската дејност на мајчин јазик ќе одиграат Јоаким Крчовски (ок. 1750 - ок. 1820) и Кирил Пејчиновиќ (ок. 1770-1845). Имајќи го предвид фактот дека обајцата потекнуваат од црковно-монашка средина, нивните пишани дела останале на нивото на средновековната религиозна литература. Во периодот помеѓу 1814 и 1819 година Јоаким Крчовски во Будим отпечатил пет свои книги, на „јазикот на неговите сонародници“, со примеси на источномакедонски говори, внесувајќи елементи од црквословенски, српски и бугарски јазик.⁵² Во 1816 г. во Будим била отпечатена и првата книга на Кирил Пејчиновиќ, насловена „Огледало“ напишана на неговиот мајчин тетовски говор во изворна јазична форма. Во 1840 г. во солунската печатница на Теодосиј Синаитски била отпечатена и неговата втора книга „Утјешеним грјешним“.⁵³ Македонскиот свештеник Теодосиј Синаитски во 1833 г. успеал да отвори печатница во Солун која, иако работела кратко време, има неспорно значење за развојот на националната и културната историја на македонскиот народ.⁵⁴

Пред крајот на деветнаесетиот век, во Македонија имало четири етнички групации. Првата групација била сочинета од едни мал дел на македонци кои биле приврзаници на грчката црква (Рум-милет). Втората групација ја сочинувале македонците кои ја прифатиле бугарската црква, соработувајќи со неа во исполнување на нејзините идеали. Тие го прифатиле и името „македонски Бугари“, иако се сметале себе си за различен етнос од Бугарите во Бугарија, поради што влегле во сериозни конфликти со Егзархијата. Третата групација ја сочинувале луѓе што себеси се нарекувале Македонци и тие ја претставувале „правата“ македонска национална линија. Нивното изразување тие го остварувале преку дејноста на некои национално-културни друштва кои биле формирани во текот на XIX век во земјата и во странство.

⁵¹ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 21-22.

⁵² Исто, 22.

⁵³ Исто

⁵⁴ Б. Ристовски, пишувајќи за никулците на борбата за македонски писмен јазик и за будење на националната свест, дава сублимиран преглед на просветителскиот бран во целиот XIX век: Б. Ристовски, *Историја на македонската нација*, Скопје 1999, 18-29.

Имало и четврта групација чии припадници, кои под влијание на српската пропаганда се нарекувале Срби, и кои и' служеле на српската политика во Македонија.⁵⁵

- *Куманово во XIX век*

Во 40-тите години на XIX век, подрачјето на Македонија било поделено на 6 санџаци, на скопскиот, солунскиот, охридскиот, кустендилскиот, битолскиот и серскиот.⁵⁶ Со северниот, северо-западниот и северо-источниот дел на Македонија управувал Редџеп-паша. Под негова управа биле: Скопскиот и Тетовскиот пашалак, со градовите Скопје, Куманово, Крива Паланка, Кратово, Радовиш, Штип, Тетово, Гостивар и Кичево.⁵⁷

Додека во останатите делови на Македонија веќе биле завршени процесите на оформување на градовите, во кумановскиот регион овие процеси допрва се одвивале. Со засиленото распаѓање на тимарско-спахискиот систем и чифлигарството, на просторот на Кумановско се одвивале процесите што се случувале и во останатите предели на Македонија, односно обеземјување на селаните и нивното населување во градот, каде што чувствувале поголема безбедност и работеле како надничари кај градските аги и бегови.⁵⁸ Овој процес во Кумановско го забрзале и зулумите на арамиските банди кои крстосувале низ селата и го ограбувале населението. Уште кон крајот на XVIII век и во почетокот на XIX век, Куманово го зафатиле силни миграциски движења кои главно се одвивале на релацијата село - град, што довело до растеж на градското население и до зголемување на македонскиот елемент во него.⁵⁹

Со растежот на населението во Куманово, со појавата на чаршиско-еснафскиот слој и оформувањето на кумановската граѓанска класа, деветнаесеттото столетие се карактеризира со интензивна изградба на градот и со воспоставување на институции што му биле неопходни на градското население.⁶⁰ Во XIX век изградени се црквата Св. Никола, основното училиште во дворот на истата црква, уќуматот, првиот кумановски

⁵⁵ Група автори, нав. дело, 48-49.

⁵⁶ Масевски Д. - Арсовски-Болто М., *Куманово*, Куманово 2003, 111.

⁵⁷ Исто, 111-112.

⁵⁸ Исто, 112.

⁵⁹ Исто, 112- 113.

⁶⁰ Исто, 114.

водовод и канализација и други слични важни објекти.⁶¹ Во 1844 г. за прв пат во Куманово бил назначен и кајмакам (градоначалник, управител на каза) на градот.⁶²

Подетална слика за демографската состојба на Куманово и проучување на неговото подалечно минато добиваме од податоците кои ги оставиле во своите патописи угледни и образовани луѓе од Европа.⁶³ Вршејќи службени работи и научни истражувања, тие ги забележувале своите непосредни набљудувања и впечатоци за местоположбата на Куманово, за бројот и занимањето на населението, за куќите, дуќаните, за начинот на живеење и слично.⁶⁴

Многу показатели укажуваат на тоа дека Куманово и во првата половина на XIX век било една од најнеразвиените кази. На тоа сведочат и податоците на патописот на францускиот конзул Пуквил (1770-1838), кој во Куманово престојувал во 1801 година и регистрирал околу 300 куќи. Според овој податок би можело да се претпостави дека бројот на жители во овој период се движел од 1500 до 2000, што и одговара на тогашниот развој на градот.⁶⁵ Во 1835 година во Куманово престојувал Ами Буе (1794-1881), кој бил доктор по медицински науки и геолог од француско потекло. Тој престојувал две години на територијата на Македонија од 1836 до 1838 година. Поминувајќи низ Куманово во својот запис забележал: „Куманово (на турски Геглигова) се наоѓа на десет и пол часа од Егри-Паланка (Крива Паланка); сместено е на западниот брег од една прилично голема река - Велика Река, која извира од пошумениот планински премин што води кон Врање и се влива во Крива Река; брои некаде околу 3000-4000 жители.“⁶⁶ Во 1858 година во Куманово престојувал и Јохан Хан (1811-1869), германски правник и долго време австриски конзул во Јанина. Во својот објавен патописен труд под наслов „Патување од Белград за Солун“, дава драгоцен податоци за Куманово. Тој запишал дека во Куманово има 350 христијански и 300 муслимански куќи, како и 30 цигански колиби, односно околу 3500 жители, а Кумановската околица броела 134 села, од кои 90 биле христијански.⁶⁷ На сосема друг

⁶¹ Исто, 114.

⁶² За подетална слика на просветно-културните, политичките, комуналните, семејно-правните дејности во кумановската општина дал: Василевиќ Х. Ј., *Просветне и политичке прилике у јужним српским областима у XIX в. до Српско-турских ратова 1876-78*, Београд 1928, 457.

⁶³ Масевски Д. - Арсовски-Болто М., *Куманово*, 115.

⁶⁴ Василевиќ Х. Ј., *Просветне и политичке прилике у јужним српским областима у XIX в. до Српско-турских ратова 1876-78*, 405.

⁶⁵ Масевски Д. - Арсовски-Болто М., нав. дело, 405-407 (со постара литература).

⁶⁶ Матковски А., *Македонија во делата на странските патописци 1827-1849*, Скопје, 1992, 211-347.

⁶⁷ Матковски А., *Македонија во делата на странските патописци 1850-1864*, Скопје 1992, 257-309.

начин податоци за Куманово ни дава и рускиот патописец Е. Тимаев кој бил службеник на рускиот конзулат во Битола и кој во 1865 година поминал низ градот и оставил интересни податоци: „На час и половина од Скопје се наоѓа селото и анот Арачиново, и градот Куманово на реката Липковка. Куманово е нечисто нахиско гратче, или поточно село со 4200 жители, од кои 2100 Бугари, 1800 Турци и околу 200 цигани, со две џамии, една црква и големо училиште.“⁶⁸ Врз основа на овие податоци можат да се градат претпоставки за приближниот број на жителите во Куманово во овој XIX век.

Во првите децении на XIX век бројот на жители во Куманово се движел од 4000 до 5000, ваквата состојба ќе се задржи сè до 70 -тите години на XIX век, кога по стопанскиот развој на градот и по Српско-турските војни од 1876 и 1878 дошло до побрзи промени во бројот на жителите. Веќе во осумдесетите години на XIX век Куманово прераснало во град со 8000 жители, а интензивниот стопански развој и заживувањето на знаетството и трговијата придонеле на самиот крај на XIX век и почетокот на дваесеттото столетие бројот да се зголеми на 14 530 жители. Што се однесува до етничката структура на кумановското население во овој ист период (крај на XIX век), најголемото мнозинство во градот го претставувало македонското население кое броело 7 700 жители, потоа турското население, чиј број изнесувал околу 5 800 жители, Албанците со 600 жители, Власите со 50, Евреите со 30, а Ромите со 350 жители.⁶⁹

Пишаните извори укажуваат на тоа дека во Куманово, во почетокот на XIX век, основното занимање на населението било земјоделството и сточарството.⁷⁰ Градот имал слабо развиено занаетчиство што ги задоволувало најосновните потреби на населението. Најстарите занаети во Куманово се непосредно поврзани со начинот на живеењето на жителите. Освен абацискиот и самарцискиот занает, кои се сметаат за постари знаети во Куманово, во оваа група можат да се сместат и грнчарскиот, потковачкиот, папуцискиот и бојацискиот занает. Кумановската каза, со ваква структура на производство во почетокот на XIX век, спаѓала во една од најнеразвиените кази во Румелискиот ејалет.⁷¹ Веќе по 30-тите години на XIX век

⁶⁸ Масевски Д. - Арсовски-Болто М., *Куманово*, 407. (со постара литература).

⁶⁹ Поддатоците се превземени од : Масевски Д. - Арсовски-Болто М., *Куманово*, 116-117 (со постара литература: В. Кънчев, *Македонија - етногеографија*, статистика Софија 1902 година).

⁷⁰ Масевски Д. - Арсовски-Болто М., *Куманово*, 122.

⁷¹ Исто, 124-125.

Куманово го зафатил бран на нови занаети кои дотогаш не се практикувале, пренесени од соседните средини, како што се кујунцискиот, курчискиот, чевларскиот, терзискиот и пушкарскиот занает. Навлегувањето на занаетите во градот видливо го забрзале и процесот на создавање на чаршијата.⁷² Според изворите занаетчиството во Куманово бележи голема експанзија по Српско-турските војни (1876/78), кога границата на Србија е поместена во непосредна близина на градот. Според евиденцијата од 1876 година, во Куманово егзистирале 253 занаетчиски дуќани, 34 магацини, 33 анови и 1 пошта, а само по десет години - во 1886 година бројот се зголемил на 388 дуќани и 68 анови; во Скопскиот санџак, Куманово заостанувало единствено зад Скопје и Штип.⁷³ Ваквото рапидно зголемување на бројот на занаетчиите во Куманово не било случајно, туку било резултат на поместување на патната мрежа која тогаш непосредно минувала низ Куманово како и изградбата на железничката пруга. Паралелно со развојот на занаетчиството, во кумановската трговија настанувале крупни промени. Изворните податоци упатуваат на тоа дека во Куманово уште во првата половина на XIX век се чувствувало раздвижување на трговија со добиток и добиточни производи. Патописецот Пуквил уште во 1801 година забележал дека добитокот од Куманово се извезувал во Софија и Едрене, а волната во Софија. Приливот на ново население во Куманово и промената на патните правци ја интензивирале оваа гранка на стопанисување, така што кон крајот на векот Куманово станал мошне значаен трговски центар во Османлиската Империја.⁷⁴

Слично како и во останатите градови низ Македонија, така и во Куманово, почнувајќи од 70-тите години на XIX век, се чувствувале засилените пропагандни дејствувања на соседните држави Бугарија и Србија. Тие довеле до поделба на локалното население на егзархисти и патријаршисти и до остри црковни борби, кои ескалирале во последната деценија на XIX век.⁷⁵ Положбата била дури потешка, со оглед на фактот што во почетокот на столетието Куманово сè уште е неразвиена

⁷² Поради забрзаниот стопански развој кој му се случил на градот Куманово особено во втората половина на XIX век дошло до создавање и на граѓанската класа, која била суштествена за насочување на развојот градот, за зачетоците и развивањето на просветното дело, за отворање на училишта, за воспоставување на врски со поголемите центри како што се Белград, Софија и Солун, за школување на нивните деца во класните училишта во овие градови и со тоа формирајќи ја градската интелигенција, од која подоцна ќе произлезат борците за националноослободителната војна против турскиот поробувач. За општите белзи и развој на Куманово во XIX век види поопширно кај: Масевски Д. - Арсовски-Болто М., *Куманово*, 122-126.

⁷³ Исто, 126.

⁷⁴ Податоците се преземени од: Исто, 123-130.

⁷⁵ Исто, 147.

полуградска средина, со голем прилив на рурално население и со локација блиска на граничните појаси на Србија и Бугарија.⁷⁶

Развојот на просветно-образовната дејност во Куманово е потреба што силно се наметнала кај новоформираните граѓански слој. Сè до почетокот на седумдесетите години на XIX век во Куманово децата учеле во едно т.н. народно училиште во кое наставата се изведувала на црковно-словенски јазик.⁷⁷ Но тогаш, а и пред тоа се чувствувало влијанието од соседните земји, посебно на Србија, каде што имало иселени Кумановци и од каде доаѓала помош во средства и книги.⁷⁸ Состојбите се усложнуваат околу 1870-тата кога Бугарија, користејќи ја преокупираноста на Србија на територијата на Босна, ја засилува својата експанзионистичка и асимилаторска пропаганда. Обете пропагандистички струи најефикасно дејствувале преку црковно-училишните центри, што се случило и во Куманово кое припаѓало на епархијата на Скопската митрополија.⁷⁹ Од двете страни биле формирани црковно-школски одбори, чија основна преокупација била привлекување на што повеќе деца во нивните училишта. Состојбата уште повеќе се усложнува во последната деценија на XIX век, откако турските власти ѝ дозволиле на Патријаршијата да може да отвора свои училишта врз основа на барање од најмалку 30 христијански домови. Ова довело, како и на подрачјето на цела Македонија, до силен раскол на крвкото штотуку формирано граѓанско „ткиво“.⁸⁰

Светла точка во пропагандистичките превирања во XIX век претставуваат реформите од 1839 година (Ѓулханскиот хатишериф) со кои христијанското население се стекнало со правото, преку еден советник, на членување во Градскиот совет.⁸¹ Прв член на Советот во Куманово од христијанското население бил почитуваниот Иконом Димитрија (1794-1880).⁸² Тој бил првиот митрополитски намесник-епитроп во

⁷⁶ Исто, 135-136.

⁷⁷ Исто, 148-149.

⁷⁸ За школството во Куманово и за екстензивната културно-просветна пропаганда на Белград, в. Николовски-Стојановиќ С., *Школството во Куманово и Кумановско 1805-2000*, Куманово 2001, 15-17.

⁷⁹ Поопширно за Скопската митрополија и делувањето на нејзините грчки, српски и бугарски митрополити во XIX век, види: Грујиќ Р.М., *Скопска митрополија. Историјски преглед*, Споменица Српско-православног саборног храма Свете Богородице у Скопљу (1835-1935), Скопље 1903, 242-252.

⁸⁰ Николовски-Стојановиќ С., *нав. дело*, 138-141.

⁸¹ Масевски Д. - Арсовски-Болто М., *Куманово*, 114.

⁸² Икономот Димитрија, бил образована личност, зборувал грчки, турски и албански јазик. Освен по својата јавна функција на свештеник и градски советник, Икономот Димитрија бил познат како човек кој широко ги отварал вратите на својот дом за сите; кај него престојувале и познати личности од кумановскиот крај, конзули и патописци. Во турскиот пописен дефтер од 1851 година, како даночен обврзник е запишан под реден број 2 во кумановското Долно Варош-маало; евидентиран е како „поп

Куманово, именуван од Скопскиот митрополит Гаврил, кој со мали прекини својата „одборничка“ функција ја обавувал од 1833 до 1880 година.⁸³

Црковните борби коишто го обележале скоро целиот XIX век се одразиле и на богослужењето/функционирањето на тогаш единствената кумановска црква Свети Никола. Имено, во 1868 год. поголемиот дел од граѓаните на Куманово, одбиле да бидат паства на Цариградската патријаршија, револтирани од ракоположувањето на новиот скопски митрополитот Паисиј, Грк по потекло.⁸⁴ Турбулентната ситуација била спретно искористена од бугарската Егзархија на чија верска страна поминале многу кумановски семејства. Меѓутоа, и покрај мнозинството егзархисти, во кумановската црква Свети Никола сè до 1873 години се богослужело како и дотогаш: една недела служеле свештеници на Егзархијата, друга недела на Патријаршијата. Богослужбата се одвивала на црковно-словенски јазик, а единствена разлика било тоа што едните наместо грчкиот митрополит го споменуваале православниот народ, а другите митрополитот Паисиј.⁸⁵ Во 1873 година дошло до пребројување на населението во Куманово. За Егзархијата се изјасниле 550 домови, а за Патријаршијата само 50.⁸⁶ Врз основа на ваквиот сооднос на христијанските домови во градот, а по доаѓањето на владиката Доротеј за прв егзархијски митрополит на Скопската митрополија (1873),⁸⁷ во Куманово дошло до целосно преземање на клучевите од црквата Свети Никола од старана на егзархистите и до забрана во неа да служат патријаршистите. Тоа било почеток на спорот на двете струи околу сопственоста на кумановската црква.⁸⁸ Незадоволните патријаршисти поднеле тужба до валијскиот суд во Скопје, каде што било решено во црквата и понатаму да се служи како што било дотогаш (една недела служеле свештеници на Егзархијата, друга недела на Патријаршијата), независно од бројот на едните или другите. Ваквата состојба траела сè до 1896 година кога преку егзархискиот митрополит Синесиј бил поткупен скопскиот валија, кој пред Велигден

Димитри“, заедно со неговите синови Ѓорѓи и Јован. Голем е неговиот придонес за изградбата на црквата Свети Никола како еден од нејзините ктитори, а во која веднаш до влезот во олтарниот дел се наоѓа големата икона на Богородица со Христос, дарувана токму од него во 1856 год. Неговото име се врзува и за изградбата на училиштето изградено во дворот на црквата, како и за бескомпромисниот став за зачувување на единството на граѓаните на Куманово пред налетот на пропагандната активност на приврзаниците на Егзархијата, в. Масевски Д., *Витражите на Куманово*, Куманово, 2004, 30-35; Василевиќ Х. Ј., *Просветне и политичке прилике у јужним српским областима у XIX в.*, 46-47.

⁸³ Масевски Д., *Витражите на Куманово*, Куманово, 2004, 35.

⁸⁴ Трајановски А., нав. дело, 193-195.

⁸⁵ За последиците од пропагандите во Куманово, в. Масевски Д. - Арсовски-Болто М., *Куманово*, 150-151.

⁸⁶ Исто, 151.

⁸⁷ Грујиќ Р.М., нав. дело, 249.

⁸⁸ Масевски Д. - Арсовски-Болто М., *Куманово*, 151.

истата година донел одлука црквата да им се предаде на егзархистите, а костурницата која била изградена до црквата да им служи како црква на патријаршистите.⁸⁹ На ваквата одлука патријаршистите жестоко се спротивставиле и на 3 април 1896 година насилно ја отвориле црквата и ја запоседнале.⁹⁰ На ова одговориле егзархистите, кои сакале да ги исфрлат од црквата, при што дошло до физички пресметки и крвопролевање. Запознаен со ваквата состојба султанот, врз основа на предлог на скопскиот валија, донел одлука на егзархистите да им се отстапи црквата Свети Никола, а на патријаршистите да им се изгради нова црква, при што ветил и материјална помош.⁹¹ Иако од ваквата одлука незадоволни излегле патријаршистите, валијата го окончал спорот околу црквата Свети Никола и наредил целиот движен имот на црквата да се раздели помеѓу двете страни при што егзархистите требало да им ја вратат на патријаршистите целата сума на пари кои овие ја дале за изградбата на црквата, а патријаршистите да одберт место за изградба на нова црква.⁹² На 13 март 1899 година дошло до конечно решение за спорот околу кумановската црква Св. Никола, иако подоцна се појавиле проблеми околу местото за изградба на новата црква која требала да биде на патријаршистите.⁹³

Но, со решавањето на спорот околу црквата Свети Никола и изградба на новата црква Света Троица не завршуваат пропагандите на соседните држави во Куманово. Напротив, уште повеќе се засилуваат и сè до Балканските војни тие се присутни во Куманово и околината, преставувајќи моќно оружје за асимилацијата на македонското население.⁹⁴

⁸⁹ Василевиќ Х. Ј., *Просветне и политичке прилики у јужним српским областима у XIX в.*, 502-522; Масевски Д. - Арсовски-Болто М., *Куманово*, 151-155.

⁹⁰ Масевски Д. - Арсовски-Болто М., *Куманово*, 153.

⁹¹ Исто, 153-154.

⁹² Масевски Д. - Арсовски-Болто М., *Куманово*, 152-155.

⁹³ Поопширно за спорот околу местото за изградбата на новата црква Св. Троица во Куманово в. кај: Масевски Д. - Арсовски-Болто М., *Куманово*, 154-155.

⁹⁴ Масевски Д. - Арсовски-Болто М., нав. дело, 147- 155.

II. Преглед на културно-уметничките активности во Македонија во XIX век

Во XIX век уметноста во Македонија (која сè уште се наоѓа во рамките на Османлиската Империја, до 1912 г.) се развива во специфични услови. Македонија, доживува општествено-политички промени и значаен стопански подем.⁹⁵ Напоредно со бројното и економското јакнење на христијанскиот свет во градовите, се создава млада граѓанска класа што влијае врз животот на чаршијата. Младата буржоазија, занаетчиите и трговците, израснуваат во економски моќна граѓанска средина, која постепено ги зацврстува своите позиции на културно-просветен и уметнички план.⁹⁶

Со создавање на поповолните услови во Македонија доаѓа до економско и културно поврзување на населението кое ќе доведе до подигање на свеста за единството на народот.⁹⁷ Со тоа започнува процесот на македонското национално осознавање, кој ќе дојде до израз во средината на XIX век, преку борбата за црковна еманципација. Ваквите изменети општествени услови ќе се почувствуваат како на духовниот така и на културно-просветниот и уметнички план. Се отвораат световни училишта, се афирмира народниот јазик, се издаваат книги и учебници, а се јавуваат и абициозни иницијативи за градење на верски објекти.⁹⁸

Уметничката дејност во текот на XIX век има динамичен замав и значителен творечки подем во сите домени на нејзиното изразување.⁹⁹ Се појавуваат градители, резбари и зографи, од кои подоцна ќе бидат евидентирани неколку илјади ликовни творби и објекти. Најголем дел од овие творби се создадени од мијачките родови што потекнуваат од малореканскиот крај. Нивните најистакнати претставници и нивните соработници ги обновиле уметничките текови кои биле засновани врз ликовните процеси и наслоените искуства од XVIII век.¹⁰⁰

Ликовната уметност од XIX век по стапките на претходните векови во основата

⁹⁵ Николовски А., Студии за доцновизантискиот и периодот на преродбата (XIX век) во уметноста на Македонија во уметноста на Македонија, *Појавата и развојот на профаното сликарство во Македонија*, Скопје, 2010, 357.

⁹⁶ Николовски А., Студии за доцновизантискиот и периодот на преродбата (XIX век) во уметноста на Македонија во уметноста на Македонија, *Уметноста од времето на XIX век*, Скопје, 2010, 351-352.

⁹⁷ Алексиев Е., *Дичо Зограф*: Иконопис, Скопје 1997, 4.

⁹⁸ Исто, 4.

⁹⁹ Николовски А., *Уметноста од времето на XIX век*, 299.

¹⁰⁰ Исто, 299.

го има нејзиниот религиозен и црковен карактер.¹⁰¹ Таа е условена од потребите на црквата, од влијанијата на клерот и монасите од Атос. Од друга страна во економски слаба и заостаната средина, овие идејни творци немале можност за стекнување основно или повисоко ликовно или друго стручно образование. Единствените поуки тие ги примале од своите постари, во фамилијата зографи, ателјеата на светогорските монаси, сликарските прирачници-ерминиите и визуелните допири со уметничките остварувања.¹⁰²

Најголем дел од уметниците кои се школувале во работилниците на Света Гора, Солун, Епир и во поголемите манастири од егејското крајбрежје, преку нивните дела го зацврстиле влијанието на левантскиот барок во една мошне специфична форма, со вградени елементи на западноевропскиот ликовен систем. Влијанието на левантскиот барок ќе се одрази во секој сегмент на уметноста, во архитектурата, во сликарството и резбата.¹⁰³

Во XIX век, со изменетите општествени услови кои довеле и до зголемување на граѓанскиот елемент во Македонија, настанува позначајна црковна градежна дејност.¹⁰⁴ За разлика од претходните векови кога се граделе помали и ниски цркви, значајните реформи кои биле спроведени од турската власт давале поголема слобода во подигање на врски објекти. Во вакви изменети услови почнале да се градат најчесто големи трокорабни храмови, кои во внатрешноста се украсувале со големи иконостаси изработени во длабока резба, а ѕидовите ги красат ѕидните слики.¹⁰⁵ За разлика од претходните векови кога иконописот и живописот го имале приматот во украсување на храмовите, тоа не било случај и со XIX век, кога на сметка на живописот резбарството станало доминатна уметничка гранка и главна внатрешна декорација на новоизградените цркви. Се нарачувале иконостаси, владички и игуменски престоли, балдахини над светата трпеза во олтарот, амвони, прескинетарии, певници, столови и сл.¹⁰⁶

¹⁰¹ Исто, 299.

¹⁰² Николовски А., Студии за доцновизантискиот и периодот на преродбата (XIX век), *Уметноста на XIX век во Македонија* (извод од студијата,), 299-300.

¹⁰³ Алексијев Е., *Дичо Зограф*, 4.

¹⁰⁴ Личеноска З., *Македонска црковна резба во XVIII и XIX век*, Гласник на етнологскиот музеј, I, (1960), 291.

¹⁰⁵ Исто, 291.

¹⁰⁶ Исто, 291-292.

Архитектонското градетелство во XIX век, се надоврзва на традицијата на средновековното византиско и европско наследство од новото време, притоа одразувајќи ги промените на човекот кој по подолго време се ослободува од духовните стеги; времето на позачестените комуникации надвор од татковината како и се посмелото напуштање на традиционалните облици на блиското минато. Сето оваа било поттикано од потребата за нови промени и продори во уметноста.¹⁰⁷ Ваквите прогресивни идеи довеле до голем скок во градителството - од приземни, вкопани в земи цркви се развила потребата да се градат монументални градби кои биле невозможни кога Македонија сеуште се наоѓала под турската власт.¹⁰⁸

Во 30-тите години на XIX век, под влијание на изменетите општествено-политички услови како и со повластувањата кои ги добило христијанското население по 1829 г., на повидок било значителното развивање на градителската дејност.¹⁰⁹ Со донесувањето на значајниот реформаторскиот акт - Хатихумајун (1856) меѓудругото на населението му било дозволено да ги обновува старите но и да гради нови цркви.¹¹⁰ Занаетчиите и трговците, со помошта на еснафите и православно население, во градовите и на местата кадешто претходно биле урнати позначајните манастирски комплекси, преземаат амбициозни иницијативи за градење на верски објекти со впечатливо големи димензии, пространи и во траен материјал.¹¹¹ Црквите во XIX век, најчесто имаат решение на трокорабна базилика со галерија на катот и со тремови на приземјето, а како основен градежен материјал бил употребуван каменот и дрвото. Сводовите и куполите се изведени од дрвени конструкции, малтерисани и најчесто живописани.¹¹²

Градителството за време на македонската преродба од XIX век, па се до почетокот на XX век било реализирано од голем број на мајстори-градители кои

¹⁰⁷ Николовски А., *Уметноста од времето на XIX век*, 337.

¹⁰⁸ Николовски А., *Уметноста од времето на XIX век*, 337; Токарев М., *Архитектурата во Македонија од средината на XIX век до крајот на XX век* (преродбенски период, во: Група автори, *Архитектура на почвата на Македонија од средината на XIX век до крајот на XX век*, книга 14, Скопје 2003, 11.

¹⁰⁹ Николовски А., *Уметноста од времето на XIX век*, 335.

¹¹⁰ Исто, 335.

¹¹¹ Исто, 335.

¹¹² Токарев М., *Историја на културата на Македонија, Архитектурата во Македонија од средината на XIX век до крајот на XX век*. I. Преродбенски период, 15-16.

најчесто биле здружени во мајсторски тајфи и кои најчесто ја изведувале целосната изградба на објектите како и нивно внатрешно уредување, а нивното мајсторство станува познато на целиот Балкански полуостров.¹¹³

Најбројните мајсторски тајфи потекнуваат од Дебарско-реканската област, кој својот занает го пренесувале од колена на колена.¹¹⁴

Најпознатата мајсторска лоза во Македонија од XIX век, произлегува од мијачкото семејство Рензовци. Според историографските податоци, Рензовци кон крајот на XVIII век, го напуштиле родното место Тресонче и се населиле во Велешкиот крај.¹¹⁵

За најстарите претставници од родот Рензовци Мирче и неговиот син Богдан, речиси да не постојат податоци. За нивните наследници Силјан и Стефан, се знае дека, се населиле едниот во с. Папрадиште, а другиот во Доспеј, Самоковско (Бугарија). Силјан бил повикан од тогашниот управител на Велес Емин-ага, односно од неговиот син Кјор Али-бег, да ги работи конаците во Велес, што и било пресудно тие дефинитивно да се преселат во Папрадиште.¹¹⁶ За разлика од родот на рензовци кои поради недоволен број на податоци не би можела да се следи нивната развојна ниша со значително поголем број податоци се располага за дејствување на членовите од фамилијата Дамјановци. Од овој род ќе произлезат видни мајстори-градители, резбари и зографи.¹¹⁷

Дамјан Јанкулов (1770-1830), син на Јанкул, работел во Софија, Самоков, Солунско и Битолско, како мајстор-сидар. Тој имал четворица синови - Никола, Андреј, Ѓорѓи и Коста, кои работат заедно како градители, резбари и иконописци, иако секој од нив се специјализира за една област.¹¹⁸

Андреја Дамјанов (1813-1878) бил голем проектант, организатор, претприемач и раководител. Неговото име станува синоним за новата програма која била внесена во архитектурата во текот на XIX век. По примерот на ренесансните и барокните примери Андреја Дамјанов ќе создава големи архитектонски дела, со голема фантазија, притоа внесувајќи новини како што се галерии на кат со систем на аркади кои се сметаат за

¹¹³ Исто, 15.

¹¹⁴ Николовски А., *Уметноста на XIX век во Македонија* (извод од студијата), 301-302; Хациева-Алексијева Ј., Касапова Е., *Архитектот Андреја Дамјанов 1813-1878*, Скопје 2001, 6-7.

¹¹⁵ Николовски А., *Уметноста на XIX век во Македонија*, 301.

¹¹⁶ Исто, 301.

¹¹⁷ Николовски А., *Уметноста на XIX век во Македонија* (извод од студијата), 301-302.

¹¹⁸ Корнаков Д., *Творештвото на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век*, Прилеп, 175-176.

негово лично изнаоѓање и кои се сметаат за една од особеностите на македонската преродбена архитектура.¹¹⁹

Едно од најдобрите и најинвентивните остварувања на Андреја Дамјанов е црквата Св. Пантелејмон во Велес (1840), потоа манастирот Св. Јоаким Осоговски (1845/47) како и црквите Успение на Богородица во штипското Ново Село (1850) и црквата Св. Никола во Куманово (1851). Заедно со своите браќа ја завршува црквата Св. Богордица во Скопје (изгорена во 1944г.) и Св. Јован Претеча во Кратово (1835г.) Освен во Македонија градителската способност на Андреја Дамјанов била нашироко позната на Балканот. Во Србија негово најзанчајно остарување е црквата Симнување на Св. Дух во Ниш (1870г.), а работел и во Мостар и Чајниче (Босна и Херцеговина).¹²⁰

Архитектонските решенија на Андреја Дамјанов тоа време се сметале за висок технички дострел во архитектурата. Тој е најплодниот мајстор-градител од фамилијата Рензовци, а истовремено и најпознатиот мајстор од Македонија во XIX.¹²¹

Бројни градители го следат патот на Андреја Дамјанов, еден од нив е и Ѓорѓи Новаков Џонгар кој ќе се угледа на делото на Андреја во остварување на црквите Св. Никола во Штип (1867) и Гњилане (1861г.). Тука е и Стојан Везенко, од мијачкото маало на Крушево, кој гради јавни објекти низ Македонија - Исмаиловиот сарај и турската касарна во Битола, касарната во Сараево, мостови на реката Нишава кај Ниш, Марица кај Одрин и др. Покрај тоа што бил истакнат градител тој бил и голем патриот и револуционер кој се борел против турско ропство во Македонија.¹²²

За разлика од градителството црковното сликарство минува низ многу послоевити промени кои имаат свој развоен пат. Продорот на декоративниот манир во симболичниот знаковен ликовен систем на источно-православната уметност е познат како левантски барок.¹²³

¹¹⁹ Токарев М., *Архитектурата во Македонија од средината на XIX век до крајот на XX век*, 17; Хаџиева-Алексијева Ј., Касапова Е., нав. дело, 14-15.

¹²⁰ Хаџиева-Алексијева Ј., Касапова Е., нав. дело, 14-15.

¹²¹ Исто, 15.

¹²² Николовски А., *Уметноста од времето на XIX век*, 339-340.

¹²³ Сакајќи да ја разграничат јужнобалканската уметност односно да ја стават во релација со специфичниот прием и разработка на барокот во другите православни средини од XVII и XVIII век (Русија, Украина, Влашка, Србија во рамките на Хабзбуршката монархија, истражувачите се служат со терминот левантски барок или поствизантиски православен барок, кој всушност ја претставува византиската традиција, односно средновековната источно-православна уметност на која се надоградуваат позајмици како од западноевропската уметност така и од народната (провинциска) традиција. Терминот левантски барок за црковната уметност од XVIII век е проширен и се однесува на поголемиот дел од сликарството и применетата уметност од XIX век. Терминот левантски барок доаѓа од францускиот историографи и се однесува на нешто што е ново, што ја профилирало европеизацијата

Наоѓајќи се под влијание на Охридската архиепископија, а подоцна и под Цариградската патријаршија и нејзините помесни цркви, промените во црковното сликарство ќе се случуваат со задоцнет интензитет и се до последните децении на XIX век нема да ги доведат во прашање општите начела под кои се развива традиционалниот живопис.¹²⁴

Црковното сликарство кон крајот на XVIII и почетокот на XIX век останува свртено кон уметничките текови на Света Гора, како религиозен заштитник на источно-православната уметност. Зографите кои творат во XVIII и во XIX век, ќе придонесат за разнообразноста на светогорскиот уметнички израз но не и за некои големи трансформации. Тие претежно се држат до традиционалните светогорски програми и теми, претходно збогатени и интерпретирани од критските сликари.¹²⁵ Овие зографи кои работат на Света Гора, претежно потекнуваат од централниот и северозападниот дел на денешна Грција и Југоисточна Албанија, кои ги пренесуваат спецификите од нивната локална т.н. македонско-епирска уметност.¹²⁶

Од идентификуваните зографи и нивните дела во XVIII век, најмногу по потекло од југозападните делови на Охридската архиепископија се издвојуваат иконописните остварувања на Константин Јеромонах и Давид од Селеница.¹²⁷ Потоа корчанските зографи Константин и Атанас¹²⁸ кои прават обиди за нагласена наративност и зографот Константин од Спат, кој е под силно италијанското влијание пренесено преку Јонските

на исламската уметност и културата на живеење, почнувајќи од XVIII век во која оминирале барокните и рокајните декоративни системи од француско потекло. В. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, Скопје, 2008 (одбранета докторска дисертација), 41.

¹²⁴ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, Скопје, 2008 (одбранета докторска дисертација), 41.

¹²⁵ Исто, 41-42.

¹²⁶ Исто, 40-43.

¹²⁷ Исто, 59.

¹²⁸ Дејноста на овие двајца зографи се следи во црквите на Корча, Москополе, Музакија, а исто така и во Охрид, Битола и во регионот на Мала Река во мијачкиот крај. Најстарото познато и со сугурност датирано дело на Константин и Атанас е храмот Раѓањето на Богородица во с. Арденица од 1744 г., фреските во нартекс во црквата Св. Атанас во Москополе. Во овој голем стопански и културен центар на Власите близу манастирот Св. Наум тие ги насликале живописот во нартексот на црквата Св. Никола, изгорената црква на Дванаесетте апостоли и црквата на Светите Врачи Кузман и Дамјан, сите во Москополе. Слика̀рството на двајцата зографи може да се следи и на Света Гора преку неколку ансамбли во манастирските комплекси. Најстарите досега идентификувани нивни дела се фреските во скиотот на Света Ана на Големата лавра од 1755 г., рускиот скит на Славата на Богородица од 1757г., фреските во црквата на манастирот Филотеј од 1767г. Како и живописот во ексонартексот на манастирот Ксиропотам од 1783г. Податоците се превземени од: Грозданов Ц., *Свети Наум Охридски*, Скопје 1995, 91-92.

острови.¹²⁹ Тука се и т.н. епирска маниристичка група и иконописот и ѕидното сликарство на анонимните зографи од т.н. охридска пробарокна група од седумдесетите години на XIX.¹³⁰

Во почетокот на XIX век ќе се појават и првите понагласени продирања на декоративната линија на западната уметност. Кон овој препознатлив декоративен манир на XIX век од внатрешноста на Балканот, се приклучуваат и други дојдени зографи, претставниците на Самоковската школа, Христо Димитров, Захариј зограф и други.¹³¹

Кон самиот крај на XVIII и почетокот на XIX век, во западна Македонија во два манастира ќе работат двајца современци, кои се сосема различни по својот ликовен сензибилитет – конзервативниот Трпо кој бил син на Константин зограф, еден од браќата Зографи од Корча, и зографот за кој според најновите истражувања се претпоставува дека е зографот Давид.¹³²

Зографот Давид најверојатно се школувал на Света Гора. Едно од неговите најзначајни остварувања е куполниот живопис на католиконот во манастирот на Св. Јован Бигорски (од 1896 г. до 1807 г.).¹³³ Во овој живопис е присутен барокниот манир од графичките стилизации и светлата и топла колористичка палета, дотогаш ретко видена во ѕидното сликарство во македонските цркви.¹³⁴ Зографот Давид исто како и Трпо од Корча најчесто се користеле со грчки сликарски прирачници, а нивни други слични ангажмани нема да ги сретнеме во други крашта на Македонија.¹³⁵

Во творештвото на *Трпо Зограф*¹³⁶ се препознава црковната уметност во поствизантискиот стил карактеристична за Охрид и Атос. Најголемо ликовно остварување на Трпо Зограф е живописот во црквата Св. Наум кој најдобро ја осветлува неговата вредност, неговите ликовни можности како и дилемите на времето кога замреле културните движења на XVIII век.¹³⁷

Од неодамна познати се повеќе дела од богатиот сликарски репертоар на *Антониј*

¹²⁹ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 59.

¹³⁰ Исто, 58-59.

¹³¹ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 59-60.

¹³² Исто, 59-60.

¹³³ Тричковска Ј., *Тематиката на живописот на машката трпезарија во манастирот Св. Јован Бигорски*, во: Група автори, *Манастир Свети Јован Бигорски*, Скопје 1994, 141-165.

¹³⁴ Николовски А. *Манастир Св. Јован Бигорски од 18 до 19 век*, Културно наследство на Р. Македонија XXXII, (1994), 105.

¹³⁵ Николовски А., *Македонските зографи од крајот на XIX век и почетокот на XX век*, Андонов, *Зографски и Ванѓеловиќ*, Скопје 1984, 24-25.

¹³⁶ Поопширно за творештвото на Трпо Зограф види кај: Грозданов Ц., *Свети Наум Охридски*, Скопје 1995, 7-201.

¹³⁷ Грозданов Ц., *Св. Наум Охридски*, 91-94.

(*Јованов*) монах во Македонија.¹³⁸ Зографот Антониј работел од преминот на векот и на неговиот експресивен сензибилитет подоцна ќе се надоврзуваат делата на Самаринските зографи Михаил и Димитар (Даниил), кои во допир со негоите дела дошле токму во Бигорскиот манастир, каде што претходно Антониј монах оставил свои дела.¹³⁹

Христо Димитров од Самоков, бил основач на Самоковската сликарска школа. Според најновите проучувања тој ги изработил иконите за иконостасот на старата црква Успение на Богородица во Ново село, Штипско, во 1810 г., (престолните икони со Деизисот и апостолите како и двете влезни врати со претставта на Исус Христос добри пастир и архангел Михаил)¹⁴⁰ Во 1810 г., Христо Димитров доаѓа во Македонија, каде неспорно ќе има свое определено влијание врз ликовната клима во Македонија.¹⁴¹ Го насликал иконостасот за црквата Св. Успение на Богородица во Ново Село, Штипско, во 1814 г., ги изработил иконите за Лесновскиот манастир и икона за црквата св. Спас во Велес (1816г.).¹⁴²

Новите иконографски и тематски решенија кои се карактеристични за уметноста на XIX век, преку сликарската фамилија на зографот Михаил од Самарина и неговите синови Димитар (Даниил) и Никола Михаилов биле пренесени во повеќето храмови на територијата на Охридската архиепископија, Света Гора и Србија. Оваа зографска фамилија ќе ги остави своите ѕидни декорации и иконопис во денешна Албанија, Света Гора и Грција, додека во Македонија нивната уметност ќе ја следиме највеќе преку иконописот.¹⁴³

Во раните остварувања на зографот Михаил од Самарина кои се создадени во Албанија, се под големо влијание на корчанските зографи Константин и Атанас.¹⁴⁴ Москополско-корчанските како и делумно зографите од околината на Солун и пограничните простори на Епир (Капецово) заедно со самаринските зографи внесуваат нови иконографски решенија кои дотогаш биле непознати или исклучително ретко

¹³⁸ Поповска-Коробар В., Зографот монах Антониј Јованов во уметноста од првата половина XIX век, во Јубилеен зборник 25 години митрополит Тимотеј, Охрид 2006, 279-293.

¹³⁹ Поповска-Коробар В., Зографот монах Антониј Јованов во уметноста од првата половина XIX век, 279-293; Тричковска Ј., Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина, 60-61.

¹⁴⁰ Поопширно за делото и животот на Христо Димитров види кај: Попова Е., Зографът Христо Димитров от Самоков, Софија, 2001, 271-278.

¹⁴¹ Исто, 271-278.

¹⁴² Попова Е., Зографът Христо Димитров от Самоков, Софија, 2001, 176-178.

¹⁴³ Тричковска Ј., Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина, 60.

¹⁴⁴ Исто, 311.

интерпретирани во македонското постаро сликарство.¹⁴⁵ Како што е учеството на Света Троица во Божествената литургија кое станува вообичаена иконографија на оваа тема внесена преку делата на зографите Константин и Атанас. Иконографскиот тип на Исус Христос Цар над царевите и Велики архиереј (најчесто претставуван на престолните икони), кој под влијание на критските сликари ќе добие побогата декоративна разработка и најпрвин ќе го сретнеме во југозападниот дел на Охридската архиепископија.¹⁴⁶ Исто така мариолошката тематика која била преземена од барокната уметност имала посебен одраз во делата на овие сликари. Се сликаат сцени врзани за симболиката на непорочното зачнување на Марија-Богородица (во калотите на тремовите на црквите Св. Атанасија и Св. Никола во Москополе), а свои ликовни илустрации добиваат и некои од најубавите песни посветени на Богородица најпрвин насликани на иконите на Константин и Атанас, а потоа и во делата на т.н. Епирски маниристи (Богородица Несвенлива роза, О Тебе радуетсяја и Пророците те навестија).¹⁴⁷

Зографското семејство на Михаил потекнува од влашкото село Самарина, според некои истражувачи тоа е лоцирано јужно од градовите Мецово и Јоанина во Епир (Грција). Досегашните истражувања главно биле насочени кон идентификација на нивните дела и утврдување на местото што тие главно го заземале во црковното сликарство низ Македонија во XIX век.¹⁴⁸

Првото појавување на зографот Михаил од Самарина во Македонија, е констатирано врз основа на две идентификувани дела од 1826 година.¹⁴⁹ Атрофорион или дарохранилница - дрвена кутија во вид на минијатурен храм, што денес се чува врз чесната трпеза во олтарот на црквата Свети Димитрија во Битола, кој ги изработил по

¹⁴⁵ За карактеристиките на раните дела на зографите Михаил и Димитар (Даниил) види кај: Тричковска Машник М. М., *Дела од раната фаза од творештвото на Михаил Анагност и син му Димитар-Даниил*, Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија 2 (1996), 266-275; Тричковска Ј., *Хронологија на раните дела на зографот Михаил (Анагност) од Самарина*, Patrimonium.mk, 7-8, (2010), 405-416.

¹⁴⁶ Исто, 266-275; Исто, 405-416.

¹⁴⁷ Машник М. М., *Дела од раната фаза од творештвото на Михаил Анагност и син му Димитар-Даниил*, Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија 2 (1996), 266-275; Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, Скопје 2008 (одбранета докторска дисертација), 60-64, 311; Тричковска Ј., *Хронологија на раните дела на зографот Михаил (Анагност) од Самарина*, Patrimonium.mk, 7-8, (2010), 405-416.

¹⁴⁸ Подетални анализи и истражувања за оваа зографското семејство од Самарина дава авторката Ј. Тричковска во својата докторска дисертација: Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, Скопје 2008, 9-326.

¹⁴⁹ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 69-75.

нарачка на митрополитот Григориј.¹⁵⁰

Од првиот престој на Михаил во Охрид, покрај веќе атрибуираната икона на Богородица со Исус Христос и други светители, во 1827 г.,¹⁵¹ во истата година тој работи на „обнова“ на оштетениот живопис и на комплетирање на малата иконостасна целина во црквата Св. Димитрија, метох на црквата Св. Богородица Перивлепта.¹⁵²

Долгогодишната работа на Михаил во Бигорскиот манастир започнува со иконата Богородица со Исус Христос и св. Јован Претеча од 1829 г., изработена за бигорскиот игумен Арсениј. Работата во и околу Бигорскиот манастир која, траела околу десетина години (1830-1840), го претставува најплодниот творечки период на зографот Михаил, а за неговиот син Димитар тоа е време кога ги создава своите единствени самостојни дела во Македонија.¹⁵³

Зографите Михаил и Димитар изведуваат повеќе сликарски дела во црквата и машката трпезарија. Меѓу најрепрезентативните дела на самаринските зографи во Бигорскиот манастир се иконите од монументалниот резбан трикратен иконостас (1831-1833 г.). За иконостасот на католиконот на Бигорскиот манастир се изработени 44 икони¹⁵⁴ како и сликаните партии на царските двери и на иконостасниот крст со пропратните икони на Богородица и Св. Јован Богослов.¹⁵⁵

Успешната соработка на двајцата зографи со ахрхимандритот 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 машката манастирска трпезарија.¹⁵⁶

При престојот во Бигорскиот манастир, од лазарополскиот „ќаја“ Ѓурчин Кокале, зографот Михаил добил ангажман да ја наслика црквата св. Ѓорѓи во Лазарополе. Во натписот над јужна влезна врата на храмот било наведено името на зографот како и

¹⁵⁰ Атрофорионот или дарохранилницата служи за чување просфора за литургија на преосветените дарови и за причест на болни. в. Машниќ М. М., *Дела од ранта фаза од творештвото на Михаил Анагност и син му Димитар – Даниил*, 265-275.

¹⁵¹ Машниќ М. М., *Дела од ранта фаза од творештвото на Михаил Анагност и син му Димитар – Даниил*, 265-275.

¹⁵² Тричковска Ј., *Хронологија на раните дела на зографот Михаил (Анагност) од Самарина*, 405-416.

¹⁵³ Тричковска Ј., Тематиката на живописот на машката трпезарија во манастирот Св. Јован Бигорски, во Група автори, *Манастир Свети Јован Бигорски*, Скопје 1994, 141-165.

¹⁵⁴ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 78-80.

¹⁵⁵ Николовски А., *Студии за доцновизантискиот и периодот на преродбата (XIX век)*, Уметноста на XIX век во Македонија (извод од студијата), 306; Тричковска Ј., Тематиката на живописот на машката трпезарија во манастирот Св. Јован Бигорски, 141-165.

¹⁵⁶ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 82; Истата, *Тематиката на живописот на машката трпезарија во манастирот Св. Јован Бигорски*, 141-165.

годината на неговата работа, 1837.¹⁵⁷

По краткиот престој во Лазарополе 1837 г., Михаил го напушта и Бигорскиот манастир и на повик на цариградскиот патриарх Григориј ги предводи работите на ѕидното сликарство во храмот св. Ѓорѓи во селото Негрита близу Сер.¹⁵⁸ Истата година по завршување на работа во с. Негрита, повторно 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 црквата св. Ѓорѓи, метох на манастирот во село Рајчица. Заедно со замонашениот син Даниил, од 1840 г., тие работат на живописот во куполата и во патронската ниша над влезот во храмот.¹⁵⁹

Пред крајот на животот на игумент на Бигорскиот манастир Арсениј (1839), манастирот и неговите имоти запаѓаат во економска криза. Најверојатно поради ваквата состојба зографот Михаил веднаш по смртта на неговиот долгогодишен наредбодавач, по завршувањето на живописот во куполата на храмот во Рајчица (10 јуни 1840), уште истата година го завршил и својот престој во Бигорскиот манастир од каде заминал за Охрид.¹⁶⁰

При вториот престој во Охрид зографот Михаил најверојатно по желба на челниците на влашката црквена заедница бил ангажиран да наслика икони за двете цркви во Влашка маала – св. Ѓорѓи и св. Никола.¹⁶¹ Отакако го напуштил Охрид, пред да замине за Рилскиот Манастир,¹⁶² зографот Михаил се задржал во Битола каде заедно со неговиот помлад син Никола насликале неколку икони за црквата Св.Димитриј.¹⁶³

По краткиот престој во Рилскиот Манастир, Михаил се враќа во Крушево и тука живее до крајот на својот живот, каде насликал уште неколку икони во соработка со неговиот син Никола и уште еден крушевски зограф по име Зиси кој ќе биде и неговиот соработник во реализација на неговото последно дело - куполниот живопис во нартексот во католикот на трескавечкиот манастир - Успение на Богородица.¹⁶⁴ Во

¹⁵⁷ Тричковска Ј., Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина, 84.

¹⁵⁸ Исто, 87.

¹⁵⁹ Исто, 88.

¹⁶⁰ Исто, 89-92.

¹⁶¹ Исто, 89-92.

¹⁶² Исто, 93-94.

¹⁶³ Тричковска Ј., Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина, 92; Истата, *Куполниот живопис од XIX век во манастирот манастирот Трескавец*, Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија 6 (2007), 187-200.

¹⁶⁴ Исто, 94-95.

пространата калота на слепата купола од внатршната припрата на црквата во 1849 г., тие ја насликале композицијата „*О Тебе радуемсја*“, која е комбинирана со представата на св. Троица и другата позната богоридична песна - Пророците те навестија.¹⁶⁵

Појавувајќи се кон на дваесетите години на XIX век, зографите Михаил и Димитар (Даниил) од Самарина ја исполнуваат празнината која се јавува во ликовниот живот на Македонија со добри сликари во 20 -тите и 30 –тите години XIX век. Овие двјаци зографи судејќи по нивните остварени резултати ни се претставуваат како наполно формирани уметнички личности, кои имаат јасно изграден ликовен израз.¹⁶⁶

Во текот на XIX век, во околината на скопскиот регион, работел уште еден зограф од Крушево, *зографот Дамјан*, кој бил еден од најактивните зографи во периодот помеѓу 1843 и 1847/48 година. Неговиот потпис го наоѓаме на иконите во црквата Св. Архангели во Кучевиште, цр. Св. Спас во истото село, во Побушкиот манастир, во селската црква Св. Петка исто така во Побожје, во цр. Св. Спас во селото Добри Дол како и на престолните икони за црквата Св. Пантелејмон во Нерези.¹⁶⁷

До одредни промени во равојот на сликарството во Македонија доаѓа со внесување на нови теми и иконографии преземени од печатените графички илустрирани богословски прирачници. Една од нив е стематографијата на Христофор Жефаровиќ, која ќе изврши големо влијание на Дичо Зограф и неговите ученици.¹⁶⁸

Значењето на Христофор Жефаровиќ во уметноста било големо за разлика од неговите современици тој вистински ги почувствувал духот и потребите на времето во кое живеел. Изработувал поединечни графички листови кои ги нарекувале „хартини икони“, кои биле нарачувани само од големите центри Виена, Венеција, Москва, Киев. Овие „хартини икони“ во себе ги носеле спецификите на православниот Исток, кои биле споени со декоративните традиции на западниот барок. Во своите графики Жефаровиќ ја вовел и традиционалната шема на житијната икона (бакрорезите св. Никола 1741 г., Св. Јован Владимир 1742, Св. Кузман и Дамјан, Св. Наум Охридски 1743 г., и други).¹⁶⁹

Во уметноста на XIX век по големиот творечки ангажман, особено се истакнува *Дичо Зограф* (1819-1872/3). Напуштајќи го стариот занаетчиско-еснафскиот менталитет

¹⁶⁵ Исто, 95.

¹⁶⁶ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 69-108.

¹⁶⁷ Серафимова А., *Кучевишки манастир Свети Архангели*, Скопје 2005, 297.

¹⁶⁸ Чокревска-Филип Ј., *За постарото графичко наследство во Македонија*, 15-16.

¹⁶⁹ Чокревска-Филип Ј., *За постарото графичко наследство во Македонија*, 15-20.

на старите тајфи Дичо како самостоен и зрел зограф на македонската ликовна сцена истапува во својата 25-та година од животот. Како вистински претставник и творец на црковната уметност ги проучувал житијата и богослужбените книги, прибирал прирачници за иконографијата и технологијата на иконописот и ѕидното сликарство.¹⁷⁰

Основен извор за добивање податоци за родословието и биографијата на зографот се неговите две ерминии во кои Дичо, со сопствена рака, оставил неколку белешки за себе, од кои дознаваме дека бил роден во 1819 г., во селото Тресонче, и дека се оженил на 1 јули 1839 г., кога наполнил дваесет години.¹⁷¹

Досега не е потврдено каде и од кого ги примил првите поуки во сликарството. Се претпоставува дека Дичо во младоста го придружувал неговиот татко кој според преданието бил копаничар. Освен од семејното предание основни податоци за зографот добивме и од неговите потпишани дела од кои во голема мера може да се следи неговиот животен и творечки пат.¹⁷²

Веќе од 1844 г., Дичо Зограф истапува како зрел мајстор за што говори и потпишаната икона Богородица Пантохора од црквата Св. Јован Богослов-Канео во Охрид.¹⁷³ Во ликовното оформување на оваа икони видливи се влијанијата со творештвото на зографите Михаил и Димитар (Даниил) кај кои се претпоставува дека го изучувал зографскиот занает, додека работеле во манастирот Св. Јован Бигорски (по 1830 г.). Веќе со првите самостојни дела Дичо се претставува како достоин ученик на овие мајстори на иконописот.¹⁷⁴

По завршувањето на зографската обука во 1844г., Дичо организира своја сликарската тајфа. Дејноста на Дичо Зограф може да се најде во регионите на Мала Река, Дебар, Скопје и Охрид, каде работи на нови иконостаси, а ги обновува и ги дополнува постоечките, осликува одделни ѕидни површини со живопис и работи на цели ансамбли.¹⁷⁵ Освен неколку работи во кумановскиот, кичевскиот и струшкиот регион, како и неколку нарачки во Србија и Бугарија, Дичо својата дејност во наголем дел ја остварува во деловите на западна Македонија, што упатува на неговата

¹⁷⁰ Грозданов Ц., *Уметноста и културата на XIX век во западна Македонија*, студии и прилози, Скопје 2004, 9-10.

¹⁷¹ Давидов-Темерински А., *Традиционално и ново у делу Диче зографа (1819-1872/73)*, Саопштења XXXV-XXXVI, 2003-2004 (2005), 143-163.

¹⁷² Алексијев Е., *Дичо Зограф*, 3-6.

¹⁷³ Николовски А., *Уметноста на XIX век во Македонија* (извод од студијата), 311.

¹⁷⁴ Исто, 310-311.

¹⁷⁵ Алексијев Е., *Дичо Зограф*, Скопје 1997, 6.

поврзаност со црковните власти.¹⁷⁶

Прв ангажман во скопската област Дичо Зограф, според досегашните сознанија го добил во село Кучевиште, кое во тоа време бил важен регионален културно-просветен центар кон кој гравитираат околните села. Тука во црквата Св. Богородица (св. Спас), со помош на соработниците, го обновува иконостасот. Денес е тешко да се утврди конкретно што работел тогаш бидејќи повеќето икони од оваа црква се уништени во пожар од 1893 година. Единствена икона која со сигурност може да му се препише на Дичо е иконата на „Архнагел Михаил ја одзема душата на богатиот“ потпишана и датирна во 1845 г.¹⁷⁷

Во наредните години Дичо Зограф ќе изработи голем број на икони за црквите во северна Македонија.

Во 1848 г., на покана на игуменот на манастирот Св. Јован Бигорски, Дичо ја започнал обемната работа на живописот во манастирскиот метох Рајчица, во црквата Св. Ѓорѓи Победоносец.¹⁷⁸ Истата година го насликал централниот дел од наосот, а една година подоцна во 1849 и внатрешниот травеј со слепата калота. Завршните работи ги извел во 1852 година.¹⁷⁹ По пример на своите претходници зографите Михаил и Димитар (даниил) ги исполнува композициите со мноштво фигури, со елементи на архитектурата и пејзаж врз заднинаата.¹⁸⁰

Во 1852 година Дичо работи на живописот во олтарскиот простор на манастирот на Св. Богородица Пречиста, во Кичево.¹⁸¹

¹⁷⁶ Исто, 6.

¹⁷⁷ Исто, 9.

¹⁷⁸ Сидното сликарство на црквата Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, во близината на Дебар, како еден од првите метоси на Бигорскиот манастир, е создавано во текот на педесетите и шеесетите години на XIX век. Во украсувањето на оваа црква која има специфично архитектурно решение (централно крстообразно решение со купола, нартекс и олтарен простор со странични травеи и отворен трем на запад) најпрвин работеле зографите Михаил и Димитар (Даниил) сликајќи го живописот во патронската ниша на западниот влез и во куполата во 1840 година. Неколку години подоцна во периодот од 1848 до 1852 година, нивниот ученик Дичо, ќе работи на живописот во олтарскиот простор, наосот и нартексот. Според натписот црквата била подигната во 1835 г., за време на бигорски Архимандрит Арсениј, но за нејзиното живописување бил заслужен неговиот наследник, игуменот Јоаким. Сп. Тричковска Ј., *Фасадниот живопис на црквата Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица*, Зборник за средновековна уметност 3, Скопје (2001), 226-241.

¹⁷⁹ Исто, 11-12.

¹⁸⁰ Николовски А., *Уметноста на XIX век во Македонија* (извод од студијата,), 311.

¹⁸¹ Живописот во оваа манастирска црква Богородица Пречиста се вбројува во редот на најбогатите ансамбли во Македонија од XIX век. Пространоста на овој храм овозможила изведба на обемна сликана програма каква што во Македонија во овој век можеме да ја сретнеме уште во манастирската црква посветена на пустиножителот Св. Јоаким Осоговски. Сп. Тричковска Ј., *Живописот во манастирската црква Богородица Пречиста-Кичевска*, Група автори, *Манастир Света Пречиста Кичевска*, Скопје 1990, 67-94.

Во зенитот на своите тврочки можности, Дичо Зограф добива нарачка да ги изработи иконите за иконостасот во Соборната црква Св. Троица во Врање.¹⁸² Во оваа црква тој ги оставил едни од своите најуспешни иконописни целини, сосатвена од 63 икони (престолни, празнични, апостолски икони и икони за целивање). Овој иконостас е единствено познато дело кое Дичо Зограф го изработил за Србија.¹⁸³

Во 1862 година напуштајќи ја скопската област својата дејност Дичо ја префрла во Охрид каде што станува еден од најбараните мајстори.¹⁸⁴ При престојот во Охрид, кога Дичо работел во црквата Св. Никола Геракомија во Охрид во 1862 година, бил повикан од Анастас-Тасе Робев за да изработи две семејни нарачки.¹⁸⁵

Во семејната куќа на Робевите на првиот кат, во нишата на приемната одаја, Дичо извел високо декоративно развиено цвеќе сочувано и денес.¹⁸⁶

Истата година ја изработил и втората нарачка, големата икона на Св. Седмочисленици заедно со Св. Еразмо и Св. Јован Владимир за црквата Св. Никола Геракомија, од Фотијана Робева и нејзиниот сопруг Анастас-Тасе Робев.¹⁸⁷

Две години подоцна во 1864 година при повторниот престој во Охрид, Дичо добил нарачка од истакнатиот поет Григор Прличев, кој заедно со својот брат Јован нарачале икона на Богордица Слаткоцеливачка. И покрај тоа што оваа икона е со релативно мал формат, иконата на Богордица со малиот Христос на раце е едно од најубавите дела на Дичо Зограф.¹⁸⁸

По еден релативно краток, но плоден творечки живот, во 1872 година умира еден од најзначајните зографи на XIX век, Димитрија-Дичо Крстевич.¹⁸⁹

¹⁸² Од испишаните датуми врз иконите се гледа дека во Врање работел од ноември 1859 до март 1860 година. В. Давидов-Темерински А., *Традиционално и ново у делу на Диче Зографа*, Саопштења XXXV-XXXVI, 2003-2004 (2005), 150.

¹⁸³ Давидов-Темерински А., *Традиционално и ново у делу на Диче Зографа*, Саопштења XXXV-XXXVI, 2003-2004 (2005), 150.

¹⁸⁴ Алексиев Е., *Дичо Зограф*, 55-56.

¹⁸⁵ Исто, 55.

¹⁸⁶ Исто, 50.

¹⁸⁷ Таа е прва заедничка претства на сите словенски просветители од преродбенски вид, со Св. Кирил и Св. Методиј, кои меѓу себе држат свиток со сите букви од словенската азбука, поставени на средината, а над нив Св. Климент Охридски. Внесувањето на Св. Еразмо и Св. Јван Владимир говорат за големото познавање на локалните духовни традиции од страна на Дичо, и на москополската издавачка дејност. Овој вид слика е најавен уште во 1861 година на една икона од изгорениот храм на Св. Богоридца во Скопје, а подоцна, во работилницата на Дичовиот син Аврам и неговите современици ќе доживее значајна еволуција со евхаристично значење.в. Алексиев Е., *Дичо Зограф*, 55-56; За првите светителски претстави и за описот на оваа икона поопширно разгледување дал: Грозданов Ц., *Уметноста и културата на XIX век во западна Македонија*, 15-20.

¹⁸⁸ Исто, 20-21.

¹⁸⁹ Алексиев Е., *Дичо Зограф*, 56.

На почетокот на 80-тите години на XIX век, доаѓа до значајни промени во религиозното сликарство. Наспроти сликарството кое се развива во духот и стилот на традицијата се јавува едно ново сваќање на формата и ликовниот израз, каде се прифаќаат нови форми, облиците се разубавуваат, а се внесуваат и профани детали.¹⁹⁰ Зографите кои творат во овој дух се: Димитар Андонов Папрадишки и Ѓорѓи Зографски. Творејќи во втората половина на XIX век овие зографи остваруваат вистинска пресвртница притоа јавувајќи се како антитежа на традиционализмот.¹⁹¹

Димитар Андонов Папрадишки (с. Папрадиште, 1859-1954) како засновувач на световното сликарство е еден од најистакнатите и најпродуктивните сликари на овој преоден период чиј творечки век трае полни седум и пол децении.¹⁹² Во своите дела Папрадишки постепено ги напушта традиционалните облици, декоративноста и елементите на левантскиот барок кои особено биле нагласени во сликањето на мебелот и богатата орнаментика.¹⁹³ Најчесто слика портрети на видни граѓани, трговци и занаетчии, ликови од редот на младата македонска интелегенција и клерот, ликови на револуционери и претствници на турската административна и воена власт, а посебна склоност пројавува во сликањето детски портрети како и на членовите од неговото семејство. Едни од неговите подобри остварувања се: портретите на Гоце Делчев, Даме Груев, Захарије Стефанов, Ангелко Андонов, Ѓорѓи Попов, автопортретот од 1932 г., Прота Пешиќ, Автопортрет од младоста, свештеникот и портретот на ќерката и др. Во подоцнежните години се инспирира од богатството на бои на македонската мијачка носија, а својот репертоар го зголемува со битови композиции и со теми од револуционерното минато (Нишалка, Селска свадба, Оро, и др).¹⁹⁴

Друг втемелувач на профаното сликарство во македонската уметност е *Ѓорѓи Зографски* (с. Папрадиште, 1871-1945).¹⁹⁵ Тој е воедно последниот потомок на старата зографска фамилија од родот Рензовци-Зографски.¹⁹⁶ Иако ѝ припаѓа на истата

¹⁹⁰ Николовски А., *Македонските зографи од крајот на XIX и почетокот на XX век - Андонов, Зографски и Вангеловиќ*, 32-33.

¹⁹¹ Исто, 32-33.

¹⁹² Исто, 32.

¹⁹³ Николовски А., *Студии за доцновизантискиот и периодот на преродбата*, Сакрална архитектура, живопис, иконопис и декоративна пластика во 19 век во Преспа, 70-71; Николовски А., *Македонските зографи од крајот на XIX и почетокот на XX век - Андонов, Зографски и Вангеловиќ*, 39-163.

¹⁹⁴ Николовски А., *Уметноста од времето на XIX*, 346-347; Николовски А., *Македонските зографи од крајот на XIX и почетокот на XX век - Андонов, Зографски и Вангеловиќ*, 39-163.

¹⁹⁵ Николовски А., *Македонските зографи од крајот на XIX и почетокот на XX век - Андонов, Зографски и Вангеловиќ*, 163- 197.

¹⁹⁶ Исто, 347.

генерација со Димитар Андонов Папрадишки, Ѓорѓи Зографски за разлика од неговиот современик својата уметничка личност и развој ги формира образувајќи се при престојот во Москва, Петровград и во Софија, задржувајќи го црковното сликарство на прво место, особено иконописот.¹⁹⁷ Во период од 1899-1912 г., Зографски работи за потребите на црквите во Сурдулица, Куршумлија, Азбресница, Сечаница и Балаинац.¹⁹⁸

Напоредно со својата зографска активност Зографски ќе наслика значителен број на слики од профана содржина.¹⁹⁹ Насликал околу 30-тина портрети приклучувајќи ги кон нив и 14-те портретирани ликови на неговото познато пано „Папрадишко-велешките црковни сторители, зографи и резбари“ и 13-те портрети, насликани меѓу 1902-1912 година. Овие дела на најдобро ни го претставуваат Зографски првенствено како портретист. Тука се и бројните интимни портрети на видни личности од градот Велес како и многу други работени надвор од Македонија: Портретите на Тодор, неговиот најстар син (1920), на тако му Јаков (1905), синот Јован (1907), неговата жена Сава (1938) сите тие претставуваат извонредни ликовни остварувања. За разлика од другите сликари тој многу внимание им посветува на автопортретите, портретите на другите заслужни зографи, фигурални композиции, пејзажи и мртва природа.²⁰⁰

На самиот крај на XIX век меѓу ликовните уметници на овој преоден период е и зографот Коста Вангелов-Вангеловиќ (Штип, 1875- 1932).²⁰¹ Уметничката дејност која што Коста ја остварува во Македонија е мошне скромна по своите вистински вредности, ако се земе во предвид постигнатитот дострел во поразвиените уметнички средини од оваа време.²⁰²

Во 80-тите и 90-тите години на XIX век, уметниците, осознавајќи ги своите можности особено со дејствување на граѓанската класа, значително ги менуваат состојбите во ликовната уметност, вклучувајќи се во современите текови на уметноста притоа создавајќи нов, прогресивен приод во уметноста. Со ваквиот приод кон уметноста тие го остваруваат нејзиниот континуитет сè до појавата на македонската модерната уметност.²⁰³

Во текот на XIX век, во време кога доаѓа до големи реформаторски промени во

¹⁹⁷ Николовски А., *Македонските зографи од крајот на XIX и почетокот на XX век*, 167-168.

¹⁹⁸ Исто, 196-200.

¹⁹⁹ Исто, 169-170.

²⁰⁰ Николовски А., *Уметноста од времето на XIX*, 347.

²⁰¹ Николовски А., *Македонските зографи од крајот на XIX и почетокот на XX век- Андонов, Зографски и Вангеловиќ*, 197-268.

²⁰² Исто, 198.

²⁰³ Николовски А., *Македонските зографи од крајот на XIX и почетокот на XX век*, 167-168.

Османанската Империја, кои се одразиле и во самиот развојот на уметноста творел и Никола Михаилов. Никола Михаилов е еден од најплодните македонски зографи во XIX век, а неговата богатата творечка дејност може да се следи во период од над педесет години (1842-1894), најголем дел преку иконите работени за црквите низ Македонија, но и преку неговиот најголем проект во живописот, оној во црквата Св. Никола во Куманово (околу/по 1854г.).

- Резба

Иако резбарството во Македонија егзистирало со векови наназад, сепак својот полн сјај ќе го достигне во почетокот на XIX век. Потребата од изработување на големи иконостаси во големите соборни цркви што се градат во првите децении на XIX в., барала големо ангажирање не само на еден резбар, туку на повеќе мајстори-резбари, калфи и чираци (помошници). На тој начин се формирале големи резбарски тајфи во кои се обучувале нови кадри при што се создавале центри со резбарски работилници. Овие резбарски работилници во литературата се наречувани „школи“ (Атоската, Дебарската, Самоковската, Тревненската, Банската, Епирската и Бератската (Албанија)).²⁰⁴

Во текот на XIX век резбарството во Македонија зема голем замав и доживува процут со прочуените мијачки резбари од *Дебарската резбарска школа* кои ги остваруваат најубавите свои дела во црквите низ Македонија.²⁰⁵

Мијачите од Мала и Долна Река го научиле резбарството во Грција, кај италијанско-венецијанските резбари.²⁰⁶ Во нејзината основа не лежат принципите на ренесансната декорација, туку таа е барокна уметност, раздвижена и полна со фантазија.²⁰⁷

Кон крајот на XVIII и во текот XIX век, иконостасите не се веќе само орнаментирани дрвени конструкции, каде што се поставуваат иконите, туку доминантно место добива резбата на сметка на иконописот. Додека резбарите од

²⁰⁴ Корнаков Д., *Творештвото на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век*, Прилеп 1986, 197-203.

²⁰⁵ Исто, 197-203.

²⁰⁶ Николовски А., *Уметноста на XIX век во Македонија*, 300 (со постара литература).

²⁰⁷ Николовски А., *Студии за доцновизантискиот и периодот на преродбата (XIX век)*, *Уметноста на XIX век во Македонија* (извод од студијата), 300.

Самоковската резбарска школа во својата резба најмногу употребуваат растителна орнаментика и животински свет, мијачките резбари своите иконостаси ги исполнуваат со мноштво човечки фигури, сцени и композиции од Стариот и Новиот Завет. Покрај библиските сцени тие обработуваат и сцени од секојдневниот живот на обичниот човек.²⁰⁸

Самоковските резбари не обработуваат човечка фигура, а доколку ја има тогаш таа е поставено изолирано од сè друго и нема заедничка врска со другите мотиви.²⁰⁹ Основач на *Самоковската резбарска школа* е Атанас Теладур-дојден од Солун.²¹⁰

Третата најактивна резбарска школа била *Тревненската*. Творештвото на Тревненската резбарска школа најактивно било во Источна Бугарија. Меѓу нивните најдобри остварувања се смета иконостасот за црквата Св. Петар и Павле во град Котел, изработен во 1834 год., уништен во пожар во 1894 година.²¹¹

Банската резбарска школа или Банско-разлошка резбарска школа како што уште се нарекува, ги опфаќа регионите на двата пирински града - Банско и Разлог. Оваа школа била основана од Мијаци кои работеле во банскиот крај. Уста Велјан Хр. Огњанов од с. Тресонче - Дебарско, прочуен резбар и декоратор, бил повикан да го изработи иконостасот во црквата Св. Троица во Банско во 1837 година. Тој со себе го повел и својот роднина Наум Христов, и таму основал резбарска работилница. Така почнало резбарството во Банско и Разлошко.²¹²

За разлика од самоковските и тревненските, мијачките резбари по својот дух му припаѓаат на светогорското резбарство кои внеле нови елементи и форми, најчесто преземени од постарите стилови како што се: ренесансата, барокот и рококо.²¹³ Во своите дела внесувале старозаветни сцени како и битови сцени од секојдневниот живот, претставувајќи ги луѓето во народна-мијачка облека.²¹⁴

Создавајќи големи ремек дела мијачките мајстори се разликуваат од другите т.н. резбарски школи на Балканскиот Полуостров. Она што најчесто ги одвојува од останатите резбарски школи е изборот на мотиви и начинот на режењето (техниката), со

²⁰⁸ Корнаков, Д., *Творештвото на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век*, 200-201.

²⁰⁹ Исто, 201.

²¹⁰ Исто, 201-202.

²¹¹ Исто, 201-203

²¹² Исто, 201-204.

²¹³ Исто, 203.

²¹⁴ Исто, 200-204.

кои во секој поглед ги надминувале своите современици.²¹⁵

Уште во првите децении на XIX в., мијачките резбари формираат повеќе резбарски тајфи: Фрчковци, Гиноски и Мадароски од Галичник, Филиповци од с. Гари, Филиповци од с. Осој, Зографовци-Рензовци од Тресонче, Станишевци од Тресонче, Мирчевци од с. Осој и др.²¹⁶

Најстариот мијачки род што почнал да се занимава со резбарскиот занает е родот Фрчковски од Галичник. Негов најпознат претставник е *Макариј Негриев Фрчковски* (1800-1849).²¹⁷ Негова прва работа се иконостасот, владичкиот трон, целиванието, амвонот и двете певници на црквата Св. Спас во Скопје, на кои работел заедно и под водство на Петре Филипович-Гарката и неговиот брат Марко.²¹⁸ Како најблизок соработник на Петре Гарката, заедно ги изработиле најзанчајните иконостаси во Македонија, во Лесновскиот манастир (1814), Св. Никола во Крушево (1831/2), во манастирот Св. Јован Бигорски (1835), како и иконостасот во малата црква посветена на Св. Ѓорѓи во Призрен (1829).²¹⁹

Под раководство на Петре Гарката, во почетокот на XIX век, се формира првата поголема резбарска тајфа која остварила објекти со високи уметнички вредности. Работејќи во ореово дрво во висок релјеф и во истенчена ажурна резба овие мајстори ја подигнале македонската резба на степен на уметност.²²⁰

Петре Филипович-Гарката, (?-1854), е роден во малокреканскиот крај, во село Гари, по кое го добил и својот прекар. Не е позната годината на неговото раѓање, но се претпоставува дека е роден некаде во втората половина на XVIII век, односно во осумдесетите години.²²¹ Неговиот татко Филип, не е познато што работел, но сè знае дека имал уште двајца синови Марко и Иван, од кои и Марко бил резбар и близок соработник на Петрета.²²² Најверојатно уште како дете го напуштил родниот крај и заедно со сидари, резбари и зографи заминал за Солун, каде го изучувал и копаничарството.²²³ Неговата прва резбарска активност би требало да ја следиме на

²¹⁵ Николовски А., *Уметноста на XIX век во Македонија* (извод од студијата), 300.

²¹⁶ Николовски А., *Уметноста на XIX век во Македонија*, 300-301.

²¹⁷ Корнаков Д., *Творештвото на мијачките резбари*, 181-182; Личеноска З., *Македонска црковна резба во XVIII и XIX в.*, 293-294.

²¹⁸ Корнаков Д., *Творештвото на мијачките резбари*, 182.

²¹⁹ Исто, 182.

²²⁰ Личеноска З., *Македонска црковна резба во XVIII и XIX в.*, 294-295.

²²¹ Корнаков Д., *Петре Гарката*, Скопје 1998, 5.

²²² Исто, 5-6.

²²³ Исто, 6.

Света Гора, меѓу италијанско-венецијанските резбари кои работеле во светогорските резбарски работилници. Тука на Света Гора, тој имал можност да ги поприми влијанијата од Запад како и иновациите на итало-критските мајстори чиј одраз го гледаме во светогорските иконостаси, изработени во резба. Таму ќе ја прифати човечката фигура, како доминантен мотив во декорацијата на иконостасите што ќе ги работи подоцна.²²⁴

Меѓу најдобрите резбарски остварувања на Петре Гарката се: иконостасот во манастирот Св. Архангел Михаил, во селото Лесново, Злетовско (1811-1814),²²⁵ иконостасот и другите резби во црквата Св. Спас во Скопје во периодот од 1824 и 1829,²²⁶ потоа резбарските и зографските декорации во големиот комплекс конаци на Хавзипаша во с. Бардовци близу Скопје, за кои го изработил прекрасното дело-квачка со дванаесет пилиња,²²⁷ како и неговото ремек-дело иконостасот во манастирот Св. Јован Бигорски²²⁸ кој спаѓа меѓу најмонументалните резбарски дела во Македонија и е еден од најубавите иконостаси на мијачките резбари како и иконостасот во Рилскиот манастир (1838-1843).²²⁹

Пред старост, Петре Филипович Гарката заминува за Крушево, каде заедно со својот зет Димитар Станишев ја започнува работата на иконостасот во црквата Св.

²²⁴ Исто, 10-11.

²²⁵ Исто, 15.

²²⁶ Црквата Св. Богородица во Скопје, била изградена на левиот брег на реката Вардар. Црквата била изградена во 1834 год., по добивањето на ферман за слободно градење, а по заслуга на угледниот чорбација, скопјанецот Аци Трајко. Градителите на црквата биле од родот Рензовци-Зографци, односно изградбата на црквата ја започнал прочуениот мајстор Дамјан, син Јанкулов, кој умрел за време на градбата, а работите ги продолжиле неговите синови: Андреа, Ѓорѓи, Никола и Коста. Корнаков Д., *Петре Граката*, Скопје, 1998, 53.

²²⁷ Исто, 14-15.

²²⁸ Додека работел во призренска црква, Петре Гарката добил покана од игуменот на манастирот Св. Јован Бигорски, Арсениј од Галичник, да го изработи иконостасот, архиерејскиот трон и игуменскиот трон. Истовремено, игуменот на манастирот Св. Јован Бигорски, Арсениј, за изработка на иконите на иконостасот, ги повикал и ги ангажирал познатите, во тоа време, зографи, Михаил и Димитар (Даниил) од епирското село Самарина. Работите на резбарите-мајстори и зографи оделе паралелно. В. поопширно кај: Корнаков Д., *Резбата во манастирот Св. Јован Бигорски*, во: Група автори, Манастир Свети Јован Бигорски, Скопје 1994, 191-212; Тричковска Ј., *Тематиката на живописот на маишката трпезарија во манастирот Св. Јован Бигорски*, во: Група автори, Манастир Свети Јован Бигорски, Скопје 1994, 141-165; Корнаков Д., *Резбата во манастирот Св. Јован Бигорски*, во: Група автори, *Манастир Свети Јован Бигорски*, Скопје 1994, 191-212;

²²⁹ Во изработката на иконостасот освен Петре Гарката учествувал и Атанас Теладур, основачот на Самоковската резбарска школа. Иако работата во манастирот траела пет години (1838-1843), мијачките резбари работеле само една (од 1841 до 1842) на завршните работи за, потоа, повторно да се вратат во Македонија и да ја започнат изработката, најпрвин, на архиерејскиот трон и амвонот, а потоа и на иконостасот во црквата Св. Богородица во Прилеп. В. Корнаков Д., *Творештвото на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век*, Прилеп, 1986, 185-186; Корнаков Д., *Петре Граката*, Скопје, 1998, 53-55.

Никола во Крушево, неговото последно и најубаво резбарско остварување.²³⁰ Таму и умира полуслеп во 1854 година. За време на Илинденското востание во Крушево, во 1903 г., била уништена црквата Св. Никола како и големиот иконостас во резба. Пронајдените (зачувани) фрагменти на човечки фигури и украсни растителни мотиви, кои му припаѓале на иконостасот, ни сведочат дека се изработени од раката на најголемиот македонски резбар Петре Филипович- Гарката.²³¹

²³⁰ Корнаков Д., *Петре Гарката*, 56.

²³¹ Исто, 56-57.

III. Осврт на историографијата за творештвото на Никола Михаилов

Живописот во црквата Св. Никола во Куманово како редок монументален ансамбал од XIX век во Македонија, во кој до полн израз доаѓа уметноста на зографот Никола Михаилов досега монографски воопшто не е обработуван. Освен хронолошки преглед на обемниот опус на иконописот во творештвото на зографот Никола, во контекст на неговото семејство (зографот Михаил од Самарина и неговиот втор син Димитар со монашко име Даниил), не беше посветено посебно внимание на неговиот живопис, пред сè во црквата Св. Никола во Куманово, како еден од најголемите проекти на кој работела тајфата на овој зограф.

Сè до втората половина на XX век, македонската научна истражувачка дејност била свртена кон проучување на културните и општествените промени на XIX век, кои имале големо влијание и во развојот на самата уметност.

Еден од авторите кој најмногу придонел за проучување на делото на Никола Михаилов во своите осврти на уметноста на XIX век во Македонија е А. Николовски. Тој дава прецизен хронолошки преглед на најголемиот дел на делата од обемното творештво на Никола (Михаилов) во црквите низ Македонија. Преку своите студии А. Николовски постепено го осветлува сликарството на XIX век и го користи во насока да ги согледа и проучи првите пројави, нивниот развој, влијанијата и патиштата кои водат до појавата на профаното сликарство во Македонија. Уметноста на XIX век како обемен материјал, дотогаш спорадично проучуван и недоволно документиран ќе стане негова преокупација, а со своите трудови ќе ги постави темелите за проучување на овој дел од уметноста на Преродбата во Македонија.²³²

Свој придонес во проучување на сликарската дејност и делата на Никола Михаилов дава В. Поповска-Коробар, притоа атрибуирајќи неколку дела на зографите Михаил и Никола, како дела од нивната работилница. Проучувајќи го иконописот во Охрид во XVIII век, авторката дава одговори на повеќе отворени прашања за делата на зографите во Охрид, во време кога градот бил центар на Архиепископијата и по нејзиното укинување. Таа го изучува зографскиот материјал кој досега беше непознат

²³² Николовски А., Студии за доцновизантискиот и периодот на преродбата (XIX век) во уметноста на Македонија, *Биографија на Антоние Николовски, Скопје 2010, 9-10.*

или не беше третиран во рамките на сликарството од XVIII век. Овој научен материјал е основа за идни синтези, кои ќе бидат значајни за согледување на различните нивоа на општественото живеење на балканските народи во чии рамки се развивало сликарството во XVIII век, кое подоцна ќе се одрази и на уметноста на XIX век.²³³

Во заедничка соработка В. Поповска-Коробар и Ј. Зисовска даваат прегледен приказ на колекцијата на икони собрани во црквата св. Никола во Куманово помеѓу кои се наоѓаат и две икони на зографот Никола Михаилов од средината на XIX век, изработени токму за оваа црква.²³⁴

Иако не се занимава со творештвото на самаринските зографи, Д. Ќорнаков во рамките на капиталното дело за копаничарството во Македонија, прецизно пренесува податоци од зографските натписи на дел од престолните икони на резбаниот иконостас и кивотот за мошти во бигорскиот католикон.²³⁵ Истовремено, резултатите од неговите истражувања на зачуваните фрагменти од резбата од цр. Св. Никола во Крушево, индиректно помагаат за попрецизно одредување на времето кога тројцата зографи ја изработиле иконата (или иконите) за иконостасот на овој храм.

Во рамките на истражувањето на уметноста на XIX век во Западна Македонија, Ц. Грозданов накратко ќе се осврне на работата на група зографи од Крушево. Оваа група, според неговите истражувања, претежно работи во Западна Македонија. Во ова дело авторот прецизно ќе го цитира натписот на иконата Исус Христос (1851г.) од зографот Никола Михаилов, изработена за манастирот Св. Јован Продром во Слечче, Демирхисарско.²³⁶

Голем придонес за проучување на делото на Никола Михаилов дала и Ј. Тричковска. Истражувачиот интерес на Ј. Тричковска е насочен кон целовито /континуирано следење на работата на самаринските зографи. Таа својот научен интерес го фокусира на делата на зографот Михаил и постариот син Димитар (Даниил),

²³³ Поповска-Коробар В., *Иконите од Музејот на Македонија*, Скопје 2004, 323, сл. 181,335, сл. 205; Истата, *Иконостасот во Охрид во 18 век*, Скопје 2005.

²³⁴ Поповска-Коробар В., Зисовска Ј., *Икони од Кумановско во црквата Св. Никола во Куманово*, Куманово 2000, к. бр. 10 и 11.

²³⁵ Ќорнаков Д., *Творештвото на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век*, Прилеп 1986, 87-88, 94-95, 146.

²³⁶ Грозданов Ц., *Уметноста и културата на XIX во Западна Македонија (студии и прилози)*, Скопје 2004, 63, 67-73; Истиот, *За градетелските потфати и зографските потфати во манастирската црква Св. Јован Претеча (Продром) во Слечче, во втората половина на XIX век, Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија (студии и прилози)*, (2004), 249-251.

продлабочувајќи ги истражувањата за различни влијанија (пред сè оние од западно потекло) во формирањето на специфичните иконографски решенија и стилска автентичност на овие зографи. Посебен придонес на истражувањата на Ј. Тричковска претставува атрибуирањето на нови дела на оваа ателје меѓу кои и живописот во црквата Св. Никола во Куманово, кое за прв пат го атрибуира како дело на Никола Михаилов.²³⁷

М. М. Машник има големи заслуги во атрибуирањето на неколку дела на семејството од Самарина. Во својот труд посветен на раните дела на зографите Михаил и Димитар во Македонија, авторката прецизно атрибуира една икона која се наоѓа во приватна колекција. Со точното читање на натписот на бигорската икона - Богородица со Христос и св. Јован Претеча (1829 г.) и напоткуполната композиција „*О Тебе радујетсја*“ во припратата на манастирот Трескавец (1849 г.), М. М. Машник има особени заслуги за прецизирање на авторството на споменатата икона како дело (само) на Михаил (анагност). Авторката истовремено идентификува двајца зографи во Трескавец, зографот Михаил од Самарина и Зиси од Крушево. М. М. Машник ја презентира и дотогаш непозната икона „Архангел Михаил ја вади душата на богатиот“ (1828 г.) од цр. Св. Атанасиј од с. Големо Црско, која му ја препишува/атрибуира на постариот син на Михаил, Димитар (Даниил).²³⁸

Авторката А. Серафимова изучувајќи ги престолните икони кои се наоѓаат во црквата Свети Архангели во Кучевиште насликани помеѓу 1843 и 1846 година нивни слични аналогии наоѓа во црквата Св. Никола во Куманово. Автор на иконата на архангел Михаил од Кучевиште е сликарот на иконата на св. Параскева и онаа со претставата на архангел Михаил, кои денес се наоѓаат во Галеријата на икони во црквата Св. Никола во Куманово, за кои авторката има кажано дека се дело на анонимен сликар близок до ликовните тенденции на Самоковската сликарска школа.²³⁹

²³⁷ Тричковска Ј., Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија, *Фасадниот живопис на црквата Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица*, 3, (2001); Истата, *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, Скопје 2008 (одбранета докторска дисертација), 9-68, 109-161, 170-175, 177, 191-192, 209-251, 318-326; Истата, *Свети Никола во Куманово*, Македонско културно наследство. Христијански споменици, Скопје 2008, 53-54.

²³⁸ Машник М., Зборник на Музејот на Македонија, *Дела од раната фаза од творештвото на Михаил Анагност и син му – Даниил*, 1, (1993), 201-207.

²³⁹ Серафимова А., *Престолните икони во кучевишките Свети Архангели*, ЗСУММ 4, (2003), 53-58.

Свој придонес во проучување на делото на Никола Михаилов дал и Д. Николовски. Во својата публикација Прилог кон делото на зографот Никола Михаилов, авторот Николовски го проширува творештвото на Никола Михаилов надвор од границите на Р. Македонија. Делата на Никола Михаилов како еден од последните потомци на зографската фамилија на Михаил анагност, досега беа регистрирани само на територијата на Р. Македонија и во црквата Св. Троица во Врање која до 1878 год. била во составот на скопската митрополија. Во оваа публикација објавени се најновите сознанија за присуството на Никола Михаилов уште на две цркви во непосредна близина на Прохор Пчински. Во црквата Св. Ѓорѓи во с. Жегљане, општина Старо Нагоричино, Никола Михаилов изработил четири икони околу 1874 год., како и неколку икони за црквата Преображение Христово во Козји дол, општина Трговиште, која денес се наоѓа во рамките на Врањската епархија.²⁴⁰

Со оглед на фактот дека во историографијата досега нема продлабочено истражување на творештвото на овој исклучително надарен зограф, нашиот интерес ќе биде насочен кон анализа и дополнување на сознанијата за таканаречената зрела фаза во творештвото на сликарот Никола Михаилов, која се огледа во ѕидното сликарство во црквата Св. Никола во Куманово, настанато околу/по 1854 година. Оваа негова творечка фаза вообичаено во литературата се одредува во годините помеѓу 1850 и 1875 година.

²⁴⁰ Николовски Д., *Прилог кон делото на зографот Никола Михаилов*, Ниш и Византија XI (2012), 355-366.

IV. За творештвото на Андреја Дамјанов и за архитектурата на црквата Св. Никола во Куманово

Архитектурата во Македонија од средината на XIX век до Балканските војни (1912-1913) се развива во многу сложени политички и економски услови.²⁴¹ Додека некои од соседните земји веќе биле ослободени од турско ропство, Македонија сеуште се наоѓала под голем политички, економски и верски притисок.²⁴² Со почетокот на општествено-политичките реформи во турската империја (Ѓулханскиот хатишериф 1839 г.), се предвидувале промени во турската армија и признавање на сите духовни привилегии, од кои произлегувало и послободно градење на цркви, манастири, болници, училишта и сл.²⁴³ Се доградувале, а се граделе и нови црковни објекти кои биле под јурисдикција на Цариградската патријаршија или на Бугарската егзархија, а основните средства со кои се помагало во нивната изградба доаѓале од христијанската и трговската аристократија.²⁴⁴ Доаѓајќи во допир со Европа, кај нарачателите на градбите, а и кај самите градетели започнува да се менува сваќањето на уметноста. Сето оваа создало услови за поголемо ослободување од канонските традиции во конципирањето на архитектурата.²⁴⁵ Во ваквите изменети услови за градетелите-архитекти добивале голем број на нарачки, не само во Македонија туку и надвор од неа. Најголем број соборните цркви изградени во Србија, Бугарија, Северна Грција, Романија, Црна Гора, биле градени токму од македонските градетели. Најдобрите градетели-архитекти главно произлегувале од Дебарско-реканската област, честопати нарекувани и мијачки мајстори. Овие мајстори имале главна улога во самиот развој на архитектурата која опфаќала едно пошироко подрачје.²⁴⁶

Во областа на архитектурата на XIX век, денес се познати неколку семејства или поединци кои своето големо мајсторство го покажувале токму при подигањето на бројните црковни објекти во втората половина на XIX век и чии дела денес се дел од од културното наследство.²⁴⁷

²⁴¹ Токарев М., Архитектурата во Македонија од средината на XIX век до крајот на XX век (преродбенски период), во: Група автори, *Архитектура на почвата на Македонија од средината на XIX век до крајот на XX век*, книга 14, Скопје 2003, 11.

²⁴² Исто, 11.

²⁴³ Исто, 11.

²⁴⁴ Исто, 15-16.

²⁴⁵ Исто, 15.

²⁴⁶ Хадиева-Алексијева Ј., Касапова Е., *Архитектот Андреја Дамјанов 1813-1878* Скопје 2001, 6.

²⁴⁷ Исто, 6-7.

Црквите градени во текот на XIX век, најчесто имаат решение на трокорабна базилика која има галерија на кат и тремови на приземјето. Како основен градежен материјал во нивното градење се употребувал каменот и дрвото, додека сводовите и куполите биле изведени од дрвени конструкции, исковани со летвички, потоа малтерисани и најчесто живописани.²⁴⁸

Една од најпознатите мајсторски лоза во Македонија од XIX век, од кои произлегле најголемите архитекти било мијачкото семејство Рензовци. Родот Рензовци бил еден од најстарите родови во малореканското село Тресонче. Првите познати членови на овој род биле мајсторите Мирче и неговиот син Богдан, кои биле познати како зографи.²⁴⁹ Синовите на Богдан, Силјан и Стефан, покрај зогрфството го изучиле и градителскиот знает. Кон крајот на 1830 година Силјан добил нарачка да ги изгради конаците кои биле нарачани од Амин бег, тогашниот „Калч спахија“ во Велес и од неговиот син Кјор Али бег. Поради нарачките кои биле подалеку од нивното родно место Тресонче од една страна и насилствата кои биле вршени над македонското население во овој период, од друга страна, придонеле фамилијата Рензовци да се пресели од Тресонче во велешкото село Папрадиште.²⁵⁰

Друг претставник на фамилијата Рензовци бил Дамјан Јанкулов (1770-1830). Дамјан кој градителскиот занает го изучувал кај својот татко, поради својата голема вештина бил ангажиран за подигање на цркви во Солунско, Битолско, Софија и Самоков, а негови дела наоѓаме и по селата на Овчеполието и во Гевгелиско.²⁵¹ Најзначајна градба што Дамјан почнал да ја гради била црквата Св. Богородица во Скопје, која била завршена во 1835 година од страна на неговите синови Ѓорѓи, Андреја, Коста и Никола кои работеле во една тајфа, а се специјализирале во познавањето на различни занаети, притоа покривајќи ги сите потреби во оформувањето на една црква.²⁵² Така, Ѓорѓи Дамјанов бил зограф, Никола - копаничар, а Андреј и Коста биле градители. Меѓу нив со своите способности особено се истакнувал Андреја Дамјанов. Нему му било доверено и раководење на тајфата.²⁵³

²⁴⁸ М. Токарев, Архитектурата во Македонија од средината на XIX век до крајот на XX век, 16.

²⁴⁹ Исто, 16; Хациева-Алексијева Ј., Касапова Е., *Архитектот Андреја Дамјанов 1813-1878*, Скопје 2001, 14.

²⁵⁰ Хациева-Алексијева Ј., Касапова Е., *Архитектот Андреја Дамјанов 1813-1878*, Скопје 2001, 14.

²⁵¹ Исто, 14.

²⁵² Исто, 14.

²⁵³ Исто, 14.

По доаѓањето во Велес, Андреја Дамјанов (1813-1878) го презема раководењето со големата мајсторска тајфа. Неговата тајфа набргу ќе се прочуе, а нејзината активност од Македонија ќе се прошири и на останатите балкански простори, Србија и Црна Гора, со што Андреја Дамјанов ќе стане најбараниот градетел на XIX век, а неговото име синоним за развојот на новата програма на архитектурата.²⁵⁴

Талентот за архитектурата кај Андреја Дамјанов се пројавил уште од младешки години кога го изучувал занаетот кај неговиот дедо Јанкула и неговиот татко Дамјан. Откако неговиот татко Дамјан починал во 1835 година, Андреја бил назначен за раководител на изградбата на црквата Св. Богородица во Скопје, (изгорена во 1944г.). Ова е негово прво зрело оствраување во низата од четириесетина црковни и други општествени објекти кои ги изградил Андреја низ Македонија, Србија, Босна и Херцеговина.²⁵⁵

Зрелата фаза на Андреја Дамјанов е врзана за црквите изградени во Србија. Во оваа новоформирана држава Дамјанов ќе воспостави рамнотежа помеѓу традицијата и модерното сваќање на архитектурата, како одличен познавач на тогашните современи архитектонски движења во западна и централна Европа, но и на византиско-словенските и исламските традиции на Балканот и во Мала Азија.²⁵⁶ Во својата архитектура, тој ќе направи еден одличен спој помеѓу византиско-словенските традиции и западните необарокни, неоренесансни, неоромански црти, а ќе примени и некои елементи од исламската уметност.²⁵⁷ Кога имал само 27 години Андреја Дамјанов ја изградил црквата Св. Пантелејмон во Велес како еден од најграндиозните објекти на Балканот.²⁵⁸

Кога ги градел своите цркви Андреја Дамјанов се служел само со еден модел, (со исклучок на црквата во Смедерево), тоа е трокорабната базилика. Овој модел традиционално е повеќе западен отколу источно-православен.²⁵⁹ Западниот базиликален концепт во покривната конструкција тој го трансформира во еднокуполен, петкуполен или мултикуполен концепт (до 12-куполен во Св. Јоаким Осоговски), со што ја изведува источно-западната синтеза.²⁶⁰ Најчесто надворешноста на црквите е

²⁵⁴ Токарев М., Архитектурата во Македонија од средината на XIX век до крајот на XX век, 17.

²⁵⁵ Исто, 9-12.

²⁵⁶ Исто, 12.

²⁵⁷ Исто, 12-13.

²⁵⁸ Хаџиева-Алексијева Ј., Касапова Е., *Архитектот Андреја Дамјанов 1813-1878*, Скопје 2001, 14.

²⁵⁹ Исто, 14.

²⁶⁰ Исто, 14-15.

доста едноставна. Од трите страни приземјето го обликуваат тремови на столбови (портици), кои Дамјанов понекогаш ги покрива со низови од слепи куполи својствени на исламот (Св. Јоаким Осоговски).²⁶¹ На западната фасада се додава кула- камбанарија која е обликувана според стилските особености на подрачјето во кое се гради. За разлика од едноставната надворешност на црквите, Дамјанов повеќе внимание посветувал на внатрешноста на црквата. На сметка на едноставниот традиционален иконостас пред олтарот се поставува раскошен иконостас, западната ентериерна страна во црквата е разрешена со неколкукратни раскошни галерии.²⁶²

Во текот на својот живот Андреја Дамјанов работи заедно со своите браќа (Никола, Ѓорѓи и Коста) во Македонија, Бугарија и во Босна и Херцеговина. Нивни капитални дела се градските цркви: Раѓање на Богородица во Скопје (1835 г.), Успение на Богородица во штипското Ново Село (1836-1850), Св. Јован во Кратово (1836), Св. Пантелејмон во Велес (1840), Св. Илија во Печењевац, Србија (1844), Св. Апостоли во Турековац, Србија (1845), Св. Јоаким Осоговски кај Крива Паланка (1847-51), Св. Никола во Куманово (1850/51), Св. Троица во Врање (1857), Св. Ѓорѓи во Смедерево, Србија (1855), Св. Богордица во Чајниче, Босна и Херцеговина (1857-72), Св. Архангел Михаил во Горно Чичево (1861), Св. Богородица во Сараево, Босна и Херцеговина (1863-68), Св. Троица во Пирот, Србија (1868), Св.Троица во Мостар, Босна и Херцеговина (1873) и др.²⁶³

Андреја Дамјанов починал во 1878 год., и е погребан во семејната гробница во Велес, покрај црквата Св. Пантелејмон. Неговиот син Даме Андреев (1847-1921) тргнувајќи по стапките на својот татко изградил неколку цркви меѓу кои - соборната црква во Призрен (1889), Св. Кирил и Методиј во Теотво (1903-25), Св. Богородица во Велес (1905), а ја обновил и црквата Св. Димитрија во Скопје (1896).²⁶⁴

Како и останантите поголеми урбани средини во Македонија (Скопје, Велес, Кратово, Штип), во втората половина на XIX век и Куманово ја добива својата прва соборна црква посветена на Св. Никола Мирликиски.²⁶⁵ Денешната црква е изградена во 1851 год., врз темелите на помала црквичка која била вкопана еден метар под

²⁶¹ Исто, 14-15.

²⁶² Хаџиева-Алексијева Ј., Касапова Е., нав. дело, 14-15.

²⁶³ Исто, 18.

²⁶⁴ Исто, 19.

²⁶⁵ Исто, 19.

нивото на земјата и во која се влегувало преку девет скалила.²⁶⁶ Во науката не е познато од кога датира изградбата на оваа црква, меѓутоа се претпоставува дека е многу стара и го носела името на Св. Никола.²⁶⁷ Денешната црква е проектирана од протомајсторот Андреја Дамјанов и по својата просторна концепција спаѓа во карактеристичните трокорабни храмови кои Дамјанов ги гради во овој период, секогаш кога не е во можност да реализира куполна градба. Црквата Св. Никола во Куманово е монументална трокорабна базилика со правоаголна основа и со три апсиди на исток. Централната апсида е највисока и таа е седмострана, додека страничните се четворострани и пониски, покриени со турски ќерамиди.²⁶⁸

Трите брода на објектот во хоризонтален план се надополнети со по уште еден страничен кораб од надворешната страна. Тоа се тремовите кои од три страни (југ, север и запад) го обликуваат главното „тело“ на црквата. Над отворените тремови се формирани галерии, кои биле користени како женска црква, притоа создавајќи впечаток на петтобродност. Над првата галерија, исто како и кај велешката црква е формирана втора галерија. Таа се протега само на западната страна, на висинска кота од 7,70 м.²⁶⁹

Централниот кораб е покриен со двосливен покрив од ќерамиди и е речиси двојно поширок и забележително повисок од страничните кораби кои се покриени со едносливни покрив.

Во црквата се влегува преку трите главни влеза на западната, северната и јужната страна, а нивното значење на главни влезови е потенцирано со раскошно обработени портали. На порталите исто како и кај повеќето реализации на Андреја Дамјанов - отворот најчесто е лачен и врамен со неколку профилации и колонетки кои на горната старна ја носат лунетата која странично е закрилена со богата пластична декорација во вид на геометриски, вегетативни и зооморфни мотиви. Порталите на црквата дополнително се збогатени и со внесување на човечка фигура и чудовишни суштества. Покрај овие три главни влеза има уште два споредни кои се многу поедноставни - едниот на јужната страна, кој директно оди во олтарскиот простор, а другиот е поставен на западната страна и е наменет за пристап до галериите.²⁷⁰

²⁶⁶ Крстиќ С., *Црковни споменици во Кумановско*, Куманово 2012, 147-148.

²⁶⁷ Масевски Д., Арсовски-Болто М., *Куманово (Историја, уметност, традиција, култура)* 2, дополнето изд., Куманово 2003, 132.

²⁶⁸ Крстиќ С., нав. дело, 148.

²⁶⁹ Хацијева-Алексијева Ј., Касапова Е., нав. дело, 125.

²⁷⁰ Исто, 125-126.

Над јужниот влез, во лунетата е насликан патронот на црквата св. Никола Чудотворец. Лунетата е уоквирена со полукружен венец поставен врз минијатурни коринтски столбчиња на дното, фланкирана со конзоли од лавји попрсја. Под лунетата веднаш над влезот се наоѓа и натпис испишан на црковнословенски јазик во кој стои годината кога е подигната црквата (1851).²⁷¹ Источно од влезот, на ѓакониконот е врежана и годината 1852 кога најверојатно на тој дел од јужната фасада биле насликани првобитните фрески, кои денес се покриени.²⁷²

На западниот влез се наоѓа најукрасениот релјефен венец, за разлика од јужниот и северниот кои се поедноставни. Во лунетата на западниот влез насликан е Исус Христос Седржител. Од двете страни покрај влезот во цел раст како чувари на храмот насликани се и светите архангели Михаил и Гаврил кои се претставени уште еднаш како минијатурни фигури на троделниот украсен венец. На доворотните пиластри се наоѓаат две конзоли од лавовски глави со човечки глави во нивните уста кои ги симболизираат пеколните маки на грешниците, како сегмент од најдраматичните сцени од Страшниот суд.²⁷³ Над четирите минијатурни столбчиња на троделниот венец над западниот влез се наоѓаат и автопортретите (главите) на четворицата градежни мајстори кои работеле на изградбата на оваа црква и нејзината релјефна декорација. Тоа е автопортретот на Андреја Дамјанов, кој е еден од главните автори и троицата членови од Рензовско-зографскиот род: Никола, Ѓорѓи и Коста. Главите се изработени од боен камен.²⁷⁴

Северно од влезот, над скалите кои водат во камабнаријата на црковнословенски јазик се наоѓаат испишани имињата на повеќето дарители од 1861 година.²⁷⁵

Над северниот влез кој денес е затворен, во лунетата над влезот допојасно е насликана Богородица со Христос. Исто како и кај останатите влезови, влезот е со полихромна сликана декорација, конзоли со грифони и дракони на врвот.²⁷⁶

Освен источната фасада која е третирана со повеќе внимание, останатите три фасади се едноставни и чисти без декоративни елементи, единствено аглите на објектот се нагласени со убаво делкан камен во две бои кои на горниот крај завршуваат со пластично моделирани фигури на животни, односно атрибутите на четворицата

²⁷¹ Исто, 126.

²⁷² Крстиќ С., нав. дело, 149.

²⁷³ Крстиќ С., нав. дело, 150 (со постара литература).

²⁷⁴ Исто, 150.

²⁷⁵ Исто, 149-150.

²⁷⁶ Исто, 150.

евангелисти: на југозападниот агол фигура на лав (Марко); на северозападниот, ангел (Матеј); на југоисточниот орел (Јован); и на североисточниот, глава на теле (Лука). Додека глави на овен со свиткани рогови изведени во плиток релјеф ги красат аглите на ѓакониконот и проскомидијата.²⁷⁷

Трите апсиди на олтарот, протезисот и ѓакониконот се изработени од жолтеникави и сиви камени блокови со минимални фуги, полигонално склопени без никаква друга профилација.²⁷⁸

Денешната фасада на црквата е малтерисана со последните конзерваторски интервенции на архитектурата и кровната конструкција од 1994 до 1999 година од страна на Републичкиот завод за заштита на спомениците на културата.²⁷⁹

Во внатрешноста на црквата, доминираат чистите линии на конструктивните елементи - столбовите, лаките, сводовите, куполите, кои со своите заоблени форми внесуваат една динамика во просторот, а употребата на профилирани венци, лакови, конзоли и сл., сведена е на минимум.²⁸⁰ Ентериерот на црквата по должина има две колонади од по шест столбови. Овие две колонади со шесте столбови ги формираат трите кораби. Централниот кораб кој е подоминантен од страничните кораби, е засведен со четири слепи куполи потпрени на пандантифи, додека страничните кораби се засведени со полукружен свод.²⁸¹ Столбовите во наосот и ниските столбчиња од колонадата во Галеријата на кат се со кружна основа, со едноставни рамни четири страни капители. Капителите се решени едноставно и без пластична декорација, освен еден капител пред иконостасот, што можеби укажува на тоа дека првичната замисла била поинаква и не толку едноставна. Североисточниот капител е изработен во штуко декорација со претстави од птици (орли) со раширени крилја на сите четири агли и вазна со цвеќе на северниот ехинус.²⁸²

Галеријата на икони се наоѓа над покриениот трем на првиот кат, од три страни оградена со колонада од аркади на пониски столбчиња, а на вториот кат се наоѓа помала галерија само на западната страна од каде што се влегува во камбанаријата.

²⁷⁷ Исто, 150.

²⁷⁸ Хаџиева-Алексијева Ј., Касапова Е., нав. дело, 127-128.

²⁷⁹ Крстиќ С., нав. дело, 149.

²⁸⁰ Хаџиева-Алексијева Ј., Касапова Е., нав. дело, 128.

²⁸¹ Исто, 127-128.

²⁸² Крстиќ С., нав. дело, 151.

Двете галерии покриени се со рамна дрвена таваница украсена во плитка резба од розети и геометриски форми.²⁸³

Осветлувањето на црквата доаѓа преку прозорските отвори.²⁸⁴

Кулата-камбанарија е доградена подоцна, а до неа се доаѓа од нивото на втората галерија.²⁸⁵ Во својата основа таа е осмоаголна, покриена со лимен покрив во форма на купола и крст на врвот. Осумте страни на тамбурот се разбиени со бифори. Таа е завршена во 1935/36 година, во периодот помеѓу Двете светски војни, пред почетокот на Втората светска војна.²⁸⁶ Фасадното обликување на камбанаријата се разликува од останатиот дел на градбата и кај неа се чувствуваат влијанија од европската еkleктика, што не е општа карактеристика на црквата.²⁸⁷

²⁸³ Исто, 151.

²⁸⁴ Хаџиева-Алексијева Ј., Касапова Е., нав. дело, 127-128.

²⁸⁵ Хаџиева-Алексијева Ј., Касапова Е., нав. дело, 127-128.

²⁸⁶ Крстиќ С., нав. дело, 151.

²⁸⁷ Хаџиева-Алексијева Ј., Касапова Е., нав. дело, 127-128.

V. Сидното сликарство на Никола Михаилов во црквата Св. Никола во Куманово

Според вообичаениот научен методолошки пристап во монографско третирање на живописот во црквата Св. Никола во Куманово е следена византиската хиерархија на црковниот простор во распоредот на сцените, така што најнапред го презентираме сликарството во олтарскиот простор т.е. она во олтарската калота (слепа купола) и во нишата на протезисот, а потоа она во источната, централната и западната калота на централниот кораб, како и сликарството на сидовите на истиот кораб. Имено, сидното сликарство се наоѓа во горните сидни површини и во трите слепи калоти на централниот кораб, во олтарската калота и во нишата на протезисот.

Олтарската калота во црквата Св. Никола во Куманово е посветена на Света Троица, на старозаветните праведници и пророци, а на пандантифите е направен избор од четирите старозаветни композиции (Жртвата на Ное, Жртвата и Гостољубието на Аврам и Трите момчиња Мисаил, Ананиј и Азариј со пророкот Даниил). Како посебна издвоена целина е живописот во нишата на протезисот, каде е претставено Раѓањето Христово. Источната калота на централниот кораб зографот ја посветил на Исус Христос Седржител и на Небесната литургија, а централната калота на Богородица Поширока од небото и Богородичината песна „О Тебе радујетсја“. Во западната калота на централниот кораб е насликан патронот на храмот св. Никола со неговото житие. Во горните зони на централниот кораб, поради специфичниот архитектонски простор, зографот направил избор на осум композиции од циклусот Великите празници.

V.1. Иконографско-тематски карактеристики

Иконографско-тематските карактеристики ќе бидат разгледувни низ две подпоглавја: првото подпоглавје ќе го разгледуваме преку сликарството во олтарскиот простор, а второто подпоглавје преку темите во централниот кораб.

V.1.1. Сликаството во олтарскиот простор

- Олтарска калота (слепа купола)

Во олтарската калота во црквата Св. Никола во Куманово, зографот Никола Михаилов ја претставил Света Троица. Во темето на калотата во сегмент од небо се насликани Бог Отец и божјиот син Христос, а помеѓу нив во горниот агол на композицијата е претставен светиот Дух-гулабот. Бог Отец е претставен како старец со долга седа коса и брада, кој со десната рака благословува, а во левата држи жезол. Тој на главата има триаголен ореол. На левата страна од композицијата, десно од Отецот е насликан Христос. Тој има темнокафеава коса и брада и видливи рани на рацете и нозете од крсната жртва. Неговата десна рака е високо подигната угоре. Тој со дланката поставена во благослов, едновременно укажува кон небесата каде што е поставена претставата на св. Дух. Христос држи евангелие во левата рака. Во подножјето на сцената има шест ангелски претстави. По еден од нив се наоѓа во подножникот на Бог Отец и на Христос. Помеѓу главите на Христос и Отецот е претставен св. Дух во облик на гулаб од којшто излегуваат зраци кои го означуваат небесното сијание на третиот елемент од светата Троица. Во комплетирањето на тирумфалниот карактер на претставата на света Троица, учествуваат и придружните содржини од небесното опкружување - големата сфера - симболот на власт/моќ над Земјата и Небото и небесните посредници - ангелите и серафимите.

Ваквото претставување на Света Троица е познато во западноевропската уметност уште од XVI век.²⁸⁸ Влијанието од западноевропскиот барок е видлив во поединечните претстави на двете први лица од свстото Троиство - Отецот и Синот. Триаголниот ореол на Бог Отец е старо западно решение коешто во времето на европскиот барок е помалку присутно во сликарството, а повеќе во графиката и скулптурата.²⁸⁹

Инспириран од критските сликари, ликот на Бог Отец станува сè почесто застапен не само во претставите на Света Троица туку и во други теми од литургиски

²⁸⁸ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 216-217; Кувумдзиева М., *The Face of God's Divinity: Some Remarks of the Origin, Models and Content of the Trinity Images of Synthronoi Type in Post-Byzantine Painting*, Scripta & @-scripta 5 (2007), 161-172.

²⁸⁹ Види поопширно кај: Кувумдзиева М., *The Face of God's Divinity: Some Remarks of the Origin, Models and Content of the Trinity Images of Synthronoi Type in Post-Byzantine Painting*, Scripta & @-scripta 5 (2007), 161-172.

карактер како и во оние во кои акцентот е ставен на симболиката на епифанијата.²⁹⁰ Примери со триаголен нимб околу ликот на Бог Отец се среќаваат и во делата на Михаил од Самарина во претставата на Света Троица и во темите на епифанијата (Благовештението, Кршетвањето и Богојавление), каде што Бог Отец од својата уста го излева светиот Дух.²⁹¹ На повеќе ликовни претстави каде што во традиционалниот живопис е насликан Христос Постар од денот, односно Божјата Десница, во поновото барокизирано сликарство од втората половина на XVIII век, а особено во текот на XIX век, тој го добива ликот и натписни ознаки на Бог Отец.²⁹²

Помеѓу претставата на Исус Христос и Бог Отец насликан е крст, кој најчесто во источно-православната уметност се слика во раката на Исус Христос. Со претставата на крстот се нагласува крсната жртва на Христос, како промисла на Бог Отец, со што добива триумфална животворна димензија, исполнета со надеж за спас и простување на гревовите.²⁹³ Во симболиката на овој Христов атрибут лежи прославувањето на искупителната моќ на Христос, многу повеќе отколку неговото значење на праведен судија. Во западната уметност претставата на Св. Троица иконографски е решена на сличен начин, но наместо крстот се слика победоносното знаме на Воскресението, најчесто поставено во рацете на Христос. Крстот како симбол на искупителната, сотериолошка (спасителска) улога на Христос, во православното преродбенско сликарство ќе стане вообичаена карактеристика на преземената барокна иконографија на Богородичиното крунисување.

Зографот Михаил, а потоа и Никола Михаилов, ги претставуваат ангелите и серафимите како крилати детски глави, што е преземено од западноевропските примери во претставувањето на небесните сили, ликовност која најчесто е применувана во графиката. Ваквото нивно претставување било заговарано од страна на најборбениот католички ред - језуитите, во нивното настојување да се потенцира духовниот карактер на религиозните содржини.²⁹⁴

Давајќи ѝ посебно место на темата Света Троица во своето творештво, зографот Никола ја визуелизирал на повеќе икони наменети за црквите низ Македонија. Така, таа нашла место дури и во сцени во кои претходно не се сликала, како што е тоа случај

²⁹⁰ Поповска-Коробар В., *Иконописот во Охрид во XVIII век*, Скопје 2005, 145-147.

²⁹¹ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 216-218;

²⁹² Исто, 217.

²⁹³ Исто, 218-219.

²⁹⁴ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 221(со постара литература).

во сцената Преображение Христово, насликана на две икони од Прилеп,²⁹⁵ а уште понеобично е тоа што таа доминира на горната половина на двете икони со претставите на св. Петар и Павле, односно Соборот на апостолите, којашто денес се наоѓа во црквата Св. Никола во Крушево.²⁹⁶ Сликањето на Света Троица во контекст на сцените од Богордичината химна „О Тебе радујетсја“ во црквата Св. Никола во Куманово како илустрација на 8-от икос е, исто така, резултат на новите модели во интерпретацијата на песната.²⁹⁷

На пандантифите на олтарската калота зографот Никола насликал единствена целина од ретки старозаветни теми.

Во југоисточниот пандантиф е композицијата Жртвата на Ное. Нејзиното присуство е нотирано единствено во ѕидните ансамбли на подрачјето на Централен Балкан (Србија).²⁹⁸ Оваа сцена отсуствува и од јужнобалканските простори и од подоцнежните храмови, а не е спомената во Ерминијата на Дионисиј од Фурна, ниту во онаа на Дичо Зограф, и затоа ова нејзино претставување во црквата Св. Никола во Куманово е од исклучително значење.²⁹⁹

За оваа сцена се користени текстови од Првата книга Мојсеева (Битие) во која се зборува за жртвата што Ное ја принел на Бога за престанокот на потопот (Битие, 9: 13-17) и за појавата на Божјиот знак во вид на Божилак во врска со дадениот завет од Бога со кој нема да дозволи да има потоп.³⁰⁰

Старецот Ное е прикажан како клечи со поглед вперен кон небото од каде што се спушта сноп од зраци. Тој е придружуван од неговите наследници кои исто така имаат вперен поглед кон небото. На левата страна од сцената, на насликано ѕидано цокле како на сценска платформа, е претставена апокалиптична визија во која доминира палеж/оган. Во заднината, пак, е претставена идентична епизода која треба да сугерира пустош како последица од потопот.

²⁹⁵ Исто, 222; Тоа се иконите Преображение (рег.бр. 2768) и другата, која е потпишана од зографот во 1871 год. (рег. бр. 16423).

²⁹⁶ Исто, 222.

²⁹⁷ Исто, 222-223.

²⁹⁸ Старозаветната композиција Жртвата на Ное е насликана во олтарот на Крушедол и новосадската Алмашка црква (покрај жртвите на Аврам, Илија, Каин и Авел) како и на иконостасот во Вознесенската црква во Рума, покрај Давидовата и Аврамовата жртва, кое е дело на Стефан Тенецки. в. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 236-237 (со постара литература).

²⁹⁹ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 238.

³⁰⁰ Исто, 238.

Анализирајќи неколку икони од Македонија на кои е претставен праотецот Ное (од црквите во Велес, Струмица и Берово),³⁰¹ повеќето насликани од Христо Димитров, Е. Попова извлекува заклучок дека оваа старозаветна личност била особено популарна на територијата на Р. Македонија.³⁰² Во науката е оценето дека велешката икона со претстава на праотецот Ное има најкарактеристична иконографија. Имено, во оваа композиција е представен моментот пред одплувањето на коработ. На левиот брег е насликан праотецот Ное, а од десниот се претставени животните, кои одат кон влезот на коработ. На велешката икона е претставен моментот пред Потопот. Рани паралели слични на иконографијата на велешката икона може да се најдат во живописната сцена во манастирот Филантропион во Јанина. Таа е насликана во источниот дел на северниот егзонартекс во 1560 година од двајцата браќа-зографи, јерејите Франгос и Георгиос Кондарис од Тива (Теба).³⁰³ Во науката е исто така нагласено дека популарноста на овој светител во Велес во текот на XVIII и XIX век може да се поврзе со формирањето на градските занаетчиски и трговски здруженија и заштита на одредени занаети.³⁰⁴

На останатите пандантифи насликани се уште три старозаветни сцени, Жртвата и Гостољубието на Аврам и Трите момчиња Мисаил, Ананиј и Азариј со пророкот Даниил чиешто претставување има долга традиција во византиската уметност.³⁰⁵ На североисточниот пандантиф е Жртвата на Аврам. Оваа старозаветна сцена е насликана со стандардна иконографија. Сцената се одвива во планиски пејзж. Исак е претставен како клечи пред Аврама, чијшто иссукан меч со кој замавнува кон сина си го фаќа ангелот кој слетува од небото.

³⁰¹ На иконата насликана за црквата Св. Архангел Михаил во Берово, од првите децении на XIX век, Ное е претставен фронтално со макета на коработ во неговата рака. Друга специфика која се појавува во врска со претставите на праотецот Ное е тоа што тој се слика на горниот дел на северната олтарна врата. Такви решенија има и на иконата од Георги Велјанов од Струмица (1818), потоа на онаа во црквата Св. архангел Михаил во Берово и во црквата Св. Илија во с. Митрашинци (XIX век). За овие икони в. Попова Е., *Зографът Христо Димитров от Самоков*, София, 2001, 194.

³⁰² Апокрифната легенда за праотецот Ное и потопот е насликана на истоимената икона од Христо Димитров за црквата Св. Спас во Велес (пред 1816). Уште две икони со претставата на праотецот Ное се наоѓаат во Велес, една во црквата Св. Пантелејмон, а друга во црквата Св. Василиј во с. Грнчиште. И двете се насликани по примерот на оние од Христо Димитров, в. Попова Е., *Зографът Христо Димитров от Самоков*, 193-194. Најрана икона на темата св. пр. Ное се наоѓа во Музејот на Македонија, под бр. 141, (69 x 40 x 3,5), датирана во средината на XVIII век: Поповска-Коробар В., *Икони од Музејот на Македонија*, Скопје 2004, кат. бр. 141, 303.

³⁰³ Попова Е., *Зографът Христо Димитров от Самоков*, 193-194.

³⁰⁴ Исто, 193-194.

³⁰⁵ За симболиката на сцените со компаративен материјал и литература, в. Serafimova A., *The Old Testament Wall Paintings in the Šiševo Monastery of st. Nicholas (1630)*, Scripta & e-Scripta, vol. 10-11 (2012), 375-378.

На северозападниот пандантиф е претставена уште една од често претставуваните старозаветни сцени, Аврамово гостољубие. Оваа сцена добила интересна асиметрична иконографија - троицата ангели се поместени кон десната страна и поставени се околу богатата трпеза. Тие водат разговор со Аврам, кој е претставен како клечи, а неговата жена Сара е насликана како стои зад него.³⁰⁶

Како пандан на Аврамово гостољубие на југозападен пандантиф се претставени Трите еврејски/вавилонски момчиња Мисаил, Ананиј и Азариј со пророкот Даниил. Оваа сцена е насликана како замена на честата сцена на трите момчиња во вжарената печка. Момчињата се насликани во богато украсени одежди, а на главите имаат фригиски капи. Нивните погледи и гестови се вперени кон претставата на Света Троица од куполата со што зографот сакал да ја нагласи нивната вера во Бога која ги спасила од вжарената печка на која ги осудил Навокудоносор. Потврда за тоа е и текстот испишан на свитокот кој го држи Даниил, наратор на случувањето во кое го величи Бога. Зографот овој модел уште еднаш го применува на иконата од цр. Св. Димитриј во Крива Паланка, во кој направил избор од друг текст од Даниловите зборови, упатени до сите на земјата да го прославуваат Бога, испишан на неговиот свиток. Идентично композициско решение на оваа исклучително ретка сцена се наоѓа на уште една икона од непознато потекло, која денес се наоѓа во Музејот на Македонија,³⁰⁷ и е дело на анонимни зографи од т.н. охридска пробарокна група од крајот на XVIII и почетокот на XIX век.³⁰⁸

Меѓу прозорците на куполата кои ја опкружуваат централната претстава на Света Троица се насликани тринаесет пророци, старозаветни праведници и цареви: Малахија, Јоил, Езекил, Агеј (?), Илија (?), Осија, Давид, Соломон, Авдија, Јеремија и Амос. Сигнатурите и текстовите на нивните свитоци се оштетени. Оваа низа на старозаветни ликови се заокружува со фигури и допојасја на уште пет пророци и праведници, насликани на челната страна на источната слепа арка. Од страните на централно поставеното допојасје на пророкот Јоил се насликани првосвештениците Захариј и Јосиф, пророкот Самуил и еден непознат првосвештеник. На арката што ја

³⁰⁶ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 238-239.

³⁰⁷ Оваа икона ја датира Поповска-Коробар В., од крајот на XVIII и почетокот на XIX век, како дело на анонимни зографи од т.н. охридска пробарокна група. В. Поповска-Коробар В., *Иконописот во Охрид во XVIII век*, 136-137, заб. 111, сл 77; Истата, *Иконите од Музејот на Македонија*, Скопје 2004, сл. 140, кат. обр. на стр. 303.

³⁰⁸ За пробарокната зографска група од Охрид опширно пишува: Поповска-Коробар В., *Иконописот во Охрид во XVIII век*, 101-138, сл. 77.

двои куполата на Света Троица и онаа на Исус Христос Седржител се насликани уште пет фигури. Имено, од страните на централно поставеното допојсаје на пророкот Захарија, кон север се фигурите во цел раст на патријархот Ное и на праведниот Мелхиседек, а кон југ – фигурите на пророкот Езекил и на праведниот Мојсеј.³⁰⁹

- Нишата на протезисот

Живописот во нишата на протезисот претставува посебна целина. Тука зографот направил избор од две сцени, една од циклусот на Великите празници - Раѓањето Христово, а другата од циклусот на Христовите маки и страдања - Погребение (Оплакување) Христово.

Сцената Раѓањето Христово е насликана во втората зона на нишата. Христос, поставен во родилна колевка/постела и на пелена, има централна позиција. Од десната страна му приоѓаат тројцата мудреци кои се насликани во духот на традиционалната византиска иконографија на оваа сцена. Тие, имено, немаат кралски/царски обележја и, според возраста (момче, средовечен човек и старец) се симболи на трите доби на човечкиот живот. На левата страна е Богородица која ја ослободува/повлекува пелената од младенецот Христос. Зад Богородица е претставен Јосиф во став на зачуденост. Во горниот дел на композицијата е насликан небесен простор во кој се претставени ангели кои го набљудуваат Христовото раѓање, како и еден пастир. Во заднината има вообичаен пејзаж со централна поставеност на пештерата и светите животни.

Во оваа композиција е нагласен моментот на поклонување на мудреците (кравите) кои симболично го поврзуваат овоплотениот Христос со евхаристичниот Христос (Христос = Жртва), односно литургискиот момент на претворање на даровите во тело и крв Христови. Наведените аспекти од симболиката на оваа сцена биле основна причина за зографот Никола Михаилов да ја наслика во протезисната ниша. На сцената, под влијание на нејзината барокна иконографија, е претставено ослободувањето на младенецот од пелената, при што е нагласено поклонувањето на мудреците кои овде, за разлика од западноевропските истоимени сцени, немаат кралски обележја.

³⁰⁹ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 236.

Компаративните анализи на Раѓањето Христово со истоимените сцени создадени од Михаил од Самарина укажуваат на заклучокот дека зографот Никола Михаилов се послужил со картонот на својот татко, кој истата ја има насликано во бигорската трпезарија и на иконата за бигорскиот иконостас. За разлика од двете ѕидни слики - кумановската и бигорската, на бигорската иконостасна икона отсуствува акцентирањето на емотивниот однос на мајката кон разголеното новороденче. Наспроти долниот дел на сцената кој е исполнет со смирена и свечена атмосфера, горниот дел на бигорската икона е со нагласена динамичност на фигурите.³¹⁰

Сцената Погребение Христово (Оплакување) е насликана во првата зона на нишата во протезисот. Во неа се споени последните моменти од Христовата сага, оплакувањето на неговата смрт од најблиските и подготовката за погребувањето, што е инаку вообичаено и за постарите споменици. Во централниот дел на сцената е насликано мртвото Христово тело, положено на гробот во форма на саркофаг кој е сместен пред Голготскиот крст покрај кој се два ангела. Богородица, придружена од три свети жени, е насликана фронтално и поставена позади саркофагот. Крај главата на Христос е претставен Никодим, а пак крај нозете - Јосиф од Ариматеја. Тие, поставени на двата краја од саркофагот, ги поземаат краевите на платното на кое е положено Христовото тело, почнувајќи го чинот на неговото погребение.

Сцената Оплакување Христово со нагласка на почетниот чин на неговото погребување е насликана соодветно на значењето на протезисниот/жртвениот простор - место во олтарскиот простор на црквите на кое се пеат молитвените песни на Велика сабота како евокација на крсната жртва и на погребението Христово.³¹¹

Вклучувањето на Никодим и на Јосиф од Ариматеја во сцената укажува на нејзината заснованост на евангелскиот текст (Јов. 19: 38-39) бидејќи апокрифните раскази, од кои најчесто користен извор за композициското оформување на оваа сцена е Псевдоевангелието на Никодим, се многу поскумомни во описите на случката и во нив најчесто не се спомнуваат наведените библиски личности. Според истражувањата на Ј. Тричковска, овој модел е забележително присутен кај критските сликари, односно во

³¹⁰ Деталниот опис на Раѓањето Христово во Бигорскиот манастир (трпезарија и иконостас) се преземени од: Тричковска Ј., *Тематиката на живописот на маишката трпезарија во манастирот Св. Јован Бигорски*, 141-165; *Истата, Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина* 139-140.

³¹¹ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 170-171.

светогорските споменици (Лавра, Ставреникита, Дионисиу, Дохијар).³¹² Токму поставеноста на Никодим и на Јосиф од Ариматеја крај саркофагот го навестува чинот на погребението, бидејќи другите учесници/елементи доловуваат слика на група луѓе во заедничко тагување. Иконографијата на сцената Погребение Христово во кумановската црква е многу поблиска до традиционалните емотивни прикази на Оплакување, отколу на примерите од барокното сликарство во кои сцената е исполнета со емотивен набој и драматичност на пози и движења.³¹³ Сместувањето на сцената Погребение (Оплакување) во протезисната ниша на кумановскиот храм е едно од видените програмски решенија на постарите храмови на оние во кои работи зографот Михаил, како и во современите храмови низ Македонија. Во XIX век, особено во регионите каде што работи Дичо зограф, се применуваа многу почесто другата варијанта на Оплакување (различна од Николовата во Куманово). Во црквата Св. Ахилие во Требиште, Дичо ја применил втората варијанта која е врзана за зборовите на Јосиф Богопримец упатени до Богородица на Сретение (...и тебе меч ќе ти го прободат срцето...од болка...) каде ја претставил Богородица чии гради и се прободени со меч а таа го држи мртвото Христово тело.³¹⁴

Една редуцирана варијанта која е многу поблиска до традиционалниот образец (мртвото допојасје на Христос - Пиета) зографот Михаил од Самарина применил во малата ниша на протезисот во црквата Св. Димитриј во Охрид, кое воедно е и неговото прво евидентирано дело од ѕидното сликарство во Македонија.³¹⁵ Истата сцена ја има и во црквата Св. Ѓорѓи во с. Рајчица, насликана од неговиот татко зографот Михаил како завршна сцена од циклусот на Страдањата Христови, сместена помеѓу Распетието и Воскресението Христово. Тука зографот го применил стандардниот модел со мртвото Христово тело положено на саркофаг.³¹⁶

³¹² Исто, 169-170.

³¹³ Ј. Тричковска ги наведува истоимените сцени на критските сликари од XVII век, особено на оние кои работат под фламанско влијание што е видливо на графиките на Мартен де Вос и Јоханес Саделер, сп. Исто, 169-171 (со постара литература).

³¹⁴ Поопширно види кај: Тричковска Ј., Композицијата Оплакување Христово од проскомидијата во црквата Св. Ахилие Лариски во Требиште, Културно наследство XVI (1988), Скопје 1993, 119-125.

³¹⁵ Тричковска Ј., *Хронологија на раните дела на зографот Михаил (Анагност) од Самарина*, Патримониум 7-8 (2010), 409-411; В. уште и: Серафимова А., *Фрескоживописот во црквата Свети Димитриј во Охрид*, 66-67.

³¹⁶ Тричковска Ј., *Живописот во црквата Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, Дебарско*, одбранет магистерски труд, Скопје 2000, 24-25.

Резимирајќи ги нашите анализи заклучуваме дека во ликовното осмислување на нишата на протезисот во црквата Св. Никола во Куманово зографот Никола Михаилов се послужил со сликарските картони на својот татко. Сликањето на сцената Погребение (Оплакување) во протезисната ниша е познато уште од доцновизантискиот период кое зачестува во ѕидното сликарство во XVI и XVII век. Оваа сцена е дел од другите теми кои традиционално се сликаат во просторот на жртвеникот (проскомидијата) со што симболично се заокружува тематската целина поврзана за Христовата крсна жртва. Комбинирањето на Оплакувањето со Раѓањето Христово, невообичаено во ѕидното сликарство на подрачјето на Р. Македонија, претставува визуелно нагласување на истата идејна литургиска врска помеѓу почетокот и крајот на Христовиот живот и саможртва.

V.1.2. Сликаството во централниот кораб (брод)

- Источна калота

Во темето на источната калота опкружена со спектрален орнамент е насликана допојасната фигура на Исус Христос Седржител кој со десната рака благословува, а во левата држи евангелие.³¹⁷

Во сферниот прстен околу претставата на Исус Христос е насликана Боженствената или Небесната литургија, која е вообличена преку најсвечениот литургиски чин - Великиот вход.³¹⁸ Во централниот западен дел на композицијата е Пригответниот престол (Чесната трпеза), прекриен со ткаенина со флорална орнаментика. Над неа е фигурата на св. Дух претставен како гулаб во сијание. Лево од Чесната трпеза е насликан Исус Христос Велики архијереј, кој со двоен благослов ја испраќа ангелската процесија. Од другата страна на Пригответниот престол е претставен Бог Отец со кружен ореол, исто така, облечен во архјерејска облека. Тој со благослов ја дочекува ангелската поворка од десната страна. Првиот ангел-ѓакон е насликан наведнат, во моментот кога Бог Отец ја благословува покривката „воздух“ (аер) поставена на неговата глава. Во сцената учествуваат 23 ангелски фигури од кои две се поставени веднаш до Трпезата и имаат облека и функција на ѓакони. Најголем дел од ангелите се облечени како јереи/презвитери, а секој од нив носи одреден литургиски предмет: крст, дарохранилница, инструменти/атрибути на Христовото мачење, пригответни дарови, леб/просфора, шестокраки свеќници и кадилници. Четворица од

³¹⁷ Најстарите зачувани претстави на овој тип во куполите на византиските споменици потекнуваат од X и XI век, што станува стандардна претстава во темето на главната купола во византиските цркви од XII век, кога се случила целосна замена на сцената Вознесение со кружниот лик на Пантократорот. Поради политичките и социолошките промени во турскиот период, градителските активности се намалени и сведени главно на обнова и доградби на постоечките цркви, при што куполните новogradби биле исклучително ретки. Во овој период, во центарот на полуцилиндричниот свод којшто го надвишува главниот кораб, е сликана програма која претставува алузија на главната купола, додека програмата во куполните цркви не отстапува од установениот византиски концепт за главите куполи. Сумарен осврт на еволуцијата на сликаниот репертоар на главните куполи во византискиот и поствизантискиот период дава: Серафимова А., *Кучевшки манастир Свети Архангели*, 53-54 (со постара литература).

³¹⁸ Според зачуваните примери, иконографијата на Боженствената литургија во монументалното сликарство е дефинирана во почетокот на XIV. Иконографската структура на оваа тема е непроменета сè до втората половина на XIV век, кога сцената од куполата преминува во олтарскиот простор, каде што се соединува со претставата на Христос Велики архијереј, симболично означувајќи го соединувањето на небесната и земната литургија. Во поствизантиската уметност Боженствената литургија го бележи својот континуитет во куполите цркви. Во овој период таа поретко се слика на сводовите од еднобродните храмови, како и во олтарските делови на црквите. За еволуцијата и симболиката на Боженствената литургија во византиската и поствизантиската уметност, в. кај: Исто, 54-55 (со постара литература).

ангелите-јереи (лево од Христос) ностат отворена плаштеница со претставата на мртвиот Христос. Над секоја од четирите ниши во подножјето на куполата има по еден серафим/херивим, а на западната страна на сцената има приказ на огнени тркала. Над ангелската процесија има ред од дваесетина ангели насликани во барокно скратување.

Почнувајќи од XVI век, преку критските сликари,³¹⁹ доаѓа до промена на иконографијата на композицијата Божествена литургија. Во новата иконографија се спојуваат темите Света Троица и литургиската процесија на небесните сили. Така, покрај светиот Дух (гулабот) поставен на Пригответниот престол, во една од двете архијерејски фигури се препознаваат карактеристиките на Бог Отец, претходно „виден“ како лик на старец во иконографските чинители на претставата Света Троица.³²⁰ Забележено е дека овој лик, иако јасно ја сугерира претставата на Отецот, често има натписни обележја и криптограмски иницијали во ореолот коишто се однесуваат на Исус Христос.³²¹ Во делата на корчанските зографи Константин и Атанас се среќаваат можеби најстарите примери на новата иконографија на Божествената литургија на која што богослужат трите ипостати/лица на Света Троица.³²² Еден од последните примери во македонското сликарство во кој е применет традиционалниот модел на двојното претставување на Исус Христос Велики архијереј се наоѓа во Божествената литургија насликана од Трпо Зограф во поткуполниот простор во параклисот на манастирот Св. Наум Охридски.³²³ Во сликарството на XIX век, што е всушност опишано и во упатствата на сликарскиот прирачник на Дичо Зограф, во Божествената литургија (покрај Христос и св. Дух) се вклучува и Бог Отец кој има прецизно одреден лик на старец со триаголен нимб.³²⁴

³¹⁹ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 223.

³²⁰ Види поопширно кај: Kuyumdzhieva M., *The Face of God's Divinity: Some Remarks of the Origin, Models and Content of the Trinity Images of Synthronoi Type in Post-Byzantine Painting*, 161-172; Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 222-230.

³²¹ Тричковска Ј., *Живописот во црквата Свети Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, Дебарско*, магистерски труд, Скопје 2000, 15-18.

³²² Во параклисот Богордичин покров во Хиландар, во католиконот на Филотеј и во цр. Св. Петар и Павле во Витукуќ, чиешто живопис е дело на Константин и Атанас, во центарот на сцената Божествена литургија (покрај претставата на Исус Христос) се слика и Бог Отец (допојасје на старец, без архијерејски атрибути кој балгословува со двете раце) или Христос Постар од деновите, а пак на Пригответниот престол е насликан св. Дух, сп. Поповска-Коробар В., *Иконостасот во Охрид во XVIII век*, 146-147 (сл. 2-3).

³²³ Грозданов Ц., *Манастирот Свети Наум Охридски*, Скопје 1995, 102-103.

³²⁴ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 223-224.

Анализирајќи ја иконографијата на Божествената литургија во Св. Никола во Куманово, доаѓаме до заклучокот дека таа има најблиски паралели со онаа насликана во централната купола на црквата Св. Ѓорѓи во Рајчица, дело на неговиот татко.³²⁵

На пандантифите на источната купола претставени се четворицата евангелисти насликани како творци во своите скриптории, заедно со нивните симболи. На југозападниот пандантиф е насликан ев. св. Марко, со кратка темна коса и долга брада. Тој со десната рака го држи перото, а со левата отвореното евангелието. Зад него е насликан неговиот симбол лавот. Наспроти него како негов пандан на северозападниот пандантиф е насликан ев. св. Лука, со темна долга коса и кратка брада. Тој со десната рака го става перото во мастилницата, а левата рака му е положена на градите. Неговото евангелие е положено на пултот покрај него, позади кој е насликан неговиот симбол, телето. И другите двајца евангелисти се насликани слично како и претходните. На североисточниот пандантиф е ев. св. Јован со седа кратка коса и долга брада, кој во десната рака држи перо, а во левата полузатворено евангелие. Неговиот симбол, орелот е насликан позади него. Ев. св. Матеј е претставен на југоисточниот пандантиф, со долга седа коса и брада. Исто како и останатите тројца евангелисти и тој во десната рака држи перо, но во левата затворено евангелие. Неговиот симбол ангелот насликан е позади него.

-Централна калота

Централната калота во црквата Св. Никола во Куманово е посветена на Богородица и нејзината песна „*О Тебе радујетсја*“. Во темето на калотата насликана е Богородица Поширока од небото, со медаљаон на градите во кој е претставен Исус Христос Емнуел, насликан во хитон и химатион, кој со десната рака благословува, а во левата држи сфера. Во кружниот појас околу Богородица Поширока од небото насликана во сијание, се илиустрирани четири сцени кои претставуваат визуелизација на шест стихови од песната „*О Тебе радујетсја*“.³²⁶ Илустрациите меѓусебно се

³²⁵ Тричковска Ј., *Животисот во Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица*, 15-18.

³²⁶ Прва а воедно и најстара илустрација на песната „*О Тебе Радујетсја*“ во видното сликарство во Македонија ја имаме од XVII век, во припрата на Богородичината црква во Слимничкиот манастир, насликана во 1612 година. В. поопширно кај: Поповска-Коробар В., *Сливничкиот циклус на Богородичиниот акатист*, Патримониум. МК, 5 (2012), 259-272; Николиќ-Новаковиќ Ј., *О Теби*

издвоени со фронтални фигури на ангели и огнени тркала (престоли). Од сцените може да бидат идентификувани Архангелскиот собор, од кој се гледаат четири фигури, (илустрација на 2-от стих), куполниот храм од небесниот Ерусалим (Рајот) кон кој се движат светителски хорони од десно предводени од апостолот Петар (за 3-тиот стих), женска светителска групација (илустрација на 4-тиот и 5-тиот стих) и Христовото овоплотување, каде е вклучена и претставата на света Троица (илустрација на 7-от, 8-от и 9-тиот стих). Света Троица е претставена во сегмент од небо над оваплотениот Син Божји (Христос Емануел опкружен со мандорла и ангели кои му се поклонуваат).³²⁷

Од Архангелскиот собор се распознаваат четири фигури од кои во средината на композицијата насликани се троица архангели како ја придржуваат сферата со раце. Од левата страна е насликан архангел Михаил претставен во воена облека и со копје во едната рака, наспроти него најверојатно е архангел Гаврил облечен во долга украсена туника, додека другите двајца архангели имаат стихар и омофор. Како илустрација на третиот стих е светителската групација која се движи кон небесниот Ерусалим (Рајот). Оваа светителска групација која ја предводи апостолот Петар се движи кон Рајските порти. Останатите фигури со ореоли на главите поради слабата видливост неможат точно да се идентификуваат. Како илустрација за четвртиот и петиот стих е женската светителска групација, во која се насликани група на жени како се движат кон Богородица која е претставена пред еден храм.

На пандантифите се насликани четворица свети поети, кои се меѓу најзначајните книжевници во византиската мариологија: св. Јован Дамаскин, св. Козма Мајумски, св. Андреа Критски и св. Теофан Химнограф/Стихотворец. Фрагменти од песната „*О тебе радујетсја*“ се испишани во кружниот појас околу претставата на Богородица во темето на калотата и над споменатите илустрации. На челните страни на арките што ја одвојуваат оваа купола/калото од соседните западни и источни ѕидни партии/сегменти се насликани по пет старозаветни праведници и пророци со свитоци на кои се испишани текстови базирани на познати Богородичини песни кои ја нагласуваат свечената прослава на Богородица која претставува предмет на сликарската инспирација во оваа купола. На западната страна, иако со оштетени сигнатури, се идентификувани троица од петте насликани праведници: Јов, Јосиф и Геден. На

радујетсја у ѕидном сликарству касног средњег века у Македонији, Зборник радова Ниш и Византија II, Ниш 2004, 343-345.

³²⁷ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 210-211.

спротивната арка се насликани пророците: Авакум, Амос, Михеа, Осија и Данил. Според дел од прочитаните текстови на свитоците ниеден не е основа за илустрација на Богородичините претстави.³²⁸

Во настојувањето ликовно да се вообличат апстрактните теолошки идеи, поствизантиските сликари, како и нивните претходници од класичната византиска епоха, применувале симболи, метафори и персонификации - елементи кои во изобилство ги имало во текстовите на песните посветени на Богородица и нејзината улога на Христовото овоплотување. Една од песните која најјадровито ги воспева Богородичините вредности, значење и дела, е песната „*О Тебе радујетсја*“ која претставува Воскресен осми глас на Октоихот. Авторството на оваа песна како и на целиот Октоих му се припишува на св. Јован Дамаскин (VIII век). Според зачуваните пишани сведоштва од кои најстарите датираат од IV век, оваа песна се споменува во Литургијата на ап. Јаков Брат Божји, која била составен дел на таканаречената Ерусалимска литургија. Песната, во текот на XIV век, преку Ерусалимската литургија, била вклучена во Литургијата на Василиј Велики каде што ја заменила песната „*Достојно ест*“.³²⁹

Зографот Никола во претставувањето на Богородичината химна „*О Тебе радујетсја*“ во централната купола на средишниот брод на Св. Никола во Куманово се навраќа на постарите примери на концентрично илустрирање на стихови од песната околу централно поставеното Богородичино допојасје³³⁰, врамено со златна бордура како алузија на небескиот простор, што претставува ретка иконографска концепција во ѕидното сликарство на Македонија во XIX век.³³¹ Пример на илустрација на химната „*О Тебе радујетсја*“ којшто има особена иконографија е оној во припратата на Сливничкиот манастир (1612),³³² од кого подоцна ќе произлезат други варијанти. Примерот од Сливничкиот манастир претставува преодна фаза во која се напушта

³²⁸ Единственото досега протолкувано читање на текстовите произлегува од научната студија на: Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 210.

³²⁹ Податоци за историско-еволутивните фази на песната „*О Тебе радујетсја*“ и нејзината (условна) замена со песната „*Достојно ест*“ во литургискиот протокол дава: Мирковиќ Л., *Православна литургија*, II, Београд 1982, 49-50.

³³⁰ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 209-210.

³³¹ Исто, 209-210; Исцрпен преглед на поствизантиските решенија и знаци за ликовните решенија на оваа тема/песна во XIX век дава: Николиќ-Новаковиќ Ј., *О Теби радујетсја у ѕидном сликарству касног средњег века у Македонији*, Зборник радова Ниш и Византија II (2004), 343-350.

³³² Поповска-Коробар В., *Сливничкиот циклус на Богородичиниот акатист*, Патримониум. МК, 5 (2012), 259-274; Николиќ-Новаковиќ Ј., *О Теби радујетсја у ѕидном сликарству касног средњег века у Македонији*, Зборник радова Ниш и Византија II, Ниш 2004, 343-350.

концептот на концентрични кругови, што резултирало со поместување на сцените околу почетниот стих во хоризонтални редови.³³³ Сливничката илустрација се вклопува во мариолошкиот програмски концепт на манстирскиот припратен простор.³³⁴

Втор пример на илустрација на оваа песна во македонското ѕидно сликарство од XVII век е насликан во припратата на црквата Св. Атанасиј Александриски во Журче, во близина на Демир Хисар од 1621/22.³³⁵

Во постепената иконографска еволуција на оваа сложена тема, во делата на критските сликари од XVII век (двете икони на Пулакис и нешто пораната икона на Скордилди), за првпат се нотирани сцени кои предходно не се среќаваат во илустрациите на оваа Богородичина химна како што е тоа (во прв ред) композицијата Раѓањето Христово (илустрација на 7-от и 8-от стих). Оваа сцена ќе биде вклучена и во помладите примери од XVIII век, како и во трескавечката истоимена композиција, анализирана подолу во текстот.³³⁶

Резимирајќи ја иконографијата на кумановската „О Тебе радујетсја“ заклучуваме дека авторот Никола Михаилов немал намера детално да ја разработи песната т.е. да ги илустрира сите нејзини стихови, а нејзиниот славопоен карактер го нагласил со внесување на ликовите на песнописци како и со одломки од текстови од други Богородичини тропари.³³⁷ По својата реткост на илустрирање посебно се издвојува

³³³ Како специфика во илустрирањето на песната „О Тебе радујетсја“ во Сливничкиот манастир е во единствениот пример каде секој стих добил посебна сликана сцена одвоена со бордура. Започнувајќи кружно во темето на сводот прикажани се 10, односно 9 илустрации кои ги илустрираат почетните стихови и го прикажуваат ангелскиот хор и човечкиот род кој ја слави Богородица на трон со малиот Христос насликана во средината на композицијата. В. поопширно кај: ; Николиќ-Новаковиќ Ј., *О Теби радујетсја у ѕидном сликарству касног средњег века у Македонији*, 344-345.

³³⁴ Поповска-Коробар В., *Сликарството во Сливничкиот манастир Света Богородица* (докторска дисертација), Скопје 2008, 172-182.

³³⁵ Во темето на калотата во црквата на Св. Атанасиј Александриски во Журче на плава позадина насликани се ѕвезди како алузија на небесниот двор. Богородица е претставена допојасно со медаљон на градите во кој е насликан Исус Христос Емануел кој со двете раце благословува. Околу претставата на Богородица и Христос насликани се ангели во царски далматики и херувими. Текстот на песната „О Тебе радујетсја“ е испишан е во вид на кружна трака со која завршува внатрешниот круг на композицијата. Во надворешниот круг зографот насликал осум светителски групи: старозаветни пророци и апостоли во рајската градина, потоа архијереи, монаси, маченици, праведни цареви и царици и жени – маченички. Од овие претстави особено се идвојуваат претставите на Св. Јосиф (Химнограф), Козма Мајумски и крилатиот Св. Јован Претеча. В. Николиќ-Новаковиќ Ј., *О Теби радујетсја у ѕидном сликарству касног средњег века у Македонији*, 346.

³³⁶ Тричковска Ј., *Куполниот животис од XIX век во манастирот Трескавец*, 187-200.

³³⁷ Во два реда на средишните тесни сводни површни испишани се почетните стихови на песната Достојно ест; тропарот “Исаие ликувај,, во кој се слави безгрешното Христово рождество (овој тропар се пее во сабота, за време на Велигденските пости) и е испишан на самата рамка на долниот дел на куполата. Сп. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 210. (со постара литература, *Зборник црквених* 420).

претставата на св. Андреа Критски и делумно претставата на св. Теофан Химнограф/Стихотворец.³³⁸

Една од особеностите на кумановската иконографија е претставувањето на Света Троица³³⁹ во контекст на Богородичината песна „*О Тебе радуемсја*“. Христос Емануел е насликан во сјајна мандорла како со десната рака ги благословува ангелите и апостолите кои му се поклонуваат од двете страни. Над претставата на Христос Емануел и ангелите во сегмент од небо насликан во вид на рамка со црвеникава боја, претставена е Света Троица. Еден до друг насликани се Исус Христос кој со едната рака благословува, а во другата држи евангелие и Бог Отец со триаголен нимб на главата, кој со едната рака благословува, а во другата држи сфера. Помеѓу нив светиот дух во вид на гулаб, исто така во сијание.

Претставувањето на Света Троица во сегмент од небо заедно со Христос Емануел во мандорла, како илустрација за 7-от, 8-от и 9-от стих, ја оформува основната идеја за оваплотувањето Христово. Во оваа сцена зографот Никола се послужил со елементи земени од Богородичиниот Акатист, односно една од варијантите за илустрација на 8-от икос, во кој се опеваат двете Христови природи.³⁴⁰

Вклучувањето на Света Троица во Богородичините теми/претстави е регистрирано и на подрачјето на денешна Македонија, Албанија, Епир и Света Гора

³³⁸ Св. Андреја Критски многу ретко се вклучува во претставувањето на Богородичината химна и во постарите споменици. Тој е нотран во поворката на химнографи во средновековниот храм Св. Петар во Богдашиќ, в. Ђуриќ В. Ј., Црква Св. Петар у Богдашићу и њене фреске, Зограф 16, Београд, 1985, 32. За почестото вклучување на овој светител меѓу олтарските архијереи во поствизантиските цркви, в. Серафимова А., Кучевишки манастир Свети Архангели, 99-100, 255-256. Св. Теофан Химнограф, авторот на тропари на пасхалниот Богородичен канон, на канонот на Благовештение и др., е почесто присутен во редот на монаси и химнографи во поствизантискиот период, а неговата појава се детектира во палеологовскиот период, на еден од пандантифите во јужниот параклис на црквата Хора: Underwood P. A., *The Kariye Djami*, Volume 3, Bollingen (1966), 220-222.

³³⁹ Поопширно за иконографскиот тип на Св. Троица види кај: Kuyumdzhieva M., *The Face of God's Divinity: Some Remarks of the Origin, Models and Content of the Trinity Images of Synthronoi Type in Post-Byzantine Painting*, Scripta & e-scripta 5 (2007), 162-172.

³⁴⁰ Текстуралната предлошка пресудно влијаела да се стандардизира иконографијата на т.н. Неопишан Збор во Акатистот од палеологовско време. Композицијата најчесто е поделена на два еднакви дела и нејзината геометриската структура е одредена од двете Христови претстави, земната и небеската. Првата посведочена најчесто од апостолите, а втората од ангелите. Елементите кои отстапуваат од стандардната иконографија, а кои се следат и во поствизантискиот период се најчесто околу изборот на иконографскиот тип на Христос (Емануел или Женик), на престол или исправен, со/без мандорла, со/без поврзување на небескиот сегмент и мандорлата (=вертикала на Тријадата) и изборот на насликаните групи во земниот дел. Доколку се работи за збиена иконографија тогаш поедноставување има во единечна Христова претстава насликана во небесен сегмент, што претставува алузија на соединетата Христова природа во Едност, што е поретка схема во средниот век. Според упатство во Ерминијата, Христос е насликан на небото опсипан со најјасна светлина и опкружен со ангелските чинови. Тој ги благословува со двете раце апостолите и луѓето што стојат долу. Сп. Серафимова А., *Кучевишкиот манастир Свети Архангели*, 155-156.

каде што работеле дел од сликарите од таканаречениот охридски сликарски круг во XVIII век.³⁴¹ Во овој контекст наведуваме неколку примери кои се објавени во науката: иконата на Константин од Спат (во комбинација со Акатистот), живописот на Константин и Атанас Зограф (во композицијата Успение на Богородица) во Богородичиниот храм во манастирот Виткуќ (1764), живописот од олтарната апсида на Богородичиниот храм во манастирот кај Јанина (1792), каде што Света Троица е дел од Богородичината претстава од химнографски карактер.³⁴² Најмаркантните примери на овој модел се нотирани во развиените барокни програми на српските манастирски католици од XVIII век - Боѓани и Крушедол.³⁴³

Во овој контекст една типична варијанта на Богородичино крунисување од Света Троица на која ѝ недостасува сугестивниот момент на поставување на нејзината круна, применила и зографската тајфа со која во својата рана фаза работи Михаил во наосот на храмот Св. Параскева во Самарина.³⁴⁴ Токму овој модел, дополнително авторски надграден, ќе биде аплициран и од страна на зографот Никола Михаилов претставата на Света Троица, вклучена како илустрација на 7-от и 8-от стих на песната „*О Тебе радуется*“.³⁴⁵

Очигледно е дека зографот Никола Михаилов во кумановската црква за сликање на Богородичината песна „*О Тебе радуется*“ не ги следел точно ерминиските препораки вклучувајќи ја претставата на Св. Троица во една од сцените како илустрација на 7-от и 8-от стих на песната.³⁴⁶ Неколку години порано (1849 г.) неговиот татко зографот Михаил заедно со неговиот соработник крушевскиот зограф, Зиси, во пространата калота на слепата купола од внатрешната припрата на црквата св. Богородица во манастирот Трескавец ја насликал композицијата „*О Тебе радуется*“ која ја искомбинирал со претставата на Св. Троица и другата Богородичина

³⁴¹ Поповска-Коробар В., *Иконописот во Охрид*, 150-151.

³⁴² Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 203.

³⁴³ Во сводот на припратата на католикониот на манастирот Боѓани е насликана една од најстарите зачувани претстави на новозаветната Света Троица во рамките на композицијата Крунисување на Богородица, в. Тимотијевиќ М., *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 135-136; Здравковиќ И.-Мирковиќ Л., *Манастир Боѓани*, Београд 1952, 22-37. В. уште и: Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 203-204.

³⁴⁴ Тричковска Ј., *Хронологија на раните дела на зографот Михаил*, 406-409.

³⁴⁵ Исто, 203-204

³⁴⁶ Исто, 204.

песна - Пророците те навестија.³⁴⁷ Оваа видна слика претставува последно познато датирано дело на зографот Михаил од Самарина во Македонија.³⁴⁸ Во ова решение, во идеен контекст со Богородичината тема на внатрешната страна на арката што ја двои припратата од травејот, се насликани фигури на четворица пророци околу централното допојасје на Исус Христос Емануел, кои визуелно ја сугерираат содржината на познатата Богородичина тематска целина - Пророците те навестија.³⁴⁹

Во споредба со илустрацијата во Преображенската црква во Самарина, која е дело од раната фаза на Михаил³⁵⁰, трескавечката има многу побогата интерпретација и неколку посебности според кои оваа тема била особено популарна во балканскиот живопис. Од композициски аспект таа се надоврзува на пореткиот и понов модел каде што илустрацијата на химната е раслоена на повеќе сцени, вообичаено пропратени со текстови од стиховите.³⁵¹

Она што отстапува од иконографија на Михаил и неговите соработници во Самарина и Трескавец, а претставува иконографско и идејно збогатување на кумановската презентација на песната „О Тебе радујетсја“ е илустрацијата за 7-от, 8-от и 9-тиот стих, што претставува визуелизација на идејата за оваплотувањето Христово.³⁵² За да ја реализира оваа своја идеја зографот Никола Михайлов применил компилативна иконографија во која внел „заемки“ од илустрациите на 8. икос на

³⁴⁷ Поопширно за Трескавечката композиција на „О Тебе радујетсја“ види кај: Тричковска Ј., *Куполниот живопис од XIX век во манастирот манастирот Трескавец*, Зборник за средновековна уметност, 6 (2007), 187-200.

³⁴⁸ Стиховите од песната „О Тебе радујетсја“ илустрирани се во осум сцени. Тие го опкружуваат прстенестиот дел на куполата и конкавните површини на пандантифите. Почетните и завршните стихови испишани се над и испод претставата на Богородица која е претставена со малиот Христос во облаци. За куполниот живопис во припратата на Трескавечкиот манастир и за песната „О Тебе радујетсја“ в. поопширно кај: Тричковска Ј., *Куполниот живопис од XIX век во манастирот манастирот Трескавец*, Зборник за средновековна уметност, 6 (2007), 187-200.

³⁴⁹ Исто,

³⁵⁰ Во самаринскиот храм зографите примениле редуцирана варијанта на илустрирање на песната. Имено, од страните на Богородица Платитера се поставени по две композиции – од левата страна е илустрација на вториот стих (Ангелскиот собор) и на 3-от стих (човечки род = светителски хорви), додека од десната страна (горе) е илустрацијата на 4-от стих („Храм освештени“), а под неа илустрацијата на 6-от стих („Девственаја похвало“). Детален опис и коментар, в. кај: Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 204-206. Види уште: Истата, *Раните дела на зографот Михаил (Анагност) од Самарина*, 405-409.

³⁵¹ Тричковска Ј., *Куполниот живопис од XIX век во манастирот Трескавец*, Зборник за средновековна уметност, 6 (2007), 187-200.

³⁵² Од мноштвото варијанти на сликањето на 8. икос на Акатистот, во кумановската песна „О Тебе радујетсја“ е избрана онаа со централна поставеност на Исус Христос Емануел кој ги благословува светителите со двете раце, сп. Серафимова А. *Поствизантискиот контекст на Богородичиниот акатист во припратата на кучевишките Свети Архангели*, Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија 3, (2001), 153-183; Тричковска Ј., *Куполниот живопис од XIX век во манастирот Трескавец*, Зборник за средновековна уметност, 6 (2007), 187-200.

Богородичиниот акатист, кои ги комбинирал со претставата на Света Троица (во сегмент од небо), што е исто така влијание од поновите барокни акатистни решенија на истиот икос во кој се воспева единството на двојната природа на Исус Христос.³⁵³

Резимирајќи ги нашите анализи заклучуваме дека Никола Михаилов во илустрирањето на шестте стихови од песната „О Тебе радуетсяја, визуелизирани во четири сцени, креативно и авторски ги модифицирал истотематските картони на својот татко при што главниот компаративен материјал го базираме на иконографијата на оваа тема во манастирот Трескавец.

- Западна калота

Западната калота на централниот кораб зографот Никола Михаилов ја посветил на патронот на хармот св. Никола,³⁵⁴ илустрирајќи девет случки од неговиот живот распоредени во темето на калотата и на пандантифите. Овој циклус е многу чест во византиското сликарство,³⁵⁵ но и во поствизантиското сликарство за што зборуваат и неговите претстави на подрачјето на Македонија.³⁵⁶ Врз основа на анализите на Ј. Тричковска, овој циклус е раритетен во македонското сликарство од XIX век.³⁵⁷

³⁵³ Акатистната сцена има т.н. небесен и земен дел. Во небесниот дел се претставува Христос (Емануел или Женик) на престол или во цел раст, со или без мандорла. Христос т.е. небесниот дел од сцената е секогаш ист, додека учесниците претставени во т.н. земен дел варираат. Во небесниот дел во уметноста на XVIII век се вклучува претставата на Света Троица, сп. Серафимова А., *Поствизантискиот контекст на Богородичиниот акатист*, 161-163.

³⁵⁴ Св. Никола - епископот Мирликиски (+343) е еден од најголемите и најкултните екуменски светители во целиот христијански свет. Тој е роден во Патара, главен град на провинцијата Ликија, од родители по име Нона и Теофан. Својата посветеност кон Бога ја манифестирал уште при првото капење кога останал три часа исправен во капалниот и крштален сад (писцина), така изразувајќи ја својата почит кон Света Троица. Веднаш потоа, кога почнало неговото подојување, тој одбил да се храни (=причести) во средите и петците. Од најраните детски години, животот го поминал во Божја служба, а бил благословен со мноштво моќи (заштитнички, спасителски, исцелителски, укротувачки...). поради што добил и бројни епитети (Милостив, Скоропомошник, Спас, , Исцелите, Врачодеец...). Опширно за неговото житие в. Архимандрит Ј. Поповић, *Житија светих: Житије светог оца нашег Николаја Чудотворца* (6. децембар): <http://www.svetosavlje.org/biblioteka/avajust/in/zitijasvetih/ZitijaSvetih1206.htm>

³⁵⁵ Основна литература за византиските претстави на Житијниот циклус на св. Никола е студијата на: Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, Torino 1983.

³⁵⁶ Житијниот циклус на свети Никола во поствизантискиот период во Македонија е илустриран во неколку храмови. Во припратата на црквата посветена на Св. Никола во Топличкиот манастир, Демирхисарско, во 1534/35 год. Во оваа црква зографот Јован 15 сцени од животот на св. Никола распоредени во втората зона на источниот, јужниот, западниот и на северниот ѕид. Поопширно за циклусот во Топличкиот манастир в. Митревски Н., „*За свети Никола и циклусот во припратата на Топличкиот манастир*“, *Balkanoslavica 30-31 (2002)*, 111-135; Од 1634/35 година е и циклусот составен од 12 сцени насликани во тремот на црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе во Прилеп. В. истиот, „*Циклусот на св. Никола во тремот пред црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе*“, *Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија 6, (2007)*, 175-184; Како и циклусот во црквата Св.

Св. Никола бил еден од најпочитуваните и најпопуларни светители. Неговиот култ бил широко распространет помеѓу христијаните и имал силно влијание како на црковната литература така и во уметноста.³⁵⁸ За него биле испеани многу убави песни (некои од нив се наоѓаат во неговата служба за 6 декември и за 9 мај)³⁵⁹, пофалби и беседи во кои се раскажува за неговата чудотворна моќ,³⁶⁰ а зографите се обидуваат што поубаво и попластично да го преточат неговиот живот на фреските, иконите, минијатурите и бакорезите. Почитуван од страна на православната, католичката црква, па дури и од муслиманите, св. Никола бил пример за вера и кроткост.³⁶¹

Никола во Шишево на Матка од 1630 год. в. В. Петковиќ, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 217-218.

³⁵⁷ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 240-252.

³⁵⁸ Најстарата претстава на Св. Никола што засега е позната се наоѓа на една фреска во црквата Санта Марија Антиквa во Рим, изработена помеѓу 757 и 756 година, а неговиот лик е оформен дури во X век. Во христијанската иконографија Св. Никола се слика како старец со седа коса, високо чело и кратка полукружна брада. Облечен во стихар со епитрахил, фелон и омофор, во левата рака држи затворена книга, а со десната благословува. Почнувајќи од XIII век се почесто се слика и во полиставрион. Најстарите претстави со сцени од животот на св. Никола се наоѓаат на еден триптих (XI век)³⁵⁸ и на една икона (XII-XIII) во манастирот св. Катерина на Синај, а најстарата претстава во фрскоживописот ја среќаваме во црквата св. Лаврентиј насликана околу 1125 година. В. Митревски Н., *За свети Никола и циклусот во припратата на Топличкиот манастир*, 117 (со постара литература).

³⁵⁹ Овие два датума кои се спомнуваат во службата се денот на неговата смрт, 6 декември, и денот на пренесување на неговите мошти од Мир во Бари, 9 мај, в. Митревски Н., *Циклусот на св. Никола во тремот пред црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе*, 175; Сп. Архимандрит Ј. Поповиќ, *Житија светих: Житије светог оца нашег Николаја Чудотворца* (6. децембар): <http://www.svetosavlje.org/biblioteka/avajustin/zitijasvetih/ZitijaSvetih1206.htm>

³⁶⁰ Мартирионот на св. Никола бил напишан помеѓу 520 и 530 година. Најстариот опис за неговиот живот во почетокот на IX век го составил архимандритот Михаил од Цариград, нешто подоцна тоа го сторил и цариградскиот патријарх Методиј (842-846). Во втората половина на XI век Михаиловото житие на св. Никола го преработил и познатиот писател Метафраст, кое е зачувано во две верзии. За култот на св. Никола види поопширно кај: Anrich G., *Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen. Band I, Leipzig-Berlin 1913, Band II, 1917*; Митревски Н., *За свети Никола и циклусот во припратата на Топличкиот манастир*, 114-115.

³⁶¹ Култот за Св. Никола е формиран од почетокот до средината на V век. Во негова чест во VI век на местото на кое бил закопан светителот во Мира, била подигната базилика чии остатоци се видливи и денес. Според други извори кога земјотрес го погодил градот во 529 год. Царот Јустинијан повторно ја изградил црквата. Според податоците на Прокупије царот Јустинијан и во својата престолнина Константинопол за прв пат подигнал црква посветена на св. Приск и на св. Никола. Со тоа култот на св. Никола започнува да се шири по целата Византија, а својата експанзија ја доживува во текот на IX век. Нему му се припишуваат голем број на чуда со кои тој станува еден од најомилените светители помеѓу христијанскиот свет. Како заштитник и помошник, тој им бил лекар на болните, спасител на оние во невоља, застапник на грешните, богатство на сиромашните, сопатник на патниците, водич на морепловците, утеха на мачените. Во 880 год. Царот Василиј I во Цариград ја подигнал црквата Неа (Нова Црква) која на 1 мај ја осветил патријархот Фотиј. Оваа црква била посветена на Христос, Богородица, св. Архангели, пророкот Илија и на св. Никола. Почнувајќи од Византија, култот за св. Никола набргу се проширил и во останатите христијански земји. По пренесувањето на неговите мошти од Мира во градот Бари во јужна Италија (1087 год.) култот за св. Никола се проширил и на западниот христијански свет и во Северна Африка. За неговата популарност говорат и големиот број на цркви подигнати во негова чест. А датумите на неговата смрт 6 мај и 9 мај кога неговите мошти биле пренесени во Бари, биле прифатени како празници. Како светител со многу епитети, во небесната хиерархија тој ги

Што се однесува до црковната уметност во Македонија во периодот од XIII и XIV век, циклусот на св. Никола засега го среќаваме само во четири цркви: Св. Никола во Манастир, Мариово (1271), во јужниот параклис на црквата Св. Ѓорѓи во Старо Нагоричино (1317-1318), Св. Никола во Псача (1365-1371) и св. Димитрија во Марков манастир (1376-1381).³⁶² Од XIV век е и една икона со житието на св. Никола од црквата Св. Софија во Охрид, која денес се наоѓа во Уметничката галерија во Скопје.³⁶³ Животот и чудата на св. Никола ќе бидат популарни и во доцновизантискиот период и го среќаваме во три цркви: во припратата на црквата Св. Никола во Топличкиот манастир во Демир Хисар (1534/35),³⁶⁴ во црквата Св. Никола кај селото Шишево на Матка од 1630 год.³⁶⁵ и во отворениот трем во црквата Св. Преображение во Зрзе од 1634/35.³⁶⁶

За разлика од претходните векови кога сцените од животот на св. Никола биле редовно сликани и овој светител имал голема популарност, од XIX век имаме многу малку примери на цркви во кои е илустриран житијниот циклус на овој светител.

Во црквата Св. Преображение во близина на Самарина (1819 год.), зографот Михаил од Самарина, заедно со неговиот татко зографот Димитар ќе го насликаат

надминува сите светители и местото му е веднаш зад Богородица. Сп. Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, Torino 1983, 19-24; Митревски Н., *За свети Никола и циклусот во припратата на Топличкиот манастир*, 112-117.

³⁶² Во живописот на овие цркви прикажани се сцени од животот на св. Никола, додека од неговите чуда е направен избор само на најпознатите, оние кои се содржани во приказните: За тројцата војводи, св. Никола ја спасува лаѓата од потопување, св. Никола со секира го сече дрвото и ги истерува демоните, св. Никола со молитва ги руши идолите и др. В. Митревски Н., *За свети Никола и циклусот во припратата на Топличкиот манастир*, 118. Истиот, *Циклусот на св. Никола во тремот пред црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе*, 177-178 (со постара литература).

³⁶³ Во катедралната црква на Охридската архиепископија Св. Софија била пронајдена една прилично оштетена икона посветена на Св. Никола. Насликан е св. Никола заедно со Исус Христос и Богородица, кој му подаруваат омофор и книга, а на широката рамка се насликани сцени од неговиот житие. По голем дел од композициите се уништени. Иако иконата е многу тешко оштетена и десната рамка на полно уништетна сепак денес може да се заклучи дека на широката иконска рамка биле насликани десет сцени што го илустрираат животот на Св. Никола. Од кои целосно се зачувани три, помалку или повеќе оштетени три, а другите се на полно уништени. Меѓу зачуваните композиции можат да се распознаат: Раѓањето на Св. Никола, Учењето на св. Никола кај монах, поставување на св. Никола за архијереј, Смирување на бура, Спасување на тројца од смрт, Спасување на девојка од змија, Сечење на дрвото од кое слегуваат зли духови, Смртта на св. Никола. в. Балабанов К., *Иконите од Македонија*, Скопје, 1995, 149, 202, сл. 33.

³⁶⁴ Митревски Н., *За свети Никола и циклусот во припратата на Топличкиот манастир*, 111-135.

³⁶⁵ В. Петковиќ, *Преглед црквених споменика кроз повесницју српског народа*, Београд 1950, 217-218.

³⁶⁶ Митревски Н., *Циклусот на св. Никола во тремот пред црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе*, 175-184; Истиот, *Фрескоживотисот во Пелагонија од средината на XV до крајот на XVII век*, Манастирот Зрзе, црквата Св. Преображение (Кон средината на XVI и првата половина на XVII век, Скопје 2009, 55-73.

циклусот на св. Никола составен од шест сцени, комбинирајќи детали од познатите сценски прикази од графичките и постарите сликани споменици.³⁶⁷

Во темето на калотата посветена на патронот на црквата Св. Никола е претставено допојасјето на св. Никола, над чиј рамења се насликани бисти на Исус Христос (десно) кој му го подава евангелието и Богородица (лево) која му го подава омофорот.³⁶⁸ Мандорлата која го врамува допојасјето на св. Никола е сочинета од 33 црвени краци и исто толку жолтеникави зраци кои имаат специфичен изглед на крилја.³⁶⁹ Во кружниот појас околу допојасјето на св. Никола, раздвоени со херувими, се илсустирани пет сцени од животот на светителот.

На источната страна во калотата е насликан *Првиот екуменски собор*, сцена која добила најширок простор за илустрирање но за жал има нечитлив натпис. Во центарот на сцената има Чесна трепеза со балдахин на која има положено евангелие и две исправени икони; на едната е претставена Богородица (десно), а на другата се чини дека е претставен архангел Гаврил што претставува визуелна назнака на благовештенскиот чин. Странично до чесната трпеза е претставен царски пар којшто претседава до соборот. Од левата страна се насликани двајца седнати архијереи од кои десниот држи Христова икона во рацете, а пак оној до него има митра на главата. На десната страна на сцената, меѓу мноштвото фигури означени со нимбови (вкупно осум) можат да се распознаат двајца архијереи од кои едниот седи и во раката држи икона, а другиот со митра на главата е насликан како стои позади него. Од останатите фигури може да се препознае еден монах и еден свет воин. Во долниот дел на композицијата е насликана епизода во која св. Никола го кутнува на земја еретикот Ариј.³⁷⁰ Св. Никола

³⁶⁷ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 70-71.

³⁶⁸ За илустрацијата на сонот/јавувањето на Христос со евангелие и Богородица со омофор и за нејзината симболика која, во основа, претставува алузија на ракоположувањето на св. Никола за архијереј, в. подолу во контекст на сцената Хиротонија на св. Никола за архијереј.

³⁶⁹ Бројката може да се протолкува и како алузивна за Христовата возраст „во своите години“.

³⁷⁰ Сакајќи да ја утврди Христовата вера царот Константин наредил во Nikeја да се одржи голем Вселенски собор. На соборот учествувале 318 свети Отци, а помеѓу нив бил и св. Никола. На Соборот била истакната правата вера и нејзиното учење, додека Аријевата ерес и самиот Арије биле проколнати. За време на соборот според зборовите на инокот на Студитскиот манастир Јован, св. Никола станувајќи во одбрана на својата вера и на православното учење тој го посрамотил Ариј удирајќи го по образот за време на соборот. Изненадени од ваквата постапка на св. Никола, некои од светите Оци на Соборот веднаш сакале да му го одземат чинот на архијереј. Но самиот Господ Исус Христос и Богородица гледајќи го од небото подвигот на св. Никола, го одобриле неговото смело однесување. Некои од светите оци го имале истото видување за св. Никола уште пред тој да го добие чинот на архијереј, како самиот Господ Исус Христос од едната страна му поддава евангелие на св. Никола, а Богородица од другата страна му дава омофор. Односно му ги даваат атрибутите за неговиот чин, кои сакале да му ги одземат по случката со Ариј. Препознавајќи го тоа како волја на самиот Господ Исус Христос, св. Никола повеќе

е насликан во моментот кога со едната рака замавнува кон еретикот Ариј, а со другата го турнува на земја.

Споредувајќи ја иконографијата на оваа сцена со византиските решенија³⁷¹ можеме да ги издвоиме следните елементи како нејзина специфика: претставувањето на императорскиот пар кој претседава со соборот, иконите поставени на чесната трпеза и Христовата икона во рацете на еден од присутните архијереи, како и епизодата со нападот на св. Никола врз Ариј. Во науката се нотирани и некои рани примери во минијатурите од IX век, како и некои поствизантиски претстави на сцената во монументалното сликарство во кои е приклучена и преставата на царицата Елена или пак крај соборот се насликани св. Константин и Елена со Голготскиот крст постевен меѓу нив.³⁷² Од друга страна, пак, вклучувањето на икони во сцената е јасна алузија на Вториот никејски собор (787) со којшто претседавале (и така и се сликаат) царот Константин VI и мајка му - царицата Ирина.³⁷³ Компарирајќи ја кумановската сцена со иконата насликана од Михаил за бигорскиот иконостас, како и со истоимените примероци на повеќе хартиени икони, Ј. Тричковска ја издвојува нејзината специфична „компилирана“ иконографија, при што заклучува дека Никола Михайлов не ја базирал оваа сцена на картонот на татка си.³⁷⁴ Иако учеството на светителот на Првиот екуменски собор и неговата вербална препирка со Ариј се неспорни сепак сцената Првиот екуменски собор не е вклучена во ерминиите меѓу сцените од Житијниот циклус на св. Никола.³⁷⁵ Оттука, она што посебно треба да се нагласи е нејзиното присуство во визуелниот наратив за животот на св. Никола во западната калота на кумановската црква.³⁷⁶

не бил прекоруван. Сп. Архимандрит Ј. Поповић, *Житија светих: Житије светог оца нашег Николаја Чудотворца* (6. децембар): <http://www.svetosavlje.org/biblioteka/avajustin/zitijasvetih/ZitijaSvetih1206.htm>

³⁷¹ Сумарна анализа на иконографијата на Првиот никејски собор (325) во контекст на циклусот Екуменски собори во византиската уметност дава: Серафимова А., *Кучевишкиот манастир Свети Архангели*, 168-169 (со литература). Користејќи ги истражувањата на Х. Валтер и компарирајќи неколку упатства во ерминиите, А. Серафимова констатира дека во сцената е стандардно насликан царот Константин Велики опкружен со архијереи, а во нејзините рамки или крај неа/сцената се вклучува и епизодата Чудото на св. Спиридон пред Ариј. Контекстуална припадност кон овој собор има и Визијата на св. Патар Александриски.

³⁷² В. поопширно: Серафимова А., *Кучевишкиот манастир Свети Архангели*, 168-169.

³⁷³ Исто, 172-173 (со литература). За претставувањето на Седмиот екуменски собор и привременото враќање на култот на иконите во византиската и поствизантиската уметност во кои малолетниот цар најчесто се претставува со брада поради неговиот прекар Погонат (Брадест),

³⁷⁴ Анализа преку бројни примери, кај: Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 187, 248-249.

³⁷⁵ Ниту во Ерминијата на Дионисиј од Фурна, ниту пак во другите познати/публикувани ерминии оваа сцена не е вклучена меѓу илустрациите на случки од животот на св. Никола.

³⁷⁶ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 249.

Следната сцена насликана кон југ е *Св. Никола му се јавува на сон на царот Константин*.³⁷⁷ Во композицијата која се случува во ентериерен простор ограден со двоен столб вдесно и единечен поставен влево, се претставени двете клучни личности од случката - заспаниот цар на чијшто кревет седи св. Никола со крената рака кон небото. Ова е едно од најчесто илустрираните случувања од житието на св. Никола кога тој им се јавува на сон на царот Константин и на епархот Евлавиј за да ги ослободат од погубување наклеветените тројца војводи заслужни за загушување на бунтовничкото „антирисјанско“ востанието во Фригија.³⁷⁸ Во византиските претстави оваа сцена вообичаено има два дела - јавувањето на светителот на царот Константин Велики и јавувањето на светителот на епархот Евлавиј.³⁷⁹ Скоро на сите поствизантиски претстави, овие две епизоди се појавуваат една покрај друга или како пандан - една наспроти друга.³⁸⁰ Во науката е констатирано дека истиот модел е

³⁷⁷ Кога во Фригија избиле нереди царот Константин испратил тројца војводи: Непотијан, Урс и Херпилијон. Кои поради лошото време се укотвиле на пристаништето во Ликија во близина на градот Мир. Откако се укотвиле нивните војници почнале да го ограбуваат населението. Незадоволни од ваквата состојба во која се нашло, населението се побунило при што дошло до вооружен судир. Кога сето ова го слушнал св. Никола отишол да го смири населението и да ги посветува војводите да ги држат во послушност своите војници. Додека го смирувал населението и војниците во градот Мир дошле некои луѓе, кои го замолиле св. Никола да им помогне и да ги спаси троцката невинно осудени луѓе кои во негово отсуство, подмитениот епарх Евстатиј, ги осудил на смрт. По овој настан тројцата војводи го продолжиле патот за Фригија каде го задушиле бунтот. Откако го задушиле бунтот, војводите се вратиле во престолнината Цариград каде биле пречекани со големи почести и веднаш биле поставени во царскиот совет. Набргу поради завист и љубомора војводите биле наклеветени и лажно обвинети дека спремаат завера против царот Константин, кој на предлог на епархот Евлавиј ги осудил на смрт. Пред да бидат погубени еден од војводите се сетил како св. Никола ги спасил од смрт тројцата луѓе, и започнале да му се молат за да ги спаси. Нивните молитви биле чуени од светителот кој вечерта му се јавил на сон на царот Константин и на епархот Евлавиј и им рекол дек тројцата војводи се наклеветени и невинно осудени на смрт. Наредниот ден царот Константин заминал кај епархот Евлавиј да го чуе и неговото мислење, но кога и овој му рекол дека св. Никола и нему му дошол на сон, царот веднаш наредил да се доведат осудените војводи. Кога војводите биле изведени пред царот Константин, тие започнале на глас да му се молат на светителот кој ги спасил од сигурна смрт, и кога го споменале неговото име св. Никола, царот Константин ги прашал, кој е тој што го спомнуваат? Војводите му раскажале за тоа што го виделе на нивниот пат кон Фригија и како светителот ги спасил тројцата невинно осудени луѓе. Тогаш царот Константин ги ослободил војводите и им рекол: „Животот не ви го подарувам јас, туку св. Никола кого вие го повикавте на помош. Одете кај него и заблагодарете му се.“ Така царот Константин повторно ги испратил војводите но овој пат кон Мир, давајќи им евангелие опковано со злато, златна кадилница со бесценети камења и два свеќњаци и им наредил да ги однесат даровите на св. Никола. Кога пристигнале во Мир војводите му се заблагодариле на св. Никола, а даровите ги оставиле во црквата. Сп. Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 104-115; Митревски Н., *За свети Никола и циклусот во припатата на Топличкиот манастир*, 123-124 (со постара литература).

³⁷⁸ Сп. Архимандрит Ј. Поповић, *Житија светих: Житије светог оца нашег Николаја Чудотворца* (6. децембар): <http://www.svetosavlje.org/biblioteka/avajustin/zitijasvetih/ZitijaSvetih1206.htm>

³⁷⁹ Сп. Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 115-120.

³⁸⁰ Во припатата на црквата посветена на Св. Никола во Топличкиот манастир на западниот и северниот ѕид, зографот Јован ги насликал двете чуда на св. Никола: првото Св. Никола ги спасува тројца луѓе од меч и второто св. Никола ги ослободува тројцата војводи од затвор. Со второто чудо поврзани се и двете сцени: јавувањата на св. Никола на сонот на царот Константин и јавувањето на св. Никола на епархот Евлавиј. Покрај овие сцени зографот го проширил циклусот со уште две нови: Тројцата војводи

применуван и во графичките претстави, тој е поретко надополнуван и со епизодата во која се претставени тројцата оковани војводи во затвор.³⁸¹ Во ликовното решение на оваа сцена зографот Никола Михайлов го применил наједноставниот модел, сведен на основните учесници во случката - светителот и царот Константин Велики.³⁸²

Од житието на св. Никола насликани се и две сцени од чудата на светителот што се случуваат на море. Првата од нив е *Спасување на коработ од потопување од морската бура*.³⁸³ Во оваа сцена е претставен кораб со повеќемина мажи кој плови по разбрануваното море. Прикажани се луѓе како паѓаат во морето, а нивните глави над морската шир се гледаат во предниот план на сцената. Св. Никола е претставен како стои на површината на морето од левата страна на коработ и држи книга.

Според деталите кои се насликани во сцената - тројцата морнари, срушените јарболи, разбрануваното море, оваа сцена би требало да го илустрира чудото кое се случило кога св. Никола, на пат кон Ерусалим, го спасува коработ од потоп предизвикан од силна бура. Во описите на оваа случка е додаден и настанот кој се случил утредента кога светителот го спасил кормиларот на коработ, Египјанинот Амониус, што овозможило да биде продолжен патот до Светата земја.³⁸⁴ Во доминантната иконографија на оваа сцена во византиската уметност св. Никола се

пред царот Константин кој им предава дарови за св. Никола и Тројцата војводи пред св. Никола. Оваа чудо на св. Никола најчесто се претставува во две сцени. Во Топличкиот манастир, двете сцени се насликани на северниот ѕид како засебни целини, но во композициска смисла, двете се скоро идентични: Царот Константин и епархот Евлавиј се прикажани како спијат на постела со високи перници, зад кои стои св. Никола со евангелие во левата рака и им кажува дека тројцата војводи се невино осудени. Вакви решенија има и во Дечани, Старо Нагоричино, Марковиот манастир, св. Никола Орфанос во Солун, Псача, Св. Никола Каснички во Костур, Св. Никола во Хилендар и Зрзе. Во црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе, легендата за стратилатите во циклусот на св. Никола е раскажана во четири сцени. В поопширно кај: Митревски Н., *Циклусот на св. Никола во тремот пред црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе*, 179-182.

³⁸¹ Вакво решение на чудото на св. Никола поврзано со јавувањето на св. Никола на царот Константин и на епархот Евлавиј и со епизодата со тројцата оковани војводи во затворот применил и зографот Михаил во црквата Св. Преображение во Самарина (1819). Во оваа црква зографот Михаил од Самарина насликал шест сцени од житието на св. Никола. В. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 250.

³⁸² Оваа сцена има скоро идентична симплифицирана иконографија како и на раниот примерок на синајската икона св. Никола ги спасува трите девојки од блуд, сп. N. P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 115-120.

³⁸³ Циклусот со случувања на море Н. Шевченко го заокружува на најмалку четири сцени. На пат кон Светата земја – Ерусалим, Св. Никола тргнал со брод кој набргу го зафатила бура која ја предизвикал ѓаволот, морнарите кога виделе дека се во голема опасност побарале помош од св. Никола. Св. Никола со молитви успеал да го спаси бродот и безбедно да тасаат во Светата земја. Кога стигнале таму утредента, некој египќанец по име Амониус при поправка на бродот паднал од јарболот при што бил тешко повреден, но св. Никола тука повторно истапил со својата молитва и го спасил египќанецот. Сп. Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 95-104.

³⁸⁴ Сп. Архимандрит Ј. Поповић, *Житија светих: Житије светог оца нашег Николаја Чудотворца* (6. децембар): <http://www.svetosavlje.org/biblioteka/avajustin/zitijasvetih/ZitijaSvetih1206.htm>

претставува во самиот кораб, а честа е и епизодата со спасувањето на кормиларот насликан во морето.³⁸⁵ Ј. Тричковска, анализирајќи го ова решение и корелирајќи го со други еднородни теми во различни медиуми (сидни слики, икони и графики), смета дека Никола Михаилов применил компилирана иконографија во која вметнал елементи од неколку различни чудејанија на св. Никола кои се случиле на море според кои светителот го добил и епитетот „заштитник на морнарите/морепловците“.³⁸⁶ Во сцената која следи - *Св. Никола го спасува коработ од потоп што сакал да го предизвика Ѓаволот*,³⁸⁷ е претставен кораб со раширени едра во кој има двајца морнари и св. Никола кој со левата рака покажува кон женска фигура, насликана како стои на брегот, која во рацете држи сад.

Оваа сцена, според описот, највеќе одговара на приказната за чудото со Артемида.³⁸⁸ Во приказната се раскажува дека неколку луѓе заминале со кораб да го посетат гробот на св. Никола во Мира. На патот биле пресретнати од непозната жена која ги замолила да земат сад со масло, приготвен од неа, и да го сипаат во светилките во црквата на св. Никола во Мира. Жената всушност била античката божица Артемида (ќерката на Зевс), чишто храм бил спален од страна на св. Никола бидејќи светецот препознал во неа/храмот олицетворение на демонот/незнабоштвото. Уште првата ноќ од пловидбата, на коработ се појавил св. Никола и му заповедал на еден од патниците да го иссипе садот во морето. Кога го сторил тоа, на површината од морето се појавил чад и оган, но коработ продолжил безбедно да плови сè до Мира благодарение на спасителското чудо на св. Никола.

Во визуелизацијата на овој настан зографот Никола Михаилов го вклучил св. Никола во коработ, една фигура облечена во бела кошула која сличи на стихар, а пак женската фигура со сад во рацете ја насликал на копнениот дел од сцената. Ј. Тричковска посочува аналогии на иконографијата на оваа сцена во графиките на Христофор Жефаровиќ (1742) и Томас Месмер од (1754).³⁸⁹

³⁸⁵ Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 95-104.

³⁸⁶ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 250.

³⁸⁷ Според идентификацијата на Ј. Тричковска, *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 250.

³⁸⁸ Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 96-97.

³⁸⁹ Сп. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 251-252 (со постара литература); Давидов Д., *Српска графика*, 260, сл. 36, 343-344.

Петтата сцена насликана во западната калота од циклусот на св. Никола е *Св. Никола ги спасува трите девојки од блуд*.³⁹⁰ Сцената се случува во ентериер. Светителот облечен во архијерејска облека е насликан на левата страна како се појавува во одајата. Се гледа само неговото торзо бидејќи е насликан како се појавува впишан со лачно завршен прозорски отвор. Оваа конструкција врамена со два столба, иако потсетува на портик, сепак е прозорски отвор. Одајата е исполнета со пространа постела со тријаголна форма, на која спијат трите девојки. Позади постелата е насликан нивниот татко во (се чини) седечки став. Во сцената е илустриран моментот кога св. Никола му подава кесе со пари на сиромавиот татко на девојките.

Ова е една од најчесто сликаните сцени во Житијниот циклус на св. Никола. Нејзно нотирање најрано го наоѓаме на иконата од Синај од XI век,³⁹¹ потоа во црквата св. Никола во Бојани,³⁹² во црквата св. Ѓорѓи Старо Нагоричино,³⁹³ Св. Никола Орфанос во Солун,³⁹⁴ во Дечани,³⁹⁵ во црквата Св. Никола во Рамача,³⁹⁶ во Топличкиот

³⁹⁰ Според приказната, во градот Патара живеел некој човек кој откако осиромашил и повеќе неможел да ги издржува своите три ќерки за кои немал пари да купи ни мираз за да ги омажи, тој одлучил да ги даде да станат блудници. Кога за ова слушнал св. Никола сакајќи да му помогне на човекот во невоља и да ги избави девојките од грев тој одлучил тајно да им помогне. Така една вечер додека тие спиеле св. Никола преку отворениот прозорец во собата фрлил едно кесе со злато и нечујно си заминал. Кога утредента човекот го нашол кесето се изненадил. Со оваа кесе полно со злато кое го дал како мираз тој успеал да ја омажи едната ќерка. За да ја спаси и втората девојка св. Никола го направил истото, дошол преку ноќ и повторно во собата преку прозорецот фрлил едно кесе со злато. Така се омажила и втората девојка. Но кога дошло ред и на третата ќерка да се омажи, човекот верувајќи дека некој пак ќе му помогне ноќта се скрил и чекал да го открие помошникот и да види кој е тој што му помага во неговата несреќа. Кога св. Никола дошол и по трет пат и кога го фрлил кесето со злато низ прозорецот, тоа го видел и сиромашниот татко кој потрчал кон него и кога го препознал започнал да му ги бакнува нозете, нарекувајќи го светителот-спасителот. Во текот на X век во еден манускрипт (Sinai 525) на *Vita Nicolai Sionitae*, има мали измени во приказната во која св. Никола го спасува девојките од блуд. Во овој текст наместо три девојки се споменуваат две, и тука св. Никола уште е момче кое сеуште живее со своите родители. Според приказната една ноќ додека Никола спиел му се јавил ангел кој му кажал за двете девојки во невоља. Тој сакајќи да им помогне од своите родители кои биле богати луѓе украде педесет златници и преку прозорецот ги фрлил во собата на таткото и несреќните девојки. В. кај: Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 87-91; Митревски Н., *За свети Никола и циклусот во припратата на Топличкиот манастир*, 121-122 (со постара литература).

³⁹¹ На иконата од Синај која е насликана во XI има збиена композиција. Насликани се само две фигури: сиромашниот татко како спие на креветот додека св. Никола е насликан како стои до неговиот кревет и кеса со златници до него. Бедната сосотојба на човекот е нагласена со тоа што не е покриен со кебе и со неговите боси нозете. Двете фигури се фланкирани со две високи кули со кои се затвора и композицијата. Основните елементи во оваа композиција одговараат на претстава на визија или сон. Оваа композиција е скоро идентична со композицијата Јавување на св. Никола на царот Константин која е насликана на истата икона. Единствено она по што се разликуваат се фигурата која спие и кесето кое го држи св. Никола. в. Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 87-88.

³⁹² Во нартексот на црквата Св. Никола во Бојана (1259 год.) во близина на Софија, илустрирани се 18 сцени од животот и чудата на св. Никола. Сцената св. Никола ги спасува трите девојки од блуд е скоро иста како и на иконата од Синај од XI век, а св. Никола е претставен во моментот кога кесето со златни пари го става покрај сидот. В. Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 35. (со постара литература)

манастир,³⁹⁷ во Марковиот манастир³⁹⁸ и др. Постојат неколку варијанти во прикажувањето на оваа тема, кои меѓусебно единствено се разликуваат по начинот на кој св. Никола го уфрлува кесето со злато во одајата. Така во Дечани, зографот доследно се држел до приказната и св. Никола го насликал како ги фрла парите преку прозорецот. Во Рамача зографот го насликал св. Никола како ги остава преку оцакот, во Топличкиот манастир, св. Никола е прикажан како на сиромашниот татко му го поддава кесето со злато. Слично вакво решение има и во Марковиот манастир.³⁹⁹

Онаа што се издвојува како специфика во кумановската црква е тоа што зографот насликал детали кои се познати западни решенија уште од XIII век.⁴⁰⁰ Тука е илустриран завршниот момент кога таткото чека да види кој му ги остава парите и му помага во неговата неволја. Втората карактеристика е претставата на св. Никола кој за разлика од претходните примери кои ги наведовме или е насликан внатре во собата или покрај прозорецот, во кумановската црква тој е насликан на вратата на собата.⁴⁰¹

³⁹³ Циклусот од животот и чудата на св. Никола во црквата Св. Ѓорѓи во Старо Нагоричино (1318 год.) е насликан во 11 сцени. Во оваа црква во сцената св. Никола ги спасува трите девојки од блуд, св. Никола е насликан како стои со кесето со злато покрај главата на сиромашниот татко кој е прикажан како спие на креветот. Поопширно за сцената св. Никола ги спасува трите девојки од блуд види поопширно кај: Петковиќ В. П. – Поповиќ П., *Старо Нагоричино, Псача, Капенић*, Београд 1933, 40-41; Миљковиќ П., *Делото на зографите Михаило и Еutihиј*, Скопје, 1967, 61-62; Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 85-86.

³⁹⁴ Во црквата Св. Никола Орфанос во Солун (од третата декада на 14 век) циклусот на св. Никола е насликан во нартексот на источниот ѕид и е составен од 13 сцени. Во сцената св. Никола ги спасува трите девојки од блуд за прв пат во византиската уметност се менува концепцијата на оваа сцена, во која се внесуваат и трите ќерки на бедниот татко. Тие се насликани како спијат една покрај друга покрај нивниот татко. За прв пат св. Никола е насликан од надворешната страна на ѕидот во монетот кога преку прозорецот му го фрла кесето со пари на сиромашниот татко. За оваа сцена поопширно вид кај: Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 88.

³⁹⁵ Во манастирот Дечани, во црквата посветена на Вознесението Христово (1343 год.), насликани се 17 сцени од циклусот посветен на Св. Никола. Во сцената св. Никола ги спасува трите девојки од блуд, во Дечани е насликана и епизодата кога таткото е прикажан како трча да му се забалагодари на св. Никола за пружената помош. Новините претставени во црквата св. Никола Орфанос и во Дечани се показатели на западно влијание во илустрација на приказната за св. Никола и трите блудници. В. кај: Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 88-89;

³⁹⁶ Во црквата Св. Никола Рамача, денес Св. Константин и Елена (1392 год.) има насликано 11 сцени од циклусот на св. Никола. Сцените се насликани на северниот, јужниот и западниот ѕид во нартексот и на јужниот ѕид во наосот. В. Mihailovič D., *Crkva u Ramači. Novi spomenik slikarstva Moravske škole Saopštenja zavoda za zaštitu spomenika kulture*, 1, (1956), 147-155; Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 65-153.

³⁹⁷ Во Топличкиот манастир, сцената се одвива во внатрешноста на една одаја, во која на висок кревет спијат трите девојки. Пред креветот на колена насликан е таткото со испружени раце кон св. Никола кој стои пред него и со левата рака му поддава кесе со злато. Во десната рака светителот држи затворена книга. В. Митревски Н., *За свети Никола и циклусот во припратата на Топличкиот манастир*, 121-122.

³⁹⁸ За сцената во црквата Св. Димитриј или Марков Манастир (1376-1381), види кај: Мирковиќ Л. – Таџић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 69-72.

³⁹⁹ Митревски Н., *За свети Никола и циклусот во припратата на Топличкиот манастир*, 121-122.

⁴⁰⁰ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 252.

⁴⁰¹ Исто, 252 (со постара литература).

Ј. Тричковска, врз основа на своите анализи, ја поврзува иконографијата на оваа сцена со онаа претставена на иконата на критскиот сликар Јоанис Мосхос (Ιωάννης Μόσχος) од 1708 година.⁴⁰²

Житијниот циклус на св. Никола продолжува и на пандантифите на западната калота. На северозападниот пандантиф е насликана сцената *Раѓањето на Св. Никола*,⁴⁰³ која е всушност почетна во циклусот. На сцената е претставена Нона - мајка му на св. Никола, подисправена на две перници на родилната постела. Таа на главата има карактеристично врзана марама. Нозете ѝ се покриени со темнозелена прекривка. Лево од неа е прикажан татко му на св. Никола насликан во седечка позиција позади маса со флорална прекривка. На левата страна во заднината на сцената е претставена млада жена која во рацете го држи малиот св. Никола чијшто димензии се несразмерни на неговата бебешка возраст. Сцената во заднината е затворена со архитектонска кулиса и врамена со два столба, а пак во средишниот дел е насликан отворен шатор со куполен завршеток.

Решението применето во кумановското Раѓање на св. Никола остава впечаток на жанр-сцена. Единствената назнака дека се работи за чинот на раѓање е присуството на Нона на родилната постела и малиот Никола во рацете на „бабицата“. Во оваа збиена иконографска шема која веројатно била условена од тесната површина на пандантифот, недостига капењето на новороденчето кое е стандардна епизода во ликовните

⁴⁰² Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 252.

⁴⁰³ Св. Никола бил роден во градот Патара во Мала Азија. Неговите родители Теофан и Нона кои биле средновеќни луѓе потекнувале од богато и угледно семејство, кои откако им се родило единственото дете го крстиле Никола. Раѓањето на св. Никола е поврзано со две чуда кои се случиле откако се родил: првото се случило кога св. Никола веднаш по бањањето застанал на нозе и стоел два часа, а второто е поврзано со одбивањето на млеко во посни денови (среда и петок). Што се однесува до првото чудо кога св. Никола застанал на нозе, зографите следејќи го текстот од неговиот житие, најчесто св. Никола го сликаат како стои во садот за капење, како на пример во Марковиот манастир, во Богородица Левишка, во св. Никола на Хиландар и др. Додека во некои други храмови како на пример во Топличкиот манастир, десно од постелата на која лежи мајката на св. Никола, Нона, насликана е една жена која во левата рака го држи малиот св. Никола, а со десната проверува дали е топла водата во садот. Слично иконографско решение како во Топличкиот манастир, ќе се сретне во отворениот трем пред црквата Св. Преображение во Зрзе. Во црквата св. Никола Орфанос, св. Никола е насликан како лежи во крошна покрај постелата на неговата мајка, повиев во пелени. В. Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 67-68; Митревски Н., *За свети Никола и циклусот во припратата на Топличкиот манастир*, 119; Истиот, *Циклусот на св. Никола во тремот пред црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе*, 177-178; за Раѓањето на св. Никола поопширно види кај: Архимандрит Ј. Поповиќ, *Житија светих: Житије светог оца нашег Николаја Чудотворца* (6. децембар): <http://www.svetosavlje.org/biblioteka/avajustin/zitijasvetih/ZitijaSvetih1206.htm> ;

презентации на сцената во византиската и во поствизантиската уметност.⁴⁰⁴ За разлика од тоа, во нашето решение е вклучен и Теофан - таткото на св. Никола кој поретко е присутен во случката/сцената.⁴⁰⁵ Необичниот детаљ со големината на новородениот Никола може да се објасни со потребата посредно визуелно да се нагласи чудото што се случило по раѓањето на светителот кој веднаш застанал на нозе и така стоел три часа „простум со почит кон Света Троица“ за што известуваат сите пишани житијни текстови за св. Никола.⁴⁰⁶

Во науката е забележено дека Раѓањето на св. Никола, иако е почетна житијна сцена, поретко се претставува во уметноста на XIX век, а е сосем ретка и во житијните хартиени икони, каде што како почетни се претпочитани сцените Хиртонисувањето на светителот за ѓакон и/или епископ.⁴⁰⁷ Сцената не е прикажана ниту во циклусот во црквата Св. Преображение во Самарина.⁴⁰⁸

На североисточниот пандантиф направен е избор од последниот чин од напредувањето на св. Никола во црковната служба - *Ракоположување на Св. Никола за архиереј*. Во внатрешноста на храм, пред олтарниот простор со Чесна трпеза на која е вертикално поставено евангелие, е прикажано хиротонисувањето на св. Никола за првосвештеник. Св. Никола, облечен во светлосин стихар и светлоцрвен фелон над којшто има омофор, е претставен во клечечки став со вкрстени раце на градите. Зад него влево е исправен архијереј со долга проседа коса и брада, насликан во моментот како му ја поставува митрата на главата што претставува чин на владичко ракоположување. Од десната страна на сцената е насликан млад ѓакон. Во заднината на сцената се гледа иконостас со Царски двери и две престолни икони на Богородица со Христос и Христос Пантократор. Просторот е врамен со два столба; од страните се насликани борови дрвја, а на левата страна е поставена кула-светилник.

⁴⁰⁴ На најраните претстави капењето на детето е во центарот на композицијата, а подоцна (од XIII век), базенот најчесто е насликан странично покрај креветот на Нона, сп. Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 66-70.

⁴⁰⁵ Таткото Теофан ретко е присутен во оваа сцена во византиската уметност, сп. Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 67-68. Неговото присуство е нотирано на житијната икона на св. Никола (XIV век), по потекло од Св. Богородица Перивлепта, која денеска се наоѓа во Галеријата на икони во Охрид, сп. Георгиевски М., *Галерија на икони - Охрид*, Охрид 1999, кат. бр. 22, сл. на стр. 61. Во оваа сцена на Теофан му принесуваат дарови две слугинки, додека тој седи покрај кадата во која го капат штотуку родениот Никола.

⁴⁰⁶ Сп. Архимандрит Ј. Поповиќ, *Житија светих: Житије светог оца нашег Николаја Чудотворца* (6. децембар): <http://www.svetosavlje.org/biblioteka/avajustin/zitijasvetih/ZitijaSvetih1206.htm>

⁴⁰⁷ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 245 (со постара литература).

⁴⁰⁸ Исто, 252 (со постара литература).

Сцената којашто го илустрира хиротонисувањето на св. Никола е многу честа во византиската уметност. Научните анализи покажуваат дека таа во XIV век има наративна иконографија во која се вклучени повеќе свештени лица и ѓакони кои учествуваат во литургискиот церемонијал на ракоположувањето.⁴⁰⁹ На кумановската сцена, веројатно поради недостаток на простор, е применета редуцирана варијанта во која, покрај св. Никола, ги има само „неопходните“ учесници - свештеник и ѓакон. Она што ја издвојува иконографијата на оваа композиција е изборот на просторот во кој се одвива чинот. Имено, претставата на иконостасот со иконите на Богородица и Христос претставува исклучително решение кое може да се објасни како алузија на сонот на св. Никола, кој се случил ден пред починувањето на тогашниот владика Јован - архиепископот Мирликиски/Мирски, кога на светителот му се јавиле Христос, кој му подал евангелие, и Богородица која му положила омофор на плеките; сонот бил знак за св. Никола да го прифати архијерејскиот чин којшто долого време го одбивал.⁴¹⁰ Во сцената има уште еден раритетен елемент - кулата-светилник, којашто е насликана на левата страна. Светилникот го поврзуваме со оној исказ во житието на светителот во кој се вели дека со чинот на хиротонисување, св. Никола станал „вечен светилник на вистинската вера“.⁴¹¹ Обата посочени иконографски елементи со својата симболика непобитно зборуваат за ученоста на зографот Никола Михайлов и за неговата промисленост во осмислувањето на сцената.

На југоисточниот пандантиф насликано е уште едно од многуте чуда на светителот - *Св. Никола ги спасува осудените од погубување со меч*⁴¹². Од десната

⁴⁰⁹ Сп. Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 76-86; Smirnova E., *Representations of Saint Nicholas of Myra. The distinguishing features of Russian iconographic versions*, *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, Београд 2011, 397-406.

⁴¹⁰ Сп. Архимандрит Ј. Поповић, *Житија светих: Житије светог оца нашег Николаја Чудотворца* (6. децембар): <http://www.svetosavlje.org/biblioteka/avajustin/zitijasvetih/ZitijaSvetih1206.htm> Сонот претставува јасна алузија на ракоположувањето на св. Никола за архијереј, така што во некои ермини (на пр. во онаа на фамилијата Зографски од 1728 година), меѓу житијните ја нема сцената на архијерејската хиротонија на св. Никола, туку сцената насловена како Св. Никола го прима евангелието од Христа и омофорот од Богородица, сп. М. Медић, *Стари сликарски приручници*, II, Београд 2002, 636.

⁴¹¹ Цитатот гласи: „...на тој начин Црквата Божја прими висок светилник кој не остана покриен, туку се постави на долично архијерејско и пастирско место за да блеска вечно низ свештеничкото богодејание на свети Николај.“, сп. <http://www.svetosavlje.org/biblioteka/avajustin/zitijasvetih/ZitijaSvetih1206.htm>

⁴¹² Кога Св. Никола тргнал за Мир да ги смири војниците на тројцата војводи кои го ограбувале населението, а кои царот Константин ги испратил да го задушат востанието во Фригија, бил пресретанат од некои луѓе кои го замолиле да ги спаси тројцата невино осудени луѓе. Кога чул за тоа св. Никола заедно со тројцата војводи веднаш се упатил кон Мир, односно на местото на коешто требало да бидат погубени осудените луѓе. Пристигнувајќи на полето Кастор и Полукс, св. Никола пред голема толпа на народ ги видел тројцата осудени луѓе со врзани раце и очи. Во моментот кога целатот замавнувал со меч св. Никола се пробил низ толпата и му го отргнал мечот од рацете. Мечот го фрлил на земја и ги спасил тројцата осудени луѓе. Сп. Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*,

страна прикажани се тројцата невинно осудени, клекнати и со наведната глави кои мирно го чекаат погубувањето. Во средината на сцената е целат, претставен како војник со шлем на главата, кој со крената рака и иссукан меч замавнува кон еден од мажите, додека св. Никола, облечен во архијерејска облека (стихар, фелон и омофор), приоѓа од левата страна и го фаќа мечот за острицата. Целатот е насликан како едновременно ја кубе косата на првиот (насликан најгоре) од трите момчиња. Во заднината се гледа богата архитектонска кулиса која ја сугерира урбаната структура на Мира каде што се случил и настанот. Во оваа композиција зографот Никола Михаилов направил комбинација од познати модели. За ова популарно чудо на светителот сведочат повеќе текстови,⁴¹³ како и многу илустрации како во сликарството така и во графичката продукција.

Иако зографот во оваа сцена го применил најпопуларниот модел на претставување од XIII век,⁴¹⁴ кој подоцна ќе биде напуштен, тој вовел и еден мошне редок детаљ. Сакајќи да ја нагласи отпочнатата акција на целатот, зографот го претставил во моментот кога со едната рака замавнува со мечот, а со другата го скубе за косата оној од момчињата кој му бил најблиску поставен. Според досегашните научни сознанија, најблиските аналогии на иконографијата на оваа сцена се регистрирани на житијната икона на св. Никола од Националниот музеј во Тирана датирана во XV век и на иконата од 1708 година на Јоанис Мосхос.⁴¹⁵ За разлика од постарите византиски сликарски решенија во кои осудените имаат врзани очи, свртени се со грб кон целатот и се облечени, во нашиот случај тие се разголени до појас, свртени со лице кон целатот и немаат врзани очи.⁴¹⁶ Во науката е посебно компаративно опсервирана претставата на целатот во оваа сцена.⁴¹⁷

104-115; Митревски Н., *За свети Никола и циклусот во припратата на Топличкиот манастир*, 123-124 (со постара литература).

⁴¹³ Сите верзии на житијните текстови на св. Никола известуваат за случката која е посведочена од „неброен народ насобран во Мира“: <http://www.svetosavlje.org/biblioteka/avajustin/zitijasvetih/ZitijaSvetih1206.htm>

⁴¹⁴ Сп. Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 104-109.

⁴¹⁵ На наведените сцени целатот го фаќа за коса првиот од осудените придвижувајќи го кон кладата насликана како дрвен столбец. Обете сцени имаат невообичаен детаљ - стиснатите раце со дрвена стега на еден од тројцата осуденици. Слично издвојување на еден од осудените е видливо и на иконата од критскиот сликар Тилофеј Скуфос (сп. [http://el.wikipedia.org/wiki/Ιωαννης_Μοσχος_\(απογραφος\)](http://el.wikipedia.org/wiki/Ιωαννης_Μοσχος_(απογραφος))). Посочените аналогии ги преземаме од: Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 248.

⁴¹⁶ Во мал број споменици (Марков манастир, иконите од Охрид и Патмос, иконата на критскиот сликар Т. Скуфос) осудените се свртени со лица кон целатот, имаат врзани раце на плеките/грбот што во науката е оценето како постара иконографска формула во визуелизацијата на сцената, сп. Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 104-109. Во науката е исто така забележано дека во менолошките

Последната сцена од житијниот циклус на св. Никола, насликана на северозападниот пандантиф, е *Успение на св. Никола*.⁴¹⁸ Сцената е претставена во ентериерен амбиент ограден со пет столбови од кои рамковните се двојни и имаат тордирани вертикали/носачи. Во центарот на сцената е поставен одарот на св. Никола. На него е насликан светителот облечен во архијерејска облека (стихар, фелон, омофор и митра) со вкрстени раце на градите. Влево од одарот е поставен архијереј чијашто претстава е многу слична на онаа од сцената Хиротонијата на св. Никола за владика/архијереј. Централно над одарот е поставен млад ѓакон со путир во својата лева рака којшто, исто така, сличи на оној претставен во споменатата сцена (Хиротонија). Надвор од ентериерен простор има претстава на вегетација од млади борви дрвја.

Најстарите зачувани илустрации на Успението на св. Никола имаат сведена иконографија која го претставува погребниот чин, кој во следната фаза добива изглед на погребна церемонија со јасни елементи кои визуелно го сугерираат чинот на заупокојна богослужба.⁴¹⁹ Од поствизантиската уменост во Македонија можеме да ги споменеме Успението во отворениот трем во манастирската црква во Зрзе и во прирпарата на Топличкиот манастир. И во двете цркви иконографијата е многу слична. Сцените се едноствни. Во Зрзе Успението на св. Никола е прикажана како последна сцена од неговиот циклус. Насликна е во најниската зона, јужно од влезот. Зад одарот на кој лежи св. Никола, насликани се двајца ѓакони, двајца монаси и еден поец со отворена книга во рацете. Додека лево и десно од одарот насликани се по еден

презентации на оваа сцена рацете на осудениците се обично врзани напред, сп. Сп. Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 104-109. Редок постар пример кога осудените се разголени до појас е фреската од Мегара и житијната икона на критскиот сликар Тилофеј Скоуфос, в. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 248.

⁴¹⁷ Ј. Тричковска, врз основа на своите истражувања, констатира дека во сликните споменици подеднакво се користи моделот со целат-војник или човек во туника, додека во графиките паралелно се користи и едниот и другиот модел, в. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 248.

⁴¹⁸ Целиот свој живот св. Никола го посветил на Бога, помагајќи им на луѓето во сите неволји, на болните, на сиромашните, на опседнатите, на гречниците, на богохулниците. Доживувајќи длабока старост, по кратко боледување св. Никола умрел. На неговиот погреб присуствувале епископите од Лиќијската област со целиот клир, монасите и мноштво народ од сите градови во Лиќијската област. Неговото тело било изложено во соборната црква на Мирската митрополија, а од неговите мошти излегувало свето масло. сп. <http://www.svetosavlje.org/biblioteka/avajustin/zitijasvetih/ZitijaSvetih1206.htm>; Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 135-136; Митревски Н., *За свети Никола и циклусот во прирпатата на Топличкиот манастир*, 127.

⁴¹⁹ За иконографијата на сцената на синајската икона (XI век) и за промените во нејзината иконографија кои се детектирани во XIII век, в. Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 134-143.

епископ.⁴²⁰ Во Топличкиот манастир иконографијата е многу слична. Насликани се двајца ѓакони, тројца презвитери со бели клобуци на главите и неколкумина мирјани.⁴²¹

Кумановската сцена Успение на св. Никола претставува најјупростена варијанта на нејзината иконографија. Во науката е забележено дека оваа елементарна шема е невообичаена и за графичките истоимени примери чијашто генерална карактеристика е збиеноста т.е. сведеноста на приказите на елементарно ниво.⁴²² Во нашата илустрација е видливо настојувањето на зографот да посвети внимание на ентериерот и пејзажната рамка на сцената отколку на самиот погребен церемонијал што, впрочем, го забележавме и во анализата на сцената Хиротонијата на св. Никола за архијереј.

Главниот компаративен материјал во анализата на сцените од Житијниот циклус на св. Никола во кумановската црква се шесте сцени од жититето на светителот, насликани од зографот Михаил во црквата Св. Преображение во Самарина.⁴²³ Како почетна сцена на циклусот за св. Никола во преображенската црква зографот Михаил ангност ја насликал *Хиротонисувањето на светителот за ѓакон и/или епископ*.⁴²⁴ За разлика од неговиот татко Миахил кој ги следел старите иконографски решенија, Никола Михайлов служејќи се со познатите графички примери како и со примерите во постарите споменици, во кумановската црква циклусот на св. Никола го започнал со Раѓањето на св. Никола. Оваа сцена е исклучетлно ретка во спомениците од XIX век, како и во постарите примери.⁴²⁵

⁴²⁰ Митревски Н. *Циклусот на св. Никола во тремот пред црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе*, 183.

⁴²¹ Митревски Н., *За свети Никола и циклусот во припратата на Топличкиот манастир*, 127.

⁴²² Сп. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 248.

⁴²³ Живописот во куполата и во наосот на црквата Св. Преображение во Самарина е првата и засега единствена заедничка работа на која зографот Михаил работел заедно со неговиот татко Димитар. Според натписот кој се наоѓа над влезот во наосот живописот бил завршен во 1819 год. Поопширно за живописот во Преображенската црква види кај: Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 69-70, 239-252.

⁴²⁴ Во поствизантиските претстави Хиротонисувањето на св. Никола се илустрира така што во средината на сцената е светиот престол пред кој е насликан како стои св. Никола во ѓаконски стихар, со отворена книга во рацете. До него е најчесто е насликан неговиот стрико, епископот Никола и уште еден епископ. Додека двајца епископи над неговата глава држат развиен свиток и го балгословуваат. На чинот на ракоположување присуствуваат и двајца ѓакони. Сп. Митревски Н., *Циклусот на св. Никола во тремот пред црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе*, 178-179; Истиот, *Циклусот на св. Никола во тремот пред црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе*, 177-179.

⁴²⁵ Сп. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 240-246; Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 66-70; Митревски Н., *За свети Никола и циклусот во припратата на Топличкиот манастир*, 119-120; Истиот, *Циклусот на св. Никола во тремот пред црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе*, 177-178.

Зографот илустрирајќи го циклусот на св. Никола во кумановската црква не секогаш се држел до стандардната иконографија на византиската уметност. Многу често во своите сцени внесувал детали кои се преземени од некои од постарите западни примери, што зборува за неговата исклучителна образованост и надареност. Така на пример во сцената *св. Никола ги спасува трите девојки од блуд*. Во црквата Св. Никола во Куманово тој го илустрирал завршниот момент на приказната кога сиромашниот татко третата вечер чекал да види кој му ги остава златниците и кој му помага во неговата тешка состојба. Во самаринската црква зографот Михаил во циклусот на св. Никола исто така ја илустрирал оваа сцена, меѓутоа применувајќи ја формулата на визија или сон. Со трите заспани ќерки и заспаниот татко, издвоени во посебен кревет, и св. Никола кој преку прозорецот во собата го внесува кесето со пари. Во кумановската црква св. Никола наместо покрај прозорецот тој е насликан на вратата од собата.

Одстапување од стандардната иконографија имаме и во сцената со *Јавувањето на светителот на царот Константин Велики заедно со епизодата јавувањето на епархот*. Најчесто во византиските претстави во оваа сцена скоро секогаш заедно се сликаат *Јавувањето на светителот на царот Константин и јавувањето на светителот на епархот Евлавиј*. Таков пример имаме и во црквата св. Никола во Куманово. Меѓутоа поретко се случува на оваа композиција да се додаде и епизодата со тројцата оковани војводи во затворот. Ваква иконографија применил зографот Михаил во црквата Св. Преображение во Самарина.⁴²⁶

И во двете цркви и во кумановската и во Самаринската, зографите во циклусот на св. Никола, вклучиле две сцени од случувањата на море. Во сцената *Спасување на коработ од потопување од морската бура* се гледаат некои деталите кои Никола Михаилов во кумановската црква ги презел од примерот во Самарина. Како што е карпестиот брег од десната страна на коработ во композицијата. Вакво карпест предел следејќи ги постарите но поретки илустрации на оваа чудо го насликал и зографот Михаил во преображенската црква во Самарина. Во оваа сцена зографот Михаил останал следбеник на постариот модел и со стандардна иконографија, за разлика од Никола кој применил компилирана иконографија притоа внесувајќи и некои

⁴²⁶ Сп. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 249-250; Митревски Н., *Циклусот на св. Никола во третоот пред црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе*, 181-182; Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 115-120.

збунувачки елементи, како што се главите на морнарите во разбранетото море кои неможат да се поврзат со некоја од познатите случки.⁴²⁷

При илустрирање на втората случка која се случила на море односно во сцената *Св. Никола го спасува коработ од потоп што сакал да го предизвика ѓаволот*, за разлика од неговиот татко кој го применил постарот модел во илустрирањето на оваа случка,⁴²⁸ Никола во визуелизацијата на овој настан, можно е да се послужил со примерот на графичките решенија на Христофор Жефаровиќ (1742) и Томас Месмер од (1754). Во оваа сцена вклучил двајца паници/морепловци и женска фигура со сад во рацете, која е насликана на копнениот дел од сцената.⁴²⁹

Најчесто како последна сцена од животот на св. Никола се слика Успението на св. Никола. Во оваа сцена зографот Никола насликал многу невообичаено решение кое не се сретнува ни во постарите графички примери. За разлика од постарите примери каде оваа сцена добива церемонијален карактер во кој се вклучени претстави на повеќе свештеници и ѓакони,⁴³⁰ зографот Никола Михайлов насликал многу упростена варијанта, со св. Никола на одар, еден свештеник и еден ѓакон, а поголемо внимание посветил на самиот простор во кој се одвивал чинот.

⁴²⁷ Сп. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 251-252.

⁴²⁸ Модел од пострите примери во поствизантиската уметност го наоѓаме во манастирот Св. Прображение во Зрзе. Во средината на композицијата во разбранетото море е насликан кораб во кој се наѓаат неколку морнари/патници кои веслаат со раце и со весла, обидувајќи се да се справат со немирното море. Зад нив е насликан св. Никола кој се појавува да им помогне во нивната неволја. Додека во предниот дел на композицијата е насликан св. Никола како со двете раце му помага на еден давеник кого го извлеува од морето. За разлика од сите приказни кои се случиле по смртта на светителот, оваа случка се случила уште за време на земскиот живот на св. Никола. Слично вакво решение има и во Бања Прибојска во Србија. Сп. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 251-252; Митревски Н. *Циклусот на св. Никола во тремот пред црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе*, 177-178.

⁴²⁹ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 251-252;

⁴³⁰ Ваква претстава каде церемонијалниот карактер е нагласен е присутен и во црквата св. Преображение во Зрзе. Како последна сцена од циклусот на св. Никола, е насликана во најниската зона, јужно од влезната врата. Св. Никола е насликан на одарот како лежи, облечен во епископски орнат. Лево и десно од одарот насликани се по еден епископ, додека зад одарот се двајца ѓакони, двајца монаси и еден поец со отворена книга во рацете. Слично решение има и во Толпичкиот манастир и во црквата св. Никола во Вица. Сп. Митревски Н. *Циклусот на св. Никола во тремот пред црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе*, 183; Истиот, *За свети Никола и циклусот во припратата на Толпичкиот манастир*, 119-121.

- Празнични сцени

Во горните зони на централниот кораб зографот, поради специфичниот архитектонски простор, направил соодветен избор на монументални композиции од циклусот на Великите празници. На јужната страна, (и.-з.) циклусот започнува со монументалната композиција *Благовештение*. Сцената е исполнета со богата декорирана кулиса и со орнаметирани градби. Централна фигура на сцената е архангелот кој долетува кон Богородица со цвет во раката. Богородица е насликана под балдахин и зад пулт со отворена книга на десната половина на сцената. На аголните површини од сводниот завршеток симетрично се поставени фигурите во цел раст на пророците Давид и Соломон. Богатата градска архитектонска и пејзажна кулиса ја исполнува заднината, одвоена со парапетната преграда на аркадно засведениот трем. Во горниот средишен дел на сцената, во небесен сегмент опкружен со ангели и облаци, доминира седнатата фигура на Бог Отец. Западното влијание кое го констатиравме во сликарството во куполите се чувствува и во оваа сцена. Се работи за деталите како што е триаголниот нимб околу ликот на Бог Отец и шамивчето во раката на Богородица, кое се среќава уште во рановизантискиот период,⁴³¹ а истото е особено доминантно во западноевропската уметност. Аналогија на деталот со шамивчето во раката на Богородица од поново време наоѓаме во сцената Благовештение на Царските двери од 1745г., дело на светогорскиот јеромонах Јеромил кое денес се наоѓа во Византискиот музеј во Атина.⁴³²

Потеклото на шамивчето во рацете на Богородица произлегува од облеката што ја носеле жените во побогатите слоеви во општество, а се појавува во уметноста во времето на Доцната антика, тоа како атрибут е преземено и во ранохристијанската уметност (равенските мозаици) за подоцна да биде „внесено“ во претставите на Богородица на трон, Богородица Оранта или во Деизисните композиции, истакнувајќи го нејзиниот углед како првозастапничка пред Христа за спасение на човечки род.⁴³³ Покрај оваа симболика, шамивчето паралелно се поврзува и со тажниот момент на смртта на Исус Христос, како алузија за болката на мајката и солзите што таа ќе ги

⁴³¹ За шамивчето во раката на Богородица во нејзините престапи во олтарската конха, како и во сцените Благовештение и Распятие, в. Серафимова А., *Фрескоживотисот во црквата Свети Димитриј во Охрид*, 73, заб. 40-42.

⁴³² Тричовска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 135 (со постара литература).

⁴³³ Исто, 134.

пролее за пострадалиот син распнат на крст. Широко применуван и во визаниските споменици, овој знак на емотивна, човечка манифестација се појавува и кај други женски ликови во двете последни сцени од Христовата сага, во Распетието и во Оплакувањето, нагласувајќи ја егзалтираната атмосфера меѓу присутните, својствена на барокната уметност.⁴³⁴ Користејќи го истиот модел со шамичето во рацете на Богородица, зографот Никола Михаилов ќе го примени и на уште две икони - Благовештене од цр. Св. Илија во с. Блатец и Св. Ѓорѓи во с. Ново Село, Струмичко.⁴³⁵ За разлика од сцената во кумановската црква овие две икони се разликуваат и по концепција и по иконографијата на основните елементи. Во нив е применет еден од најзастапените иконографски модели во ова време во кој Богородица седи покрај пулт со отворената книга на кој е испишан нејзиниот одговор за примента вест. Подоцна Никола Михаилов ќе примени сличен модел при сликање на иконата од с. Моноспитово.⁴³⁶ На двете икони од Никола Михаилов, онаа од с. Блатец и од с. Ново Село, Богородичината фигура е клекната на колена и е „растоварена“ од ентериерната кулиса. На иконата од с. Блатец, Богородица е со молитвено прекрстени раце со кои го држи марамчето, а нејзината глава е благо наклонета кон фигурата на архангелот, додека на пултот, наместо книга, е поствен свиток. На другата икона од с. Ново Село, Богородица е всредсредена на архангелот, така што пултот позади неа со претстава на свитокот или книгата (губејќи ја смислата), не е вклучен во сцената.

Ставот на Богородичината фигура со нагласена спиритуалност како и триумфалното движење низ облаците на архангелот (посебно акцентирани на последната икона на Никола Михаилов, Благовештение), посебно ги користеле италијанските и холандските сликари од XVII век, кои подоцна послужиле како инспирација на критските сликари. Во таквиот амбиент на одигрување на Благовештението којшто можеме да ги наречеме и небесен простор, понекогаш била

⁴³⁴ Маниристичкиот приод во изведбата на женски фигури со марамче во раце кои го оплакуваат Христос по распетието, е својствен за критските сликари, сп. Исто, 134-136. Авторката посочува примери на дела создадени под влијание на венецијанската уметност, на Тиеполо и на фламанската уметност издвојувајќи ја иконата/сликата Симнување од крст, денес во Византискиот музеј во Атина, дело на непознат сликар од околу 1600 година, како и иконата на Никола Кантунис од Закинтос в. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 134 (со литература).

⁴³⁵ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 136.

⁴³⁶ в. исто, 136. Оваа статична иконографска шема е често применувана во сликарството во XIX век. Во неа Богородица седи на трон, пултот со книгата е заменет со покриена маса со цвеќе, а таа, архангелот и пророкот Давид, насликан зад неа, носат испишани свитоци. Ентериерот на кумановската претстава, како и на оној од посочената икона од Моноспитово претставува реплика на Благовештението од бигорската трпезаријата на која има балустрада позади која се гледа пејзаж и покрај која стојат два ангела.

изоставана книгата пред Богородичината фигура. Компаративните анализи покажуваат дека овој модел поретко е присутен во сликарството на XIX век во Македонија, а зографите, произлезени од кругот на Михаијловиот ученик - Дичо зограф, скоро секогаш ја користат варијантата на клекната/седната Богородичина фигура, насликана во богато ентериерно опкружување поставена пред пулт со отворена книга.⁴³⁷

Веднаш до Благовештението е насликано *Раѓањето Христово*,⁴³⁸ сцена од празничниот циклус која зографот во кумановската црква Св. Никола ја насликал два пати, во контекст на Великите празници и во нишата на протезисот до сцената Оплакување Христово. Оваа сликарска осмисла на ниша на протезисот претставува реткост која има објаснување. Имено, самото акцентирање на моментот на поклонувањето на кралевите симболично го поврзува овоплотениот Христос со евхаристичниот Христос, односно ја поврзува оваа сцена со литургискиот момент на претворање на светите дарови во телото и во крвта на Христос, што се базира на зборовите во Евангелието по Јован: „Јас сум леб кој се симна од небото“ (Јован I, 51). Токму поради тоа оваа сцена е насликана на местото на кое се приготвуваат светите дарови.⁴³⁹ Сцената Поклонувањето на кралевите, како супституција на Раѓањето Христово, е често сликана во протезисот во црквите на јужнобалканското подрачје, што во науката се поврзува со украински влијанија.⁴⁴⁰

Во претставите на сцената Раѓање Христово сликана од раката на Никола Михаилов се применувани неколку иконографски модели. Во некои од посочените претстави е користен моделот со Поклонување на кралевите/мудреците, модел кој често се среќава во барокната и во источноправославната уметност. Таа е поразлична од традиционалната византиска шема, која е базирана на евангелски потврдениот настан (Матеј I, 11), кој претставува алузија на принесувањето даровите на новородениот Јудејски цар. Зографот Никола Михаилов овој модел на Поклонувањето на мудреците, каде што сите главни учесници се околу колевката, а Јосиф е пасивен

⁴³⁷ Овој модел, опишуван од Дичо зограф во една од неговите ерминии, е најчесто применуваниот во македонскиот живопис од XIX век.

⁴³⁸ Раѓањето Христово е една од двете најзначајни новозаветни случки и еден од двата најголеми христијански празника. Основата за ликовното оформување на оваа случка се евангелските текстови (Мат., II, 1-10; Лука, II, 1-17), литургиските песни и старите апокрифни извори, в. Серафимова А., *Кучевшики манастир Свети Архангели*, Скопје, 2005, 63.

⁴³⁹ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 137.

⁴⁴⁰ Поклонување на кралевите е издвоена сцена во протезисот на католикот на манастирот Крушедол (1751 г.) на кој работел украинскиот сликар Јов Васиљевич заедно со српскиот сликар Василиј Остојќиќ, в. Тимотијевиќ М., *Иконографија Великих празника*, 99-100.

набљудувач, го применил во кумановската црква и на иконите од цр. Св. Преображение во Прилеп и во цр. Св. Константин и Елена во с. Моноспитово.⁴⁴¹ Во оваа барокна претстава на адорација, покрај пастирите и ангелите, активно учествуваат и Богородица и Јосиф. Тие се прикажани во став на поклонение заедно со тројцата мудреци, претставени над колевката на новороденчето. Интересен детаљ којшто се појавува во една варијанта на Раѓањето Христово е наративниот момент кога Богородица го ослободува телото на новородениот син од пелените, повлекувајќи ја долната пелена со двата краја. Во оваа смисла забележуваме дека слична иконографија има Раѓањето Христово на иконата од бигорската трпезарија на која зографите Михаил и Даниил направиле комбинација од постари и понови модели во кои е вклучена и традиционалната епизода со кралевите, кои јавајќи на коњ се доближуваат кон новороденчето. На оваа икона, и покрај полуразголеното тело на Христос, не е претставен моментот на одмотување на пелените на младенецот. Овие два примери на Раѓањето Христово, оној од кумановската црква Св. Никола и оној насликан на иконата од бигорскиот манастир,⁴⁴² ќе имаат богата разработка во сликарството на XIX век во која ќе бидат согледани бројни барокни примеси.⁴⁴³

Наредната празнична сцена која е илустрирана е *Крштевањето Христово*. Оваа сцена е насликана во горната зона на северниот ѕид од централниот кораб под куполата посветена на Богородица, наспроти Распетието насликано на јужниот ѕид. Оваа сцена содржи видливи иконографски промени кои се најавени преку црковнословенската формулација со која е означена сцената како Богојавление. Освен во кумановската црква, зографот Никола ја претставил оваа случка уште на пет икони и тоа на иконостасите за црквите во с. Богомила, с. Блатец, с. Тркања, на иконостасот во католикот на Осоговскиот манастир и во Преображенската црква во Прилеп.⁴⁴⁴ На сите икони е користен ист модел - крштевањето на спасителот во водите на реката Јордан, во редуцирана варијанта каде што покрај св. Јован Крстител и Исус Христос, се

⁴⁴¹ Сумарните анализи на истоимени примери во сликарството од XVIII век покажуваат дека овој модел бил доста популарен, сп. Тимотијевиќ М., *Иконографија Великих празника*, 99; Поповска-Коробар В., *Иконописот во Охрид во XVIII*, Скопје 2005, 151 сл. 9 (детаљ од иконата на зографот Константин од Спат во манастирот Арденица); Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 138-139.

⁴⁴² Тричковска Ј., *Иконописот во Бигорскиот манастир од времето пред обновувањето во 1800 година* во: Група автори, *Манастир Свети Јован Бигорски*, Скопје 1994, 175-190.

⁴⁴³ В. анализа и примери кај: Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 138-139.

⁴⁴⁴ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 144.

присутни само два до три ангела. Во овој модел е акцентирана улогата на св. Торица со вклучување на допојасјето на Бог Отец и на светиот Дух (гулабот), кој слетува над главата на Исус Христос. Исклучок од овој модел исклучок претставува само иконата од црквата во с. Богомила каде што е претставен само сегмент од небо. Токму ваквото појавување на Св. Троица е одредница за називот на Богојавление односно на визуелниот образ на епифанијата.

Како резултат на богословските расправи за тајната на крштевањето, започнати од крајот на XIII век, а нагласени во контрареформаторскиот период се појавуваат одредени отстапувања од традиционалната интерпретација на сцената, кои го приближуваат ликовното претставување на овој настан до барокната иконографија.⁴⁴⁵ Отстапувањата се однесуваат на претставата на Исус Христос како возрасна фигура која стои во реката со едвај назначено бранување на водата. Оваа иконографија е поразлична од традиционалните претстави каде што се посветувало поголемо внимание на симболично истакнување на реката Јордан, во која ќе биде изведен светот чин.⁴⁴⁶ Сцената Крштевање које е насликана на голема површина во кумановската црква ја опфаќа и епизодата со проповедта на св. Јован Крстител, насликана на источната половина на композицијата. Од познатите современи примери на Богојавление не е познат ниту еден пример 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.⁴⁴⁷ Во оваа сцена зографот илустрирал само дел од евангелскиот текст, проповедта на св. Јован Крстител пред поседнатиот народ. Меѓу присутниот народ има најмногу деца и старци свртени со грб кон централниот дел каде што се одвива Крштевањето. Во оваа сцена е претставен клучниот момент од евангелието на Јован за видението на Крстителот и за слегување на светиот Дух врз Божјиот син (Јован I, 32-34). На овој момент визуелно упатува и гестот на св. Јован

⁴⁴⁵ Расправите се рефлектирале на начинот на изведувањето на крштевањето како света тајна бидејќи тие се спротивставувале на традиционалниот ритуал на потопување односно на поливање, ритуал којшто бил формализиран чинот во времето на Контрареформацијата. За влијанието на овие расправи од крајот на XIII век врз уметноста, в. Schiller G., *The Iconography of Christian Art*, New York 1971, Vol. I, 141-143. За полемиката на руските теолози од времето на Петар Велики на оваа тема в. литература кај: Тимотијевиќ М., *Иконографија Великих празника*, 105, заб. 31, заб. 32; Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 138-139.

⁴⁴⁶ Во оваа иконографска шема се изоставени змијоликите животни кои го симболизираат уништувањето на гревот преку светата тајна на Крштевањето (сп. Псалм 73, 14), а кои Христос ги газил под нозете; ја нема и фигурата на старец или жена како персонификација на реката Јордан и/или морето (сп. Псалм 113, 3).

⁴⁴⁷ Серафимова А., *Кучевски манастир Свети Архангели*, 65.

Крстител насликан со крената рака кон небото односно кон св. Дух (гулабот), испратен од Бог Отец, насликан над главата на Исус Христос. Во македонските споменици на XIX век, каде што преовладува деталното преточување на текстот во слика, не се познати опширно илустрирани сцени на Христовото кршетвање.⁴⁴⁸

Како последна сцена на јужниот ѕид на коработ во црквата Св. Никола во Куманово е композицијата *Сретение*, која зографот Никола ја насликал уште и на иконите за иконостасите во црквите во с. Богомила и с. Блатец.⁴⁴⁹ За ликовното оформување на сцената во кумановската црква зографот се послужил со евангелскиот текст на (Лука II, 22-40). Присутни се само главните ликови - младенецот Исус Христос, Богородица и Јосиф, пророчицата Ана и светштеникот Симеон, кои се сместени во ентериерот на ерусалимскиот храм. Тука Никола Михайлов се послужил со компилација од два обрасци поврзани со старозаветниот обичај по кој е извршено обрезанието и новозаветниот празник на сретението.⁴⁵⁰ Во кумановската претстава свештеникот Симеон Богопримец не го прима младенецот, туку тој е веќе поставен на трpezата, претставен разголен и подготвен за чинот на обрезавањето, насликан според западноевропските модели.⁴⁵¹ На иконата од с. Блатец зографот внесува една друга специфика - покрај Мојсиевите таблици на трpezата, се наоѓа и здела во која гори оган и долг шилест предмет со украсена дршка (најверојатно меч). Во оваа ликовна интерпретација на обрезавањето/сретението зографот веројатно сакал на натуралистички начин да ги претстави инструментите со кои треба да се изведе чинот на обрезанието. Но, имајќи ја предвид симболиката на мечот во врска со пророчките

⁴⁴⁸ Компаративен пример на кумановската илустрација е сцената Богојавление насликана од втората зона на северниот ѕид во цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица. Сценската 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. Во фигурално-текстуалната нагласка за присуството на Света Троица учествуваат и пророрците Давид и Исаија со соодветен текст испишан на нивните свитоци. Опис и анализа на сцената во с. Рајчица в. кај: Тричковска Ј., *Животисот во црквата Св. Ѓорѓи во с. Рајчица, Дебарско* (магистерски труд), Скопје 2000, 94.

⁴⁴⁹ Анализите на иконата од с. Богомила укажуваат на учество на друга рака/соработник во нејзиното исликување; внесувањето на неидентификувана фигура која држи свеќа на место на пророчицата Ана наведува на помисла за несоодветна интервенција на некој од соработниците на Никола Михайлов. Поопширно за ова види кај: Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 140-141.

⁴⁵⁰ Иако самиот ритуал е отфрлен, старозаветниот обичај на задолжително обрезање на машките лица е прогласен за христијански празник во IV век со што е потврдена нераскинливата врска на Стариот и Новиот Завет, сп. *Дела на светите апостоли*, XV, 1-32; *Прво послание на апостол Павле до Галатјаните*, II, 3. .

⁴⁵¹ Под влијание на барокните модел на Сретението и на Обрезанието, оваа иконографија е преточена во Вејгеровата библија - Ектипа, в. Стошић Љ., *Западноевропска графика као предложак у српском сликарству XVIII века*, Београд 1992, ил. 35-36; Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 140.

зборови на Сименон, што тој токму при сретението и' ги упатува на Богородица, споредувајќи ја нејзината болка со „меч што ќе и го прободете срцето“ (Лука II, 35), останува нејасно значењето на внесениот „атрибут“, посебно што тој е во необјаслива релација со садот во кој гори оган. Ваквата комбинација на иконографските детали кои ги спојуваат двата празника (Обрезание и Сретение) се произлезени од западните графички предлошки.⁴⁵² Гестот на благословот на малиот Христос со кој се открива неговата боженствена природа е ретко користен иконографски елемент во поствизантското сликарство, тој е карактеристичен за сцената Раѓање Христово во западната уметност, но и за сцените Поклонување на мудреците во кои малиот Христос седнат во skutот на Богородица, го благословува првиот од кралевите.⁴⁵³ На чесната трпеза многу ретко се додаваат реквизити како оние претставени на иконата од с. Блатец. На чесната трпеза обично се поставени двата закона, Мојсеевата книга (таблици) и книга која го симболизира Евангелието или Новиот завет, а скоро секогаш отсуствува крстот, додека во спомениците од таканаречениот епирскиот круг од втората половина на XVIII и од XIX век е насликана само трpezата.⁴⁵⁴

На северниот ѕид (з.-и.) во централниот кораб е насликана композицијата *Влегување во Ерусалим/ Цветници*.⁴⁵⁵ Освен во црквата Св. Никола во Куманово, зографот Никола ја внел оваа сцена и во празничниот ред икони на иконостасите во црквите во Осоговскиот манастир, с. Блатец, с. Тркања и Св. Преображение во Прилеп,⁴⁵⁶ како и на малата икона за црквата во Куманово во комбинација со Лазаревото воскресение.⁴⁵⁷

⁴⁵² Иконографијата на централниот дел на оваа сцена во Библијата „Ектипа“ - Исус поставен на трpezата и Симеон Богопримец покрај неа, е идентична со претставата од кумановскиот живопис.

⁴⁵³ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 140.

⁴⁵⁴ Исто, 140-142.

⁴⁵⁵ Текстуалната предлошка за оваа сцена е настанот кој го раскажуваат сите евангелисти (Мат XXI, 8; Мар., XI, 8; Лука, XIX, 36; Јов., XII, 13). Празничното одбележување на Христовото влегување во Ерусалим се слави, според изворите, уште од IV век, од кога датираат и првите ранохристијански илустрации. Во сликарството илустрацијата се јавува во V-VI век, во схема што ќе стане нејзина основна иконографска форма. Деталот со децата кои кинат, фрлаат или мавтаат/поздравуваат со маслинови гранчиња произлегува од Никодимовото псевдоевангелие и од литургиската поезија. Оваа алузија е прецизно протолкувана од Михаил Хоматијан во XI век. Тој имено вели дека „Христос пред себе поставува новороденчиња, кои со својот исконски чист нагон за вистинска проценка ќе го спознаат својот господар“, в. Серафимова А., *Кучевишки манастир Свети Архангели*, 66.

⁴⁵⁶ Икона од Осоговскиот 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 Преображение-Прилеп, рег. бр. 16404, сите заведени во Централниот регистар на РЗСР/НКЦ – Скопје. В. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 148.

⁴⁵⁷ Неслучајно е направен спој на овие две сцени имајќи предвид дека тие се последователни и симболично поврзани моменти од Христовиот живот и делување: В. Поповска-Коробар В. и Зисовска Ј., *Икони од Кумановско во црквата Св. Никола во Куманово*, Куманово 2000, кат. бр. 11.

Во централниот дел на композицијата е претставен Христос како јава на осле, пратен од група апостоли и дочекан од граѓаните на Ерусалим, излезени пред портите со гранчиња во рацете, заедно со групата деца меѓу кои се издвојуваат тие што му постилаат наметка пред нозете. Како измена на иконографијата на оваа композиција под барокно влијание е насликан свиток во раката на Христос, кој со едната рака благословува, а со другата ги држи уздите на ослето.⁴⁵⁸ Ваквата измена според украинските схоластичари доаѓа од догматското толкувањето на Христовото влегување во Ерусалим кое означува „почеток на неговиот страдален пат“, при што тој не влегува во Ерусалим како „владетел и првосвештеник“ (симболиката на свитокот), туку како „искупител кој доаѓа да се жртвува“.⁴⁵⁹ Поради ова толкување сцената Цветници била вклучена и меѓу сцените на Христовите маки и страдања.⁴⁶⁰

И на иконите и на сцената во кумновската црква е присутен деталот со дрвото во чии крошни е сместена детска фигура со секира во рака, насликана како сече разлистените гранки и која заземајќи го средишниот простор на пејзажната заднина, визуелно ја дели композицијата на два симетрични дела.

Сцената *Распятие Христово* која е насликана на северниот ѕид има иконографска концепција во која централнопоставеното распятие ги потиснува во крајните агли двајцата разбојници кои биле распнати во исто време со Христос (Лк. XXIII, 33; Мат. XXVII, 50; Мар. XV, 27). Разбојниците немаат натписни ознаки, но можат да се идентификуваат според апокрифното Никодимово евангелие. Праведниот разбојник што се покајува, по име Дизмас, се наоѓа од десната страна на Христос. Тој има ореол на главата, додека грешниот Геста(с) е поставен од левата страна, без ореол и со грб свртен кон Христа. На сцената е претставена и група од трите свети жени на чело со Богородица, каде повторно се појавува карактеристичниот детаљ - марамчето во раката на Богородица, скршена од болка. Како нивен пандан од другата/левата страна на крстот стојат апостолот Јован и сотникот Лонгин.⁴⁶¹

⁴⁵⁸ На истоимената икона од иконостасот во цр. во с. Тркања Христос истовремено го држи и свитокот и уздите на ослето.

⁴⁵⁹ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 149.

⁴⁶⁰ Исто, 150.

⁴⁶¹ Распнувањето на Христос е опишано во сите четири евангелија, но најопширно кај Јован (XIX, 18-30). Сцената има стара и разработена иконографија со која се нагласува нејзината евхаристична осмисла. Интересно е тоа што сцената ја добива својата развиена иконографија скоро едновременно со нејзината појавност како илустрација во ракописите од VI век. Веќе во оваа иконографска схема се вклучени многу епизоди и детали, чијашто литературна предлошка се евангелските кажувања и тоа за: прободување на Христос со копје (Мар., XV, 36), мачење со губата натопена со оцет (Мат., XXVII, 34; Лука, XXIII, 36) за војниците кои се коцкаат за Христовата облека (Јов., XIX, 23), раскинувањето на црковната завеса (Лука

Распетието Христово, освен во кумановскиот храм, зографот Никола Михаилов го насликал и на два престолни крста, за католиконот на Осогвскиот манастир и за цр. Св. Димитриј во Крива Паланка. Доколку се направи компарација помеѓу временски блиската композиција насликана од зографите Михаил и Даниил во црквата Св. Ѓорѓи во с. Рајчица, можеме да кажеме дека сценската разработка и на двете претстави е различна и тоа најмногу како последица на просторните можности и програмската концепција.⁴⁶² Тоа му овозможило на Никола и на неговата тајфа да искористат побогато илустрирани предлошки.

Додека сцената од црквата во с. Рајчица има слична иконографија со претходно насликаната сцена во самаринската црква Св. Прображение, каде е применет образецот од епирскиот сликарски круг од XVIII век,⁴⁶³ во кумановското Распение е применета комбинација на предлошки, карактеристична за графиките илустрации. Во тој контекст може да се протолкува учеството на коњаникот, поставен во предниот план на десната половина, кој со копје ги прободува Христовите гради од кои тече „крв и вода“ (Јован, XIX, 34). Оваа епизода има голема популарност во барокната 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.⁴⁶⁴ Оваа епизода понекогаш станува самостојна илустрација во графичките листови, како дел од типично барокната тематика - култот кон Христовите рани. Познато е дека синоптичките евангелија не го именуваат оној кој ги пробол Христовите гради, а пак апокрифните и други списи создавале нејаснотии и забуни за лицето или две лица по име Лонгин. Ова довело до забуни и непрецизности кои се видливи и на претставите на Распетието во барокните графички илустрации во кои не секогаш може да се

XXIII, 45; Мат., XXVII, 51; Мар., XV, 38), како и за кршењето на глуждовите (Јов., XIX, 31-33). Надминувајќи ги евангелските соопштенија, сликарите ги користеле и раскажувањата за случката во соодветните апокрифни текстови меѓу кои најескплоатирано били псевдоевангелието на Никодим од каде што се земени податоците врзани за двајцата разбојници, за бројните апокалиптични елементи како и за присуството на Пилат на Голгота. Во поствизантискиот период презентирањето на темата оди во два правци: во една група споменици таа е сведена на основната содржина, а пак едновремено во поголемите ансамбли и учени целини, во кои спаѓаат и делата на критските сликари, таа е високо наративно збогатена. Кон втората, наративна форма на прикажување на Распетието, се приклучуваат и романските споменици. Во оваа насока треба да се посочи дека Распетието во контекст на Великите празници има збиена, а во контекст на Страдањата - развиена иконографија. За посочените наводи в. опширно кај: Серафимова А., *Кучевшики манастир Свети Архангели*, 68 (со литература).

⁴⁶² Тричковска Ј., *Животисот во црквата св. Ѓорѓи Победоносец*, 22-25.

⁴⁶³ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 151.

⁴⁶⁴ Според украинскиот схоластичар Димитриј Ростовски, од крвта што истекла при прободувањето на градите на Христа, на сотникот Лонгин му оздравеле болните очи, в. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 151.

препознае/идентификува конкретниот извршител.⁴⁶⁵ Додатни забунувања во овој контекст предизвикувале и најстарите примери (V-VI век) каде што се појавуваат двајца војници, од двете страни на распнатиот Христос. Едниот од нив го прободува Христовос во пределот на слабината, а другиот ја приближува долгата трска натопена со оцет и жолчка до неговата уста. На една графика од 1872 година, најверојатно по потекло од Венеција, се претставени двајца „извршители“ со копја, војник, поставен на левата страна од Распетието, и еден „дивил“/лаик на десната страна, насликан со перизома околу бедрата. Претставен е и коњаник насликан во еврејска облека во кој може да се препознае војник или сотник (Лонгин ?), а пак 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. Во евангелијата на Матеј (XXVII, 54), Марко (XV, 39) и Лука (XXIII, 47), сотникот бил оној кој верувал во Христа, додека Евреите се тие кои неверувајќи во неговиот исказ го распнале Христа.⁴⁶⁶ Карактеристична иконографија во илустрирање на оваа сцена применуваат и корчанските браќа, зографите Константин и Атанас кои во повеќето видни ансамбли реализирани на Света Гора во третата четвртина на XVIII век (Ксенофон, скиотот на Св. Ана, хиландарските параклиси Св. Димитриј и Св. Сава) го вклучуваат коњаникот кој го прободува Христа; тој има световна облека и чалма на главата, со што е издвоен од сотникот Лонгин, кој се наоѓа од споротивната страна на сцената, позади апостолот Јован, и има ореол на главата и вперен прст кон распнатиот, со што ја потврдува својата вера во Христа.⁴⁶⁷

Шамивчето е другиот карактеристичен детаљ кој имал долга традиција,⁴⁶⁸ кое овде е насликано во рацете на Богородица претставена скршена од болка, но и во рацете на останатите жени од групата.⁴⁶⁹

⁴⁶⁵ в. опширно кај: Исто, 152. Во Никодимовото евангелие експлицитно се зборува за Лонгин-војникот кој го прободува Христа, а истотот се повторува и на старите минијатури и на некои фрескопретстави. Григориј Ниски ја поистоветува оваа личност (Лонгин) со епископ Кападокиски. Неговото име се спомнува во календарските и минејните службени, а нему му била посветена и посебна служба. Во пишаните споменици од западно потекло се навестува постоење уште на едно лице по име Лонгин, кое исто така се поврзува со Распетието. Сите овие збунувачки податоци укажуваат на честото поистоветување на Лонгин-сотникот и Лонгин-војникот, кој со копје го прободува Христа,

⁴⁶⁶ Во соодветниот опис во Евангелието на Јован исто така не се споменува конкретна личност (Јн., XIX, 34, 37).

⁴⁶⁷ За иконографијата на Распетието во видните слики на Константин и Атанас од Корча, в. Ракиќ З., *Цркве Светог Димитрија и Светог Саве у Хиландару*, Нови Сад 2008, 25, 49, сл. 31, сл. 110.

⁴⁶⁸ Според досегашните сознанија зографот Никола Михилов применил некои од обрасците по кои работеле корчанските браќа-зографи, кои во некои икони со претстава на Распетието сликаат шамиче во раката на Богородица, сп. Поповска-Коробар В., *Иконописот во Охрид во XVIII век*, сл. 21 на стр. 84.

Воскресението е празник кој има најбројна ликовна интерпретација што е разбирливо кога ќе се земе во предвид дека во овој период паралелно се сликаат запданата (Христос кој излегува од гроб) и источната варијанта (Слегување во пеколот). Сцената Воскресение Христово во црквата св. Никола во Куманово е насликана веднаш до Распетието на северниот ѕид.

Триумфалното „излегување“ на Христос од гроб, во кумановската црква е нагласено со неговата доминантно исправена фигура опкружена со облаци. Тој држи крст и знаме во едната рака и има вперен прст кон небото. Во подножјето на сцената се претставени фигури на римски војници. Едни од нив спијат, а другите зачудено гледаат кон воскреснатиот Христос. Она што отстапува од стандардната иконографија на оваа сцена е претставата на мирносоциите насликани како се движат кон саркофагот на кој е насликан ангелот кој ги пресретнува.⁴⁷⁰

Она што се издвојува во оваа композиција е драматичното излегување на Христос од запечатениот гроб⁴⁷¹ на кој е насликан Пилатовиот печат, според раскажувањето на евангелистот Матеј (XVII, 63-66). Ваквото драматично излегување на Христос од запечатениот гроб со пилатовиот печат според Фламманскиот гравер Јоханес Моланус е всушност како илустрација на 66. Псалм уште наречен и Воскресна песна.⁴⁷² Варијантата со отворениот саркофаг се смета за преодна форма од традиционалната византиска кон западната иконографска концепција, која е внесена во Ерминијата на Дионисиј од Фурна. Крстот и знамето се исто така барокни атрибути кои ја симболизираат победата над смртта преку искупителната Христова жртва.⁴⁷³

Во прозападниот ликовен образец на Христовото воскресение визуелно се нагласува Христовото саможртвување за спас на човечки род. За разлика од овој експлицитен образец/модел, во византиската сцена Христово симнување во пеколот се

⁴⁶⁹ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 152-153.

⁴⁷⁰ Според компаративните анализи на иконографијата на Воскресението во творештвото на Никола Михаилов направени од Тричковска Ј. (*Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 154-155), мирносоциите не се присутни во иконописните дела на авторот. Ангелот, пак, насликан крај Христовиот гроб не е секогаш насликан; него го согледуваме на ѕидната слика од Бигорската трпезарија и од црквата во Куманово и на двете икони од црквите во с. Липовик и во Прилеп.

⁴⁷¹ Компаративните анализи на истоимените сцени насликани од Никола Михаилов покажуваат дека тој почесто го применува иконографското решение во кое гробот е отворен, отколку она со претстава на запечатен саркофаг (на пример, иконата од ризницата на Бигорскиот манастир, како и оние од с. Блатец и с. Тркања), в. Тричковска Ј. *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 154-155.

⁴⁷² Тричковска Ј. *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 154-155 (со постара литература).

⁴⁷³ Исто, 156 (со постара литература).

нагласени догматските аспекти на Христовата жртва. Во кумановското Воскресение зографот Никола Михаилов се одлучил за моделот во кој централната позиционираност на Христос го потиснува местото на мирносоциите во втор план. Драматиката на сцената е потенцирана со претставување на заспаните и уплашени војници. Сите посочени композициски елементи заедно со централната позиционираност на мирносоциите одат во прилог на констатацијата дека кумановската сцена е работена според западниот модел на Воскресението.⁴⁷⁴

Гледано пошироко, во источнохристијанската уметност во XVIII и во XIX век паралелно се сликаат двата иконографски модела, прозападното Христово излегување од гробот и традиционалното Христово симнување во пеколот. Обете решенија се застапени и во творештвото на зографите Михаил од Самарина и неговиот син Данаил.⁴⁷⁵ Оваа сцена зографот Никола Михаилов ја насликал уште и на иконите за иконостасите во црквите во с. Богомила, с. Блатец, с. Тркања, с. Липовиќ, за црквата Преображение во Прилеп, како и на икона за иконостасот во Осоговскиот манастир.⁴⁷⁶

Како завршна сцена од Великите празници во северниот подкуполен простор на централниот кораб, под куполата на Света Троица, е претставена сцената *Вознесение Христово*. Поствизантиската иконографска концепција (со присуство на Богородица), е разработена во бароктен манир каде што Христос динамично се вознесува на небото, додека одредени (споредни) детали се внесувани зависно од медиумот. Богородица е поставена во централниот дел на композицијата,⁴⁷⁷ над неа е Христос кој „лета“ во облаци. Од обете страни на сцената е поставен по еден ангел,⁴⁷⁸ додека апостолите се поредени странично во форма на бисти.⁴⁷⁹ Во барокен манир и во форма на картуша,

⁴⁷⁴ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 156.

⁴⁷⁵ Тричковска Ј., *Животисот во црквата св. Ѓорѓи Победоносец*, 25-27; Истата, *Тематиката на живописот на маишката трпезарија во манастирот Св. Јован Бигорски*, 158-160.

⁴⁷⁶ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 159-160.

⁴⁷⁷ Вознесението е случка што се темели на евангелските соопштенија (Лука, XXIV, 50-52; Марко, XVI, 19) во кои не се споменува Богородица. Нејзиното појавување во сцената произлегува од податоците во Делата апостолски (I, 4-11), во химнографската литература посветена на овој празник, како од Житието на Пресвете Богородица од св. Епифание Кипарски. Осврт на текстуалните предлошки на Вознесението дава: Серафимова А., *Кучевишки манастир Свети Архангели*, 69.

⁴⁷⁸ Сликање на двата ангела во сцената Вознесение се базира на текстот од Делата на светите апостоли и се цитира како исказ на апостолот Лука (I, 10), во кој се вели дека при вознесението на апостолите им се јавуваат „двајца мажи облечени во бело“. За ангелите во Вознесението, в. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 150-160.

⁴⁷⁹ Серафимова А., анализирајќи ја еволуцијата на византиската иконографија на Вознесението, напоменува дека бројот на апостолите, секогаш 12-мина, не е во согласност со евангелските податоци, туку е произлезен од коментарот за случката во Делата апостолски (I, 11, 16-26), при што заклучува дека основниот библиски извор за визуелизација на Вознесението се податоците за случката поместени во Делата апостолски, сп. Исто.

ангелите во рацете држат свиток на кој е испишана вознесенска спасителска порака (Дел. ап. I, 11).⁴⁸⁰ Рефлексијата од 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 како и на ѕидната слика во кумановската црква Св. Никола, каде е наведен и соодветен цитат од Делата апостолски (I, 11). Свитокот во рацете на ангелите (или на само еден од нив) е утврден иконографски детал во современата ерминија на Дичо Зограф.⁴⁸¹

⁴⁸⁰ Овој цитат е посочен и во ерминијата на Дичо Зограф, сп. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 159-160.

⁴⁸¹ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 159-160.

V.2. Стилски карактеристики

Во живописот во горните партии на централниот кораб и во четирите слепи куполи во кумановската црква Св. Никола е присутна истата стилско-ликовна ориентација на зографот Никола Михаилов карактеристична за делата кои непосредно му претходеа на овој анасамбал. Големите површини давале можност за барокизиран пристап што се огледа во оваа сликарска целина. Сидното сликарство во горните партии на централниот кораб и во четирите слепи куполи на кумановскиот храм Св. Никола, како единствено дело во кое целосно може да го проследи авторскиот ангажман во овој медиум, се вклопува во стилско-ликовната ориентација на зографот Никола Михаилов која е карактеристична и за празничните икони од црквата Св. Илија во с. Блатец,⁴⁸² за иконостасниот крст од Осоговскиот манастир⁴⁸³ и за празничните икони од црквата Св. Прображение во Прилеп.⁴⁸⁴ Во меѓусебното компарирање на делата сепак треба да се биде претпазлив поради можноста во нивната изработка да учествувале повеќе соработници на сликарот.

Поради големите површини кои биле исполнети со живопис во црквата Св. Никола во Куманово, барокниот јазик на зографот Никола Михаилов доаѓа до полн израз. Сцените исполнети со мноштво фигури се вешто композициски организирани. Авторот направил селекција на деталите и складно ги распоредил содржинските елементи на сцената. Тоа особено доаѓа до израз во сцените од житието на патронот св. Никола, како и во старозаветните сцени насликани на пандантифите на источнатата купола.

За разлика од иконописните остварувања, во ова ѕидно сликарство зографот имал поголема слобода и простор во ликовното оформување на архитектонското и

⁴⁸² На пр., на иконата Благовештение од црквата Св. Илија во с. Блатец, Кочанско (1858 г.), ликовите се со погуби премини во сенчањето, а одеждите добиваат нагласена волуминозност со примена на позлата, при што идеализацијата на претставите е сведена на минимум, в. Николовски А., *Последниот потомок на зографската фамилија на Михаил Зиси*, 24; Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 321.

⁴⁸³ Во сликањето на Крстот–Распятие, Никола го користи моделот којшто татко му Михаил Анагност го употребил уште на раните дела во Албанија. Фигурите се претставени во движење, а на нивните лица е очевидна болката и тагата, изразени мирно и достоинствено. Облеките на фигурите делуваат напластено и тешко. Овој впечаток/ефект е уште понагласен во претставите на муралот поради монументалните димензии на истите. За овие стилски аспекти в. В. Тричковска Ј., *Хронологија на раните дела на зографот Михаил (Анагност) од Самарина*, 414-415.

⁴⁸⁴ На иконите од цр. Преображение во Прилеп, зографот Никола Михаилов во колористичката обработка отстапува од примената на вообичаената палета во полза на употреба на изразито студена гама, в. Николовски А., *Последниот потомок на зографската фамилија на Михаил Зиси*, 26-27.

пейзажното опкружување во кое се одвивале сцените. Во оваа смисла најилустративни се екстериерните сцени. Така на пример, посебно е интересна реката Јордан, насликана во перспектива во сцената Крштевање Христово. Смалената фигура на св. Јован Крстител во епизодата со проповедта во истата сцена, е пропорционално намалена соодветно на димензиите на крајбрежниот пејзаж прикажан во перспектива. Примената на перспективата во претставувањето на сценската архитектура и пејзажот е видлива и во приказот на толпа или група луѓе насликана во движење или во статична положба. Во оваа смисла најочигледните примери се содржат во сцените Жртвата на Ное и Цветници. Имено, групата млади се губи во далечината/заднината, позади клекнатата фигура на праотецот Ное, а пак свештениците кои излегуваат од вратите на Ерусалим да го пречекаат Христос е пропорционално „сопоставена“ на малите седнати детски фигури насликани пред нив.

Најдобрите композициски решенија се оние во кои учесниците се сплотени околу централното дејствие. Во овој контекст треба да се издвојат сцените: Сретение, Раѓање и Оплакување Христово, насликани во нишата на протезисот. Како особено успешна ја цениме и реализацијата на панорамските сцени во кои учесниците се рапоредени по целата ширина, како на пример во Крштевањето, Христовото влегување во Ерусалим (Цветници) и Распетието.

Според физиономската дефинираност и изразност можат да се издвојат повеќе фигурални претстави на пророци, праоци и праведници, насликани на челните страни на арките што ги двојат куполите. Во оваа смисла ги апострофираме и претставите на трите момчиња со пр. Даниил, на св. евангелист Матеј во пандантифите, на Исус Христос од претставата на Св. Троца во источната калота, и на Богородица и другите жени насликани во Оплакувањето.

Паѓа во очи големото внимание што авторот го посветил за веродостојно ликовно презентирање на ткаенините/облеките. Тие се меко моделирани што посебно се забележува при обвиткување на телата и главите. Реалистично и пластично делуваат врзаните чворови на химатионите (на апостолите, на ангелот од Аврамовото гостољубие, на наметката на ап. Јован од Оплакувањето, на Симеон Богорпимец во Сретението, на ангелот од Крштевањето) и на марамите на женските фигури (на мајката на св. Никола од сцентата Раѓање).

Колоритот со кој се служи авторот е интензивен, без користење на широка палета на бои, но со нивно умешно комбинирање. На одеждите преовладуваат циноберот,

карминот и окерот. Овој хроматски избор е во контраст со сината, зелената, маслиневата и темно зелената, бои кои се најчесто употребени во претставувањето на стилизираниот пејзаж. Сивата и розеникавата боја, пак, се најдоминантни на архитектонските кулиси, додека за заднината е користена сината боја.

Скоро сите елементи/предмети кои ја сочинуваат сценографијата на ентериерните композиции имаат нагласена декоративност постигната преку сликање на украсни мотиви. Во духот на барокното „накитување“ на сцените спаѓаат и сценските натписи, испишаните свитоци, како и придружните цитати од богослужбени текстови. Текстуалните додавки на сцените му даваат полнотија и расприкажаност на ова сликарство.

Анализите на целокупното познато творештво на зографот Никола Михаилов укажуваат на тоа дека неговото ателје имало варијабилен број учесници т.е. ученици и помошници и дека, поради патувачкиот карактер на работата, неговиот состав честопати радикално се менувал.⁴⁸⁵ Поради тие причини, а и поради анонимноста на другите учесници во сликарскиот процес кои работеле според упатствата на доминантниот мајстор, тешко може да се разврстат соработниците во иконописното творештво на овој сликар. Истото се однесува и на ѕидните слики насликани на ѕидовите на Св. Никола во Куманово. Сигурно и евидентно е доминантното сликарско присуство на Никола Михаилов во декорирање на оваа голема црква. Се чини дека единствено впечатливо отстапување од мајсторската препознатлива сликарска постапка претставува куполната визуелизација на Богородица за која можеме да претпоставиме дека е дело на друг зограф, соработник на Никола Михаилов. Во оваа купола работел зограф со значително послаби сликарски способности. Лицето на Богородица и малиот Христос како и носот, веѓите и очите кои имаат невоедначена бадемаста форма извлечени се со темна линија. Усните им се тенки и нејасно дефинирани со светла цинобер која се претопува во кафеаво-маслиневата боја на лицето, така да ликовите делуваат грубо и строго. За разлика од лицата кои се со нагласена темна линија и каде сенчањето скоро и да го нема, наборите на облеката имаат поблаги премини и сенчања, а линијата е поублажена. Краевите на облеката и околувратникот, како и нивните ореоли нагласени се со златно-жолта боја.

⁴⁸⁵ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 325-326.

Стилски доблести на ѕидното сликарство на црквата Св. Никола во Куманово се вештиот цртеж, складноста на пропорциите во презентацијата на сите сценски елементи (фигури, архитектура, предмети/ентериер, пејзаж), примената на таканаречената научна или ренесансна перспектива и примената на минуциозна постапка во приказот на деталите. Резимирајќи ги нашите анализи доаѓаме до заклучокот дека линијата претставува главно изразно средство на авторот на овој ансамбл, која цели кон постигнување на реалистично-портретни ефекти. Сепак, авторските обиди за портретирање и реализам завршуваат делумно успешно поради превагата на традиционалниот византиски пристап во олицотворувањето на фигурите и сцените чијашто крајна цел е идеализација на истите. Оттука, резимираме дека зографот Никола Михаилов со својот неспорен истражувачки дух, поделен помеѓу левантските барокни новини и традиционалниот пристап, оформува автентичен ликовно-стилски јазик кој претставува значаен придонес во збогатувањето на тематиката и иконографијата на сликарството во XIX век.

VI. Преглед на атрибуираните дела на Никола Михаилов и местото на ѕидното сликарство во Св. Никола во Куманово во неговиот опус

Познатите дела на Никола Михаилов во Македонија во најголем дел се обработени од македонските истражувачи. Нашите настојувања ќе бидат да ја сублимираме вредносната компонента и иконографските специфики во црквата Св. Никола во Куманово, како еден од најголемите проекти во ѕидното сликарство со кои се зафатил Никола Михаилов во Македонија.

Зографот Никола Михаилов најверојатно бил роден во Крушево,⁴⁸⁶ во годините кога неговото семејство од Самарина се преселило во овој град. Неговиот татко зографот Михаил заедно со својот син првенец Димитар (кој подоцна ќе се замонаши и ќе го земе името Даниил), поради притисокот од злосторствата на турските феудалци, ја напушта родната Самарина (Епир) и се преселува во Крушево. Точната година на нивното доселување во Крушево е непозната, но се претпоставува дека тоа се случило во периодот помеѓу 1812 и 1821 година.⁴⁸⁷

Богатата сликарска продукција на зографот Никола Михаилов, се следи во период од над педесет години (1842-1894) најголем дел преку иконите насликани за црквите ширум Македонија.⁴⁸⁸ Тој е еден од малкуте следбеници на традиционалното црковно сликарство од втората половина на XIX век во Македонија. Творештвото на Никола Михаил иако во основа е конзервативно ги надминува оние шематизирани облици присутни во делата на своите современици. Со својата надареност овој зограф во уметноста на XIX век ќе внесе свежи импулси, во периодот на нејзиното опаѓање.⁴⁸⁹

Неговите дела главно се регистрирани на територијата на Р. Македонија, со исклучок кога работел во црквата Св. Троица во Врање (која била во рамките на Скопската митрополија се до 1878 г.), и кога бил ангажиран да изработи иконостасни

⁴⁸⁶ Николовски А., *Сликарството на XIX век во Струмичкиот крај*, Зборник на трудови, Завод за заштита на споменици на културата и природни реткости - Струмица (1989), 154 (= Истиот, *Сликарството на XIX век во Струмичкиот крај*, Студии за доцновизантискиот и периодот на преродбата (XIX век) во уметноста на Македонија, 288).

⁴⁸⁷ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 109-110.

⁴⁸⁸ Исто, 109.

⁴⁸⁹ Николовски А., *Последниот потомок на зографската фамилија на Михаил Зиси*, Културно наследство 14-15/1987/1988 (1990), 21-22; Истиот, *Школа Михаил - последниот потомок на зографската фамилија на Михаил Зиси*, Студии за доцновизантискиот и периодот на преродбата (XIX век) во уметноста на Македонија, Скопје 2010, 232.

икони за манастирот Св. Прохор Пчињски, лоцирани на самата граница на Р. Македонија со Р. Србија.⁴⁹⁰

Првите поуки ги добива во работилницата на неговиот татко, којшто уште од раната младост ги упатувал своите синови во технолошките процеси на зографската уметност/занает, поминувајќи ги со нив сите степени на обука во согласност со зографските стандарди.

Прва потпишана творба на Никола Михаилов е деизисната икона Исус Христос со Богородица и св. Јован Претеча насликана на владичкиот трон во цр. *Св. Димитрија во Битола* од 1842 година. (Δια χειροῦ του/ταλεινου Νικολαου γιῦ Μιχαῖλ Ζωγραφοῦ/εκ κρῦσιβγ/αωμβ αλριλν αβ).⁴⁹¹ Во истата црква Св Димитрија во Битола, шеснаесет години порано (1826 г.) неговиот татко Михаил ја насликал дарохранилницата за митрополитот Григориј и ја започнал сликарската кариера во Македонија.⁴⁹² Соработката на таткото и синот во оваа црква (Свети Димитрија во Битола) се следи уште на две икони. Едната икона е со претстава на Христовиот лик на св Риза (Мандилион) поставена во централниот дел на горниот ред на иконостасот, а другата е со претстава на патронот на храмот - св. Димитриј на коњ, изработена во истата година (1842 г.) во која таа е изработена за црковниот проскинетар.⁴⁹³ Колкав и да бил придонесот на зографот Михаил на битолските икони, сепак Никола Михаилов, иако релативно млад, покажал висок степен на занаетчиско знаење, умешност и сликарска талентираност во реализацијата на раните дела.⁴⁹⁴ Тој ги користел картоните и искуства на својот татко со цел да се оспособи за нешто што подоцна самостојно успешно ќе го создава.⁴⁹⁵

Заедничката работа на таткото и синот е видлива уште на два проекта. Имено, обајцата насликале неколку икони за црквите *Св Ѓорѓи во Ресен* (1844г., 1846 г., 1848 г.) и *Св. Атанасиј во с. Богомила, Велешко* (1848).⁴⁹⁶ Како докажан и афирмиран зограф, Михаил ги предводи сликарските работи во овие две цркви, додека неговиот син Никола Михаилов се јавува во улога на негов рамноправен партнер. Во ресенската

⁴⁹⁰ Николовски Д., *Прилог кон делото на зографот Никола Михаилов, Ниш и Византија XI* (2012), 359-360.

⁴⁹¹ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 110.

⁴⁹² Исто, 110.

⁴⁹³ Исто, 110.

⁴⁹⁴ Исто, 110-111.

⁴⁹⁵ Николовски А., *Сакрална архитектура, живопис и декоративна пластика во 19 век во Преспа, Културно наследство X-XI/1983-1984* (1987), 44.

⁴⁹⁶ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 111.

црква Св. Ѓорѓи, Михаил ги слика престолните икони на св. Ѓорѓи на коњ,⁴⁹⁷ св. Никола, и на св. Димитриј на коњ⁴⁹⁸ со по четири сцени од нивниот живот, иконата на архангел Михаил (фигура во цел раст) поставена на крајната северна страна на иконостасот, како и две икони за целивање на св. Ѓорѓи и св. Димитриј. Потписот на двајцата зографи се наоѓа само на престолната икона на св. Ѓорѓи – 1844 ...Δια χειρος Μιχαήλ και τυ ηу ανту Николау των ζοуграфων.⁴⁹⁹ Споредбените анализи покажуваат дека овие дела на двајцата зографи се разликуваат и според цртежот и (особено) според колоритот. Имено, Михаил слика претежно со топла гама, додека кај Никола Михайлов колоритот е студен со доминација на темнозелена необлагородена боја, така што ликовите на светителите делуваат круто и вкочането.⁵⁰⁰

Во 1848 година зографите Никола и Михаил повторно работат заедно на иконостасот за црквата *Св. Атанасиј во с. Богомила* во Велешко, за која изработиле четири престолни икони. Тука веќе е забележително учеството на Никола во реализацијата на иконостасните икони. Иконите, имено, се насликани со истиот колорит навестен во ресенската црква.⁵⁰¹

Покрај престолните икони работата на зографот Никола во црквата Св. Атанасиј во с. Богомила може да се проследи уште на други дваесет и осум икони од редот на празничните и од редот на иконите што ја формираат проширената деизисна композиција.⁵⁰² На овие икони веќе е видливо присуството на неговите помошници.

⁴⁹⁷ На престолната икона на Св. Ѓорѓи од ресенската црква, зографот насликал и четири сцени од житието на светителот: Светителот пред царот Диоклецијан, Мачењето на тркало, Камшикување со воловски жили и сцената со чудото кога св. Ѓорѓи ја убива ламјата. Последната сцена е необично иконографски и композициски решена. Еден наспроти друг насликани се Светителот на коњ и принцезата. Принцезата е претставена во полуседечки став и со благо наведната глава и прекрстени раце, потсетувајќи на Богородица или на други женски ликови насликани во барокните претстави на страдални сцените сцени кои се полни со емотивен набој. в. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 261-262.

⁴⁹⁸ На другата престолна икона Св. Димитриј на коњ, исто така од ресенската црква, зографот поради малиот простор насликал само четири сцени од животот на светителот. На првата сцена претставен е светителот кој го водат пред царот Максимилијан, втората сцена е неговото затворање, трета сцена се одвива во ентериер на затворот кога св. Димитриј го благословува Нестор кој пред битка дошол да го посети, и четвртата сцена е замена од мачеништвото на светителот кога неколку војници ги вперуваат копјата кон неговите гради. в. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 261-262.

⁴⁹⁹ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 111.

⁵⁰⁰ Николовски А., *Школа Михайлов - последниот потомок на зографската фамилија на Михаил Зиси*, 233.

⁵⁰¹ Николовски А., *Последниот потомок на зографската фамилија на Михаил Зиси*, 23.

⁵⁰² Иконите заведени во Централниот регистар на РЗСК/НКЦ – Скопје се следните: празнични икони – Раѓање на Богородица (рег. бр. 18268), Воведение на Богородица во храм (рег. бр. 18250), Балговештение (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 Богордица (рег. бр. 18260),

Според зографските натписи на престолната икона на св. Харалампииј која е насликана во 1843 година (Διά εξοσθ δδλ8 Κυρίθ Ναδμ 1843) и на иконата на св. Димитриј (1848 г.), очигледно е дека иконостасот во црквата во с. Богомила бил формиран и поставен откако биле комплетирани сите потребни икони. Иконите најверојатно биле изработени во работилницата на зографот Никола во Крушево - место каде што бил и населен. Најверојатно зографот Михаил во овој период (по 1842 г.) трајно се населува во Крушево од каде што заедно со син му Никола, а потоа и со неговиот соработник крушевчанецот Зиси, продолжува да работи уште неколку години на различни места во Македонија.⁵⁰³

Од 1849 г., судејќи според се, Никола Михаилов твори како самостоен мајстор со своја зографска тајфа. Во оваа година ги насликал иконите за цр. *Св. Ѓорѓи во Ново Село* кај Струмица како и иконите за иконостасот во манастирската црква *Св. Јован Претеча, близу Слечче*, Демирхисарско. За црквата *Св. Ѓорѓи во Ново Село* покрај иконата Раѓање на Богородица на која се наоѓа натписот на зографот испишан на грчки јазик (... χειρ Νικολαυ υιθ Μιχαηλ ζωγραφθ εκ Κρθσιοθθ 1849 Νοεμ: 10.) се вбројуваат и седум престолни икони (с.-ј.): Исус Христос, Богородица со Христос, св. Јован Претеча, св. Никола, св. Илија, св. Атанасиј Алксандриски и св. Ѓорѓи на коњ.⁵⁰⁴

Иконите од Ново Село се од посебно значење бидејќи даваат податоци за семејството на зографот Никола Михаилов. Како признат зограф тој бил повикан да наслика нови икони за обновената црква *Св. Ѓорѓи во Ново Село* во замена на првобитните. Со желба да ја оправда довербата што му била укажана, зографот Никола се одлучил за реализација на хуманизирани и разубавени ликови, стилски сродни со неговото прво дело - иконата Исус Христос (1842) за црквата *Св. Димитрија во Битола*.⁵⁰⁵ Со чувство за фини колористички премини, тој пластично ги обликувал ликовите преку ублажени ритми на окерот и темнозеленото сенчење (Исус Христос)

Вознесение Христово (рег. бр. 18277) и Преображение (рег. бр. 18244); икони од композициска целина Чин со други светители: св. ап. Петар (рег. бр. 18247), св. ап. Марко (рег. бр. 18274), св. ап. Симеон (рег. бр. 18272), ав. ап. Лука (рег. бр. 18271), св. ап. Вартоломеј (рег. бр. 18270), св. ап. Тома (рег. бр. 18263), св. ап. Павле (рег. бр. 18262), св. ап. Јован Богослов (рег. бр. 18257), св. 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), Исис Христос (рег. бр. 18251), св. Козма и Дамјан (рег. бр. 18265) и св. Константин и Елена (рег. бр. 18264). Атрибуирани од Тричковска Ј.

⁵⁰³ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 112.

⁵⁰⁴ Овие икони се заведени во Централниот регистар на РЗЗСК/НКЦ – Скопје: 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). За овие икони в. уште кај: Николовски А., *Сликарството на XIX век во Струмичкиот крај*, 288.

⁵⁰⁵ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 113.

некогаш понагласени (св. Јован Крстител), обогатувајќи ја палетата со розеникави нагласки (Ана на иконата Раѓањето на Богородица, иконата св. Ѓорѓи Победоносец, и иконата на пр. Илија). Облеките ги украсува со природни флорални орнаменти и златна боја, како на пример на иконата со претстава на св. Атанасие Александриски.⁵⁰⁶ На иконостасот се наоѓа уште едно потпишано дело од овој зограф - иконата Благовештение со коњаничките фигури на св. Ѓорѓи и на св. Димитриј и една икона од редот на деизисната композиција со претстава на допојасјето на архангелот Михаил.⁵⁰⁷ Овие икони заедно со останатите празнични икони се изработени нешто подоцна, во 1860 година, кога Никола Михаилов по вторпат се навраќа да работи во струмичкиот регион. Што се однесува до стилскиот израз и ликовната обработка, овие икони значително отстапуваат од престолните икони што наведува на помислата дека се работи за извесни измени во стилот на Никола Михаилов, но иста така и за можноста дека му помагал некој талентиран помошник од неговата тајфа. Некои од иконите се врамени со барокно разиграна лента во која се сместени одделни сцени. Во пластичното обликување зографот користи мошне интензивен студен темнозелен инкарнат особено впечатлив во сенчањето на очните длабнатини; со таа постапка студената непречистена зелена палета станува нападно доминантна.⁵⁰⁸

Од особено значење е зографскиот натпис на иконата на Исус Христос од 1851 г., која денес се наоѓа во редот на престолните икони на иконостасот во манастирската црква *Св. Јован Претеча, близу с. Слечче, Демирхисарско*.⁵⁰⁹ Од овој натпис добиваме исклучително важни податоци за зографот и неговото семејството. Оваа икона претставува прво лично дарение на зографот Никола Михаилов. Непосреден повод за вакво дарение според авторката Ј. Тричковска би можела да биде смртта на некој од неговото потесно семејство. Како што пишува во натписот, таа е „во спомен на родителите и браќата“, односно на повеќе починати членови на семејството. 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 (Даниил). Во времето на сликањето на оваа икона познато е

⁵⁰⁶ Николовски А., *Последниот потомок на зографската фамилија на Михаил Зиси*, 23.

⁵⁰⁷ Архангел Михаил (рег. Бр. 11343), в. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 113.

⁵⁰⁸ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 113; Николовски А., *Сликарството на XIX век во Струмичкиот крај*, 288.

⁵⁰⁹ Види поопширно кај: Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 114.

дека јеромонахот Даниил е активен во извршувањето на задачите доделени од бигорските игумени и од Пелагонискиот митрополит, со што е исклучена можноста тој да е еден од починатите браќа.⁵¹⁰ Останува отворено прашањето кои се починатите потомци на Михаил на кои Никола Михаилов ја посветил иконата. Според димензиите иконата на Исус Христос од Слечче не одговара на просторот одреден за престолна икона на денешниот иконостас кој бил заменет по обновата на храмот што траела од 1862 г. до 1889 година и се изведувала со доминатно учество на сограѓани на Никола од Крушево.⁵¹¹

Во периодот помеѓу 1851 г. и 1854 г. Никола Михаилов заминува да работи во *Осоговскиот манастир* (каде и престојувал) и во цр. *Св. Димитрија во Крива Паланка*. Првата група на икони Никола ги работи за иконостасот; едновременно ги слика и царските двери за манастирската црква *Св. Јоаким Осоговски*,⁵¹² откако (околу 1851 г.) биле завршени повеќегодишните градежни зафати. Во 1910 година од силниот удар на откорната голема карпа врз североисточниот дел од црквата иконостасот претрпел големи оштетувања. Најголем дел од иконите подоцна биле распоредени на иконостасот во постарата манастирска црквичка - Раѓање на Богородица. Сегашниот иконостас е слободно/неканонски конципиран и е оформен со творби од неколку зографи, меѓу кои се неспорни делата на Никола Михаилов и на Димитар Андонов Папрадишки.⁵¹³

Од првобитниот иконостас од Никола Михаилов зачувани се престолните икони на св. Димитрија (прв ред), св. Никола (трет ред), св. Атанасие Александриски (која се наоѓа во црквата Раѓање на Богородица),⁵¹⁴ како и дванаесет икони кои се наоѓале во вториот ред на иконостасот. Овие икони ја сочинувале деизисната композиција. Тука се наоѓаат и четирите икони со претстава на допојасјата на св. Харалампиеј и на тројцата балкански пустиножителите - св. Јоаким Осоговски, св. Јован Рилски и св. Прохор

⁵¹⁰ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 114.

⁵¹¹ Исто, 114 (со постара литература).

⁵¹² Поопширно види кај: Николовски А., *Хронологија на животисот во големата манастирска црква Св. Јоаким Осоговски*, Културно наследство 7/1976-1978 (1978), 44.

⁵¹³ Николовски А., *Последниот потомок од зографската фамилија на Михаил Зиси*, 233; Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 115.

⁵¹⁴ Во 1932 година кога бил обновен денешниот иконостас, Димитар Андонов Папрадишки ги пресликал оштетените лица и раце на светителите, в. Николовски А., *Последниот потомок од зографската фамилија на Михаил Зиси*, 233.

Пчински.⁵¹⁵ Од третиот ред на иконостасот зачувани се и осум празнични икони (Раѓање на Богородица, Раѓање Христово, Богојавление, Воскресение, Вознесение, Успение на Богородица, Преобржение и Издигнување на Чесниот крст) како и антропоморфно-зооморфна претстава на света Троица.⁵¹⁶ Покрај овие икони на зографската работилница на Никола Михаилов му се припишуваат уште четири икони. Првите три икони се придружни што го формираат Големиот крст - Распятие, Богородица и св. Јован Богослов.⁵¹⁷ Овие икони го претставуваат новиот иконографско-ликовен концепт на традиционалната шема на оваа целина, а последната е редок пример на вклучување локален светител, во овој случај патронот на манастирот - св. Јоаким Осоговски, меѓу фигури на светители со екуменско значење.⁵¹⁸ Потписот на зографот испишан на грчки јазик го наоѓаме на иконата Раѓање Христово (χειρ Νικόλαβ Υἱβ Μ Ζωγράφβ) и иконата Преображение (χειρ Νικόλαβ Ζωγράφβ), но не е назначена годината на нивното настанување.⁵¹⁹ Никола Михаилов е автор и на сликарството на царските двери од Осоговскиот манастир кои имаат тантелеста резбана обработка. На дверите е претставена композицијата Благовештение со пророците Давид, Мојсеј, Данил и Соломон, светите Отци во долниот дел и други светители. На дверите преовладува зелената колористичка гама.⁵²⁰

Во ликовната обработка на иконо-претставите Никола Михаилов се ориентира кон неговата склоност за употреба на темнозелена гама која, со својот интензитет, се наметнува над чистиот окер грижливо нанесуван во обликувањето на лицата, рацете и кожата на светителските тела.⁵²¹

При престојот во Осоговскиот манастир во 1854 година Никола се нафатил да го „комплетира“ и иконостасот во црквата *Св. Димитрија во Крива Паланка* за кој

⁵¹⁵ Тричковска Ј. Ги идентификува иконите на Св. Харалампј (рег. бр. 353), на св. Јоаким Осоговски (рег. бр. 15261), на св. Јован Рилски (рег. бр. 336) и на св. Прохор Пчински (рег. бр. 337), се заведени во Централниот регистар на РЗСЦ/НКЦ – Скопје.

⁵¹⁶ Иконите се заведени во Централниот регистар на РЗСЦ/НКЦ – Скопје: 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).

⁵¹⁷ Иконите се заведени во Централниот регистар на РЗСЦ/НКЦ – Скопје: Големиот крст со Распятие (рег. бр. 15209), Богородица (рег. бр. 15211) и св. Јован Богослов (рег. бр. 15210).

⁵¹⁸ Во горниот ред се претставите на св. Никола, архистратиг Михаил и св. Јоаким Осоговски, а во долниот ред - св. Горѓи Победоносец, св. Илија и св. Параскева (рег. бр. 15213); иконите се заведени во Централниот регистар на РЗСЦ/НКЦ во Скопје според посечените рег. броеви.

⁵¹⁹ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 115-116.

⁵²⁰ Исто, 324.

⁵²¹ Николовски А., *Школа Михаилов - последниот потомок од зографската фамилија на Михаил Зиси*, 234.

насликал деветнаесет икони со претстави на светители и светителки со среден формат. Со сигурност можат да му се припишат Големиот крст-Распение и сликаните партии на една дарохранилница. Резбаната дарохранилница претставува уникатно дело на зографот Никола. Во претставите на светителите кои се насликани на четирите страни на дарохранилницата (Исус Христос Велики архиереј, Богородица, св Димитрија и св. Ѓорѓи) се препознаваат композициските и иконографските одлики на дарохранилницата за цр. Св Димитриј во Битола - првото евидентирано дело во Македонија на неговиот татко, зографот Михаил.⁵²² На иконите главно се претставени светци и светителки насликани во препознатливата палета на Никола сочинета од необлагодородени и студени тонови. Потписот на зографот се наоѓа на три икони од овој иконостас: св. Троица, св. Богородица, св. Јован Крстител и двата ангела (χειρ Νικολάου ηγυ Μιχαήλ Ζωγράφου 1854).⁵²³

При престојот во Осоговскиот манастир Никола добил нарачка да изработи неколку икони за црквата Св. Никола во Куманово.⁵²⁴ Присуството на зографот Никола Михаилов во црквата *Св. Никола во Куманово* е најавено преку двете икони најдени во оваа црква, едната со претстава на двата празника - Цветници и Лазарево воскресение, а другата со претставата Христос оди на волно страдание.⁵²⁵ Најверојатно овие икони се насликани во шеесетите години на XIX век кога Никола го извел и живописот во црквата Св. Никола во Куманово. Живописот во оваа црква којшто е предмет на нашиот магистерски труд, претставува однеодамна атрибуирано дело на Никола Михаилов и неговата тајфа создадено околу 1854 г.⁵²⁶ Ова воедно е и најобемното мурално/сидно сликарство на Никола Михаилов.⁵²⁷

Следејќи го својот автономен и автентичен творечки пат, зографот Никола Михаилов веќе од 50-ите години на XIX век, и покрај грижливото негување на линијата за идеализација на лиците (кај поединечните престолни икони), почнува да

⁵²² Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 117.

⁵²³ Исто, 116-117.

⁵²⁴ Исто, 117.

⁵²⁵ А. Николовски ја има забележано само првопосочената икона, именувајќи ја како Влегување во Ерусалим (сп. Николовски А., *Последниот потомок од зографската фамилија на Михаил Зиси*, 28), додека двете икони, каталогски обработени, се публикувани од: Поповска-Коробар В. и Зисовска Ј., *Икони од Кумановско во црквата Св. Никола во Куманово*, Куманово 2000, кат. бр. 10 и 11.

⁵²⁶ Сп. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 118 и понатаму.

⁵²⁷ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 117-118.

тежи кон традиционализам кој ќе има приоритетно место во неговото творештво и во текот на втората половина на XIX век.⁵²⁸

Плодниот творечки период на зографот Никола Михаилов продолжува и во поширокиот североисточен регион на Македонија. За *цр. Св. Илија во с. Блатец, Кочанско*, Никола насликал околу педесетина икони.⁵²⁹ Меѓу иконите спаѓаат и двете со претстава на Исус Христос и Неракотворениот образ на Христос-Мандилион. Обете се многу значајни поради натписите испишани на нив. Имено, на иконата на Исус Христос зографот се потпишал на грчки јазик и ја испишал и годината на сликање - 1858 г. (χεῖρ Νικόλαϑ Μιχαήλ εκ Κρούσου, 1858, Γγνια 30).⁵³⁰ Зографскиот потпис на другата икона Мандилион е напишан на црковнословенски јазик со примеси на српска редакција што наведува на помисла дека иконата (можеби) отпосле била вклучена на иконостасот како што е тоа се случило со иконите од црквата во с. Богомила.⁵³¹ На овие икони стремежот за идеализација е симболично застапен, а декоративниот манир е присутен при изведба на одеждите на претставите од престолните икони. За разлика од неговите претходни остварувања, Исус Христос Велики архијереј е претставен без вообичаените украси на облеката, а „арматурата“ на тронот е реализирана со покрупни вегетабилни орнаменти без фигури.⁵³² Овие дела се значајни примери од зрелата фаза на Никола Михаилов. Во нив нема осцилации во пристапот, а цртежот е смирен и

⁵²⁸ Николовски А., *Последниот потомок од зографската фамилија на Михаил Зиси*, 324.

⁵²⁹ Се работи за *престолните икони*: Исус Христос Седржител (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 Добар пастир (рег. бр. 14082) и Царски двери (рег. бр. 14071). На овој сет припаѓаат и иконите од композицијата *Чин и други светители*: Исус Христос (рег. бр. 14123 и рег. бр. 14142), архангел Гаврил (рег. бр. 14115), Христовата 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. Харалампииј (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 (рег. бр. 14107), св. Пантелејмон (рег. бр. 14118), св. Симеон Столпник (рег. бр. 14086) и св. Илија (рег. бр. 14144). Ги наведуваме и следните *празнични икони*: Зачетие на св. Богородица (рег. бр. 14106), Раѓање на Богородица (рег. бр. 14108), Воведение во храм (рег. бр. 14090), 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). Во сетот има и икони со претстава на: Вознесение на св. Илија (рег. бр. 14130), св. Четириесет маченици (рег. бр. 14102) и света Троица (рег. бр. 14094). Сите посочени дела се заведени и наведени според евиденцијата во Централниот регистар на РЗСР/НКЦ во Скопје. Основи податоци за овие дела в. кај: Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 119.

⁵³⁰ Исто, 119.

⁵³¹ Исто, 118.

⁵³² Николовски А., *Школа Михаилов - последниот потомок од зографската фамилија на Михаил Зиси*, 324.

вешто изведен. Особено е значајно тоа што зографот внел интересни иконографски новини (Исус Христос Добар пастир насликан на влезната врата на протезисот). Иконата Благовештение, според видливите разлики во сликарскиот сензибилитет, укажува на умерено впуштање на сликарот во други стилски ориентации при што не смее да се отфрли можноста за учество на некој соработник во нејзината реализација.⁵³³

За црквата *Св. Никола во кочанското село Тркања* Никола Михаилов насликал шеснаесет икони. Поради стилската сродност и едновременото настанување на овие икони со оние од с. Блатец, А. Николовски овие икони ги сместува во истиот период.⁵³⁴ На единаесет икони зографот направил избор од сцени од животот на Богородица и од Великите празници со натписи испишани 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).⁵³⁵ Во иконо-комплетот има и три икони со поединечни светителски фигури (архангел Михаил, св. Ѓорѓи на коњ и св. Димитриј на коњ) и две икони со групни претстави (св. Четириесет маченици и св. ап. ап. Петар и Павле).⁵³⁶

Овие икони се со мали димензии и се поставени во горните зони на иконостасот. Иако зографот не се потпишал на ниедна од нив, во науката нема никакви сомненија дека се работи за дела на Никола Михаилов што е поткрепено со препознатливиот зографски ликовен пристап и детектираните иконографски специфики.⁵³⁷

Четириите престолни икони (Исус Христос, Богородица со Христос, св. Јован Претеча и св. Атанасие) за црквата *Св. Атанасиј во с. Габрово, Гевгелиско*, создадени во зрелата творечка фаза на зографот Никола, се вбројуваат меѓу најдобрите авторски оствуравања во периодот помеѓу 1842 - 1849.⁵³⁸ На овие икони Никола внесува извесни

⁵³³ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 119-120.

⁵³⁴ Николовски А., *Школа Михаилов - последниот потомок на зографската фамилија на Михаил Зиси*, 324.

⁵³⁵ Според евиденцијата во Централниот регистар на РЗСК/НКЦ – Скопје се работи за следните икони: Раѓање на Богородица (рег. бр. 939), Воведение во храм (рег. бр. 943), Благовештение (рег. бр. 932), Раѓање Христово (рег. бр. 983), 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). Иконите ги атрибуира Николовски А.

⁵³⁶ 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), заведени во Централниот регистар на РЗСК/НКЦ – Скопје.

⁵³⁷ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 120.

⁵³⁸ Исус Христос (рег. бр. 11434), Богородица со Христос (рег. бр. 11435), св. Јован Претеча (рег. бр. 11437) и св. Атанасие (рег. бр. 11436), заведени во Централниот регистар на РЗСК/НКЦ – Скопје, сп. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 121.

промени на цртачки формираните орнаменти и воведува живи, крупно сликани розови трендафили со зелени листови, поставени поединечно или обединети во букети.⁵³⁹

Во шеесетите години на XIX век Никола Михайлов слика помал број престолни и празнични икони во Источна Македонија за црквите *Св. Ѓорѓи во селото Горни Липовиќ*, *Радовишко* и *Св. Константин и Елена во с. Моноспитово*.⁵⁴⁰ Овие икони спаѓаат во неговата зрела фаза. За црквата *Св. Ѓорѓи во селото Горни Липовиќ* насликал две престолни икони - Исус Христос и Богородица со Исус Христос, како и иконата на Воскресение Христово со св. Ѓорѓи на коњ и св. Недела. На иконата со претстава на Исус Христос зографот го оставил својот потпис, а годината на изработката е видлива на дел од натписот на иконата на Богородица со Христос (1860 г.).⁵⁴¹

Во 1860 година Никола Михайлов повторно се навраќа во Струмичкиот крај. Неговата работа ја следиме преку четирите празнични икони насликани за црквата Св. Константин и Елена (Благовештение, Прображение, Успение на Богородица и Симнување на св. Дух). Единствена потпишана е иконата Раѓање Христово (διά ηειρός Νικόλαοϛ . Μ . Ζωυράφϛ εκ Κρϛθίοϛϛ. 1860). На иконата Симнување на св. Дух е наведена само годината на нејзината изработка (1860 г.).⁵⁴²

Во втората половина на седмата деценија (1866 г.) за црквата *Вознесение Христово во с. Раштак, Скопско*, Никола ги насликал: арх. Михаил на северната иконостасна врата, царските двери, ап. Тома, св. Никола и пет сцени од животот на Адам и Ева.⁵⁴³

Од 1867 година е евидентирана само една икона на Никола Михайлов наменета за црквата *Св. Спас во с. Зрзе, Прилепско*, посветена на Преображението Христово.⁵⁴⁴

⁵³⁹ Николовски А., *Школа Михайлов - последниот потомок од зографската фамилија на Михаил Зиси*, 235.

⁵⁴⁰ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 121;

Николовски А., *Школа Михайлов - последниот потомок од зографската фамилија на Михаил Зиси*, 324.

⁵⁴¹ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 121.

⁵⁴² Раѓање Христово (рег. бр. 12682), Благовештение (рег. бр. 12696), Успение на Богородица (рег. бр. 12706) и Симнување на св. Дух (рег. бр. 12685), заведени во Централниот регистар на РЗЗСК/НКЦ – Скопје, идентификувани од Николовски А.

⁵⁴³ Иконографските и стилско-ликовните карактеристики на претставите од с. Раштак и од Слечанскиот манастир недвојбено укажуваат на работа на иста зографска тајфа. Во натписот на западниот ѕид на слечанскиот храм стои дека видното сликарство е дело на тајфата на браќата Константин и Вангел од Крушево, в. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 122.

⁵⁴⁴ Иконата е регистрирана под бр. 17146, в. Николовски А., *Школа Михайлов - последниот потомок на зографската фамилија на Михаил Зиси*, 325; Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 123.

Во 1868 година Никола заедно со неговите сограѓани од Крушево, зографите Атанас и Стојан Станков - Рензо, учествува во сликањето на иконостасот во крушевската црква *Успение на Богородица*. Ова е воедно и нивна прва заедничка соработка. За оваа црква Никола ги насликал и престолните икони со Исус Христос, Богородица со Исус Христос, св. Јован Претеча и св. Никола, како и иконите на св. Димитриј на коњ и архнагел Михаил.⁵⁴⁵ Иако потписот на зографот не го наоѓаме на овие икони, тој го оставил на иконостасните икони од втората и третата зона, со претставите на св. ап. Марко (Χείρ Νικολαβ. Μ ζωγ. Έκ Κρβσσινβ. 1868) и св. Јован Богослов (Χείρ Νικολαβ. Μ ζωγ. 1868.), на Христовата риза (Χείρ Νικολαβ. Μ ζωγράφβ έκ Κρβσσινβ 13^ο Ιβλιβ. 1868) и на Преображението (Χείρ Νικολαβ. Μ ζωγράφβ... 1868).⁵⁴⁶ Покрај овие икони на тајфата на Никола Михайлов можат да и се припишат уште три икони од горните партии на крушевскиот иконостасот - св. ев. Матеј, св. Екатерина и Христос оди на волно страдание.⁵⁴⁷

Следната 1869 година Никола насликал уште две икони за црквата *Св. Илија во крушевско село Алдинци*. Покрај веќе атрибуираната икона со претстава на Тројцата јерарси, би можела да му се припише и иконата со претстава на св. Константин и Елена.⁵⁴⁸

Во 1870 година Никола учествува во сликањето на иконостасот за *Св. Петка во с. Козица, Кичевско*. Нему му се атрибуираат престолните икони: Исус Христос, св. Јован Претеча и св. Никола како и шест икони од дизисната композиција. Зографот се потпишал единствено на иконата на Исус Христос.⁵⁴⁹ Во споредба со ликовната обработка на иконата со Тројцата јерарси од алдинската црква, зографот Никола во црквата во Козица користи студена палета од сивата гама, со што отстапува од својата

⁵⁴⁵ 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), заведени во Централниот регистар на РЗССК/НКЦ - Скопје.

⁵⁴⁶ 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) заведени во Централниот регистар на РЗССК/НКЦ – Скопје.

⁵⁴⁷ Св. ев. Матеј (рег. бр. 20781), св. Екатерина (рег. бр. 20809) и Христос оди на волно страдание (рег. бр. 20742), заведени во Централниот регистар на РЗССК/НКЦ – Скопје.

⁵⁴⁸ Иконата Тројцата јерарси е рег. под бр. 17093, а малата икона од горниот ред на иконостасот е рег. под бр. 17088. Обете икони се приложени во: Николовски А., *Школа Михайлов - последниот потомок од зографската фамилија на Михаил Зиси*, 235; Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 124.

⁵⁴⁹ Исто.

вообичаена топла колористичка хармоничност која е особено присутна на неговите дела/икони работени за иконостасите во репрезентативните црковни објекти.⁵⁵⁰

Од крајот на седумдесетите години атрибуирани се шест икони кои се смета дека припаѓале на цр. *Св. Благовештение во Прилеп*. Овие икони денес се експонирани во Галеријата на икони сместена во непосредна близина на храмот.⁵⁵¹ Тоа се иконите на св. Никола, св. Јован Претеча, Христовиот лик на риза, Тројца јерарси, св. Антониј, св. Ефтимииј и св. Наум и иконата со две композициски целини - св. Константин и Елена и св. Никола, св. Харалампииј и св. Атанасииј. Иако зографот не го оставил својот потпис сепак, според препознатливата иконографија и според стилот, овие дела/икони ја потврдуваат доминантната улога на Никола во нивната изработка.⁵⁵²

Во 1871 година зографот Никола уште еднаш ќе работи во Прилеп, но овој пат за црквата *Св. Преображение* за која ќе изработи поголема збирка на икони. Насликани се дваесет и две икони, создадени во периодот 1870-1872 година, чиишто натписи се испишани на црковногрчки јазик.⁵⁵³ Потписот на зографот испишан на грчки јазик се наоѓа на престолната икона на архангел Михаил на која е наведена и годината (μαι 8 "5" 1872) δια χειρός ταπεινῶ Νικόλαῦ . Μ. Ζωγράφῶ εκ Κρῶζονῶ. На престолната икона на Богородица стои натписот: Διά χειρός ταπεινῶ Νικόλαῦ . Μ. Ζωγράφῶ εκ Κρῶσσοῶ 1871 μαι 8 29, а на иконата на св. Јован Претеча, создадена во истата година, под

⁵⁵⁰ Николовски А., *Школа Михаилов - последниот потомок од зографската фамилија на Михаил Зиси*, 235.

⁵⁵¹ Најимпозантен објект во Прилеп е црквата Св. Благовештение, подигната во 1838 година. Во диспозицијата на основата таа е трикорабна базилика со големи димензии. На источната страна има три полукружни апсиди. Од западната страна има 3 влеза и еден од јужната страна. Средниот кораб е полуоблично засведен, а крајните се со рамни дрвени тавани. Од западната, јужната и северната страна се наоѓаат галерии. Црквата им припаѓала на оној тип градби какви во тоа време се изградиле во Битола (Св. Димитрија), во штипско Ново Село (Св. Богородица), во Велес (Св. Пантелејмон) и други. Црквата Св. Благовештение е особено позната по својот монументален иконостас и другиот црковен инвентар, в. исцрпно кај: Николовски А., *Прилеп и Прилепско низ историјата. Црковна архитектура и сликарство во XIX век*, Студии за доцновизантискиот и периодот на преродбата (XIX век) во уметноста на Македонија, Скопје, 2010, 275.

⁵⁵² Николовски А., *Школа Михаилов - последниот потомок од зографската фамилија на Михаил Зиси*, 236; Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 124.

⁵⁵³ Според документацијата во РЗСК/НИКЦ-Скопје, А. Николовски ги има евидентирано следните икони: Исус Христос Велики архијереј (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.), Троицата јерарси (рег. бр. 16417), светите Антиниј, Ефтимииј и Наум (рег. бр. 16418), св. Спиридон (рег. бр. 16392), Архангел Михаил (рег. бр. 16424); претстави на светители – светите Кузман, Дамјан, Јулита и Кирик (рег. бр. 16383), св. Јован Претеча и св. Теофан (рег. бр. 16428), св. Константин и Елена (рег. бр. 16411), св. Ѓорѓи на коњ (рег. бр. 1635), Архангел Михаил (рег. бр. 16412), св. Никола (рег. бр. 16396) и св. Анастасииј (рег. бр. 16426); празнични икони: Раѓање Христово (рег. бр. 16410), Крштевање (рег. бр. 16408), Цветници (рег. бр. 16404), Воскресение Христово (рег. бр. 16 420) и иконата Исус Христос оди на волно страдание (рег. бр. 16380). Евиденцијата и податоците за овие икони ги уточнува: Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 125.

приложничкиот запис зографот навел: δια χειρός ταπεινῶ Νικόλα. Μ. Од оваа група на икони се издвојува престолната икона на светите Антониј, Ефтимиј и Наум. Оваа икона е прв досега евидентиран пример во творештвото на Никола на вклучување на локален светител во група светители со екуменско значење. На иконата е наведена само годината на изработката - 1871 (февруари).⁵⁵⁴ Од овој иконо-комплет особено високо се вреднувани двете престолни икони - на Исус Христос на престол (1870) и на Богородица со Христос на престол (1871). Тие се концепциски идентични со истоимените композиции во крушевската црква Успение на Богородица. Во пластичното обликување на Исус Христос, Никола ја следи ликовната постапка претходно применета во сликањето на Неракотворениот образ од црквата Св. Илија во с. Блатец, Кочанско (1858).⁵⁵⁵ Карактеристично за претставата на Богородица со Христос на престол е тоа што, наспроти вообичаеното долгнавесто лице на Христос кое е препознатлив белег во делата на Никола Михаилов, на оваа икона фигурите имаат полнообразни физиономии; нивните тела имаат хармонични пропорции и ускладен волумен, додека рацете (како и на други примери) се насликани со долги здебелени прсти.⁵⁵⁶ На престолната икона на Исус Христос зографот оставил исклучително важен податок во врска со неговото потекло, потпишувајќи се над десната долна рамка.⁵⁵⁷ Покрај овие две икони се издвојуваат и иконите од празничниот ред - Преображение и Тајната вечера,⁵⁵⁸ кои исто така се важен материјал за проследување на одредени специфики кои укажуваат на модификации во иконографскиот модел како и на осцилации во вештината на изведбата на цртежот, пропорциите и моделацијата на ликовите.⁵⁵⁹

Во науката е веќе елаборирано мислењето дека прилепската колекција на икони од црквата Св. Преображение има дела кои претставуваат директна аналогија на врвните икони од Бигорскиот манастир изработени од раката на Михаил од Самарина и неговиот син Димитар/Даниил. Репрезентативните самостојни светителски претстави,

⁵⁵⁴ Исто, 126.

⁵⁵⁵ Според тематиката и димензиите, две од иконите - Богородица со Христос (рег. бр. 16368) и Исус Христос (рег. бр. 16369), се дел од иконостасната деизисна композиција. Овие икони се заведени во Централниот регистар на РЗСК/НКЦ – Скопје. Види поопширно кај: Николовски А., *Школа Михаилов - последниот потомок од зографската фамилија на Михаил Зиси*, 237.

⁵⁵⁶ Исто.

⁵⁵⁷ Види поопширно кај: Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 110.

⁵⁵⁸ Преображението (рег. бр. 16366) и Тајната вечера (рег. бр. 16407) се дел од празничниот ред икони.

⁵⁵⁹ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 126.

раскошно декорирани и збогатени со иконографски детали, преземени од сликарските картони на Михаил, претставуваат врвни ликовно-естетски доблести во творештвото на Никола Михайлов.

По периодот на интензивно творештво од педесетите до почетокот на осумдесетите години на XIX век, работата на зографот Никола Михайлов во осмата и деветата деценија бележи осека сведувајќи се на помал број остварувања. Забележано е дека во овој период Никола најчесто се вклучува во проекти со негови сограѓани, крушевски зографи. Во 1876 година во соработка со зографот Константин (Атанасов) работи на ѕидното сликарство во цр. *Раѓање на Богородица во с. Бучин*. Како негови самостојни икони од иконостасот се споменуваат четири икони од престолните ред,⁵⁶⁰ а на една од нив (Богородица со Христос и св. Јован Претеча) покрај молитвената формула и името на дарителот, се наоѓа и потписот на Никола Михайлов: ... την 22 " Ιβλιβ 1876. Δια χειροϋ Νικολαβ Μ ΖωΓραφβ εκ Κρβσσονβ.⁵⁶¹

Од ѕидното сликарство во црквата Раѓање на Богородица во Бучин како самостојни дела на Никола Михайлов се атрибуирани сцената Раѓањето на Богородица насликана во патронската ниша на западната фасада, претставата на Исус Христос над јужниот влез, како и композицијата Тајната вечера, која има невообичаена иконографија, насликана покрај Погребението Христово во конхата на протезисот. Во сводниот простор зографот ги насликал старозаветните праведници и пророци како и две старозаветни сцени - Аврамово гостољубие и Жртвата Аврамова. Во останатиот простор на црквата Никола Михайлов ја препуштил работата на членови од неговата тајфа и на неговиот „партнер“, крушевскиот зограф Константин. Неговото име е споменато веднаш до името на зографот Никола Михайлов во натписот над влезната врата во наосот од внатрешната страна.⁵⁶² Учеството на повеќе помошници - членови на тајфата на Никола може да се препознае во сликањето на одредени претстави во наосот, што е научно детектирано од страна на Ј. Тричковска.⁵⁶³ Според компаративните анализи Ј. Тричковска, исто така, укажува и на неколку ѕидни творби

⁵⁶⁰ Иконите заведени во Централниот регистар на РЗСЦ/НКЦ – Скопје се следните: 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).

⁵⁶¹ Николовски А., *Школа Михайлов - последниот потомок од зографската фамилија на Михаил Зиси*, 237; Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 127.

⁵⁶² Во последните два реда на натписот стои – ΔΙΑ ΧΕΙΡΟϋ ΝΙΚΟΛΑΒ. Μ. ΖΩΓΡΑΦΒ, ΚΩΝϚΤΑΝΤΙΝΒ. (α) (Τ). Ο ΜΑϚΤΟΡΟ ΝΕΔΕΛΚΟϚ ' εκτεσε. ΤΟΝ ΝΑΟΝ .1876. Μαιβ. 9.

⁵⁶³ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 126-127.

за кои аргументирано претпоставува дека се дела на Никола. Имено, ова се однесува на претставите на Исус Христос Седржител и четворицата евангелисти (централен дел на сводот), на пророците Михеј и Давид (арка кон исток), на претставата на Богородица Поширока од небесата со Христос во медаљон (свод кон запад), на дел (фигурите на ангелите) од композицијата Крштевање Христово, насликана под Богородица Поширока од небесата, на композицијата Тајната вечера (подсводен простор кон југ), како и на дел (фигурите на кралевите) од композицијата Раѓањето Христово (свод кон југ). На Никола му се припишуваат и неколку поединечни фигури на светители - св. Параскева, св. Вакх, св. Сергеј, св. Пантелејмон и св. Стилијан (северен ѕид, наос), св. Петар и св. Павле, св. Трифун, св. Ѓорѓи и св. Теодор Стратилат (јужен ѕид, наос). Поради пожарот којшто ја зафатил црквата, ѕидното сликарство во неа е многу оштетено и со изменет колорит, така што тешко може да се споредат ликовните квалитети на оваа ѕидна декорација со оние на постарите мурали во црквата Св. Никола во Куманово.⁵⁶⁴

Од овој период евидентирана е уште една икона потпишана од зографот Никола изработена за црквата *Св. Спас во крушевското село Трстеник*. Се работи за престолната икона на Исус Христос Цар над царевите.⁵⁶⁵

Во осумдесетите години на XIX век Никола работи помали нарачки за црквите во Западна Македонија. Во ова време се насликани двете престолни икони Богородица со Исус Христос и св. Никола за цр. *Св. Никола во с. Беличица, Гостиварско*.⁵⁶⁶ По стилските и ликовните карактеристики овие икони се сродни со престолните икони од црквата Св. Преображение во Прилеп. Поради аналогиите и сликарските доблести што ги имаат овие две икони со истоимените теми насликан за прилепската црква Св. Преображение, обете се високо вреднувани и се меѓу последните најзначајни дела во творештвото на Никола Михаилов.⁵⁶⁷

Во годините 1881, 1883 и 1885 Никола Михаилов земал учество во сликањето на иконостасот во црквата *Св. Богородица во Македонски Брод* заедно со зографите Станко, Мијак од Крушево и Крсте Николов од Лазарополе. За оваа црква тој

⁵⁶⁴ Исто. Ј. Тричковска смета дека сликарството во црквата кон запад и на галеријата/катот, со впечатливо понизок квалитет, е дело на послаби мајстори предводени од крушевскиот зограф Константин, сп. Исто, 127.

⁵⁶⁵ Исто, 127; Николовски А., *Школа Михаилов - последниот потомок од зографската фамилија на Михаил Зиси*, 237.

⁵⁶⁶ Богородица Царица (рег.бр. 23267) и св. Никола (рег.бр. 23268), според евиденцијата во Централниот регистар на РЗСК/НКЦ – Скопје.

⁵⁶⁷ Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 128.

изработил седум икони, престолните Исус Христос, Богородица со Христос, св. Јован Претеча, св. Димитриј на коњ, св. Ѓорѓи на коњ и св. Никола, како и празничната икона Успение на св. Богородица.⁵⁶⁸ Својот потпис зографот го оставил во натписите на иконите на св. Димитриј и на св. Никола испишани на црковно-словенски јазик со употреба на грчки букви и со многу правописни грешки.⁵⁶⁹ Интересно е тоа што во натписот на иконата со претстава на св. Ѓорѓи Победоносец Никола се именува себеси со називот „молер“ (Смирен Николай, „М“ молер отъ Крушово, 1885), што упатува на влијание од српските средини.⁵⁷⁰

Судејќи според неговите творечки активности/нарачки, во последната деценија на XIX век зографот Никола Михаилов, веќе во поодминати години, ретко го напушта Крушево. Во овој период тој работи исклучиво помали нарачки, како што се иконата на Вознесението Христово и иконата на Тројцата јерарси, обете изработени за црквата *Св. Ѓорѓи во Кочани*, потоа иконата на св. Никола, изработена за црква *Св. Никола во Кратово* и иконата на Исус Христос од 1882 година, изработена за црквата *Св. Петка во Скопје*.⁵⁷¹

Резимирајќи ги сликарските активности на Никола Михаилов во неговата крушевска работилница треба да се констатира дека во последните три децении на XIX век таму (во работилницата) се создадени дела кои главно се наоѓаат во двете крушевски цркви - *Св. Никола и Св. Јован Крстител*. Имено, за иконостасот во крушевската црква Св. Никола, која по опожарувањето за време на Илинденското востание (1903) била обновена во 1904/1905 год., тој насликал пет престолни икони - Исус Христос, Богородица Царица со Исус Христос Цар, св. Јован Претеча, св. Никола и св. Троица со соборот на апостолите. Иконите се работени во годините 1872, 1883 и 1884, и не сите се самостојни дела на зографот Никола Михаилов. Иако во науката нема едномисленост, сепак се смета дека на иконата со претстава на св. Троица со апостолите, покрај Никола Михаилов работел уште еден зограф (Вангел?) за што зборува и натписот испишан на долната рамка. Исто така и иконата на Богородица

⁵⁶⁸ 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), сп. Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 129-130.

⁵⁶⁹ Ј. Тричковска констатира многу правописни грешки во испишувањето на овие натписи, сп. Исто, 128.

⁵⁷⁰ В. поопширно кај: Николовски А., *Школа Михаилов - последниот потомок од зографската фамилија на Михаил Зиси*, 238.

⁵⁷¹ Сп. Исто; Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 129.

Царица со Христос Цар (1884) е заедничко дело на Никола и некој вешт помошник/соработник (Вангел?). Интересно е да се напомена дека иконата на св. Троица со апостолите Петар и Павле некогаш била престолна, поставена на иконостасот, а денес е закачена на јужниот ѕид од наосот.⁵⁷² Иконата на Исус Христос Велики архиереј и малата икона на св. Спиридон, денес сè уште се наоѓаат во црквата Св. Никола во Крушево.⁵⁷³

При комплетирањето на новиот иконостас за овој храм биле поставени и неколку други икони работени во различни временски периоди кои исто така му се припишуваат на Никола - иконите на Исус Христос Велики архиереј, Благовештение, Раѓање, светите апостоли Петар и Павле, св. Спиридон, светите Атанасиј и Ефтимиј, Живоносен источник (1893) и Архангел Михаил (врата кон портезисот).⁵⁷⁴ Во споредба со престолните икони од црквата Успение на Богородица во Крушево и од црквата Св. Преображение во Прилеп каде што зографот Никола се придржувал на традиционалниот византиски концепт освежен со рафинираниот пластицитет на фигурите, на гореспоменатите икони тој прибегнал кон понагласен графичизам и едноличност во третманот на физиономиите на светителите.⁵⁷⁵

Во својата крушевска работилница Никола насликал уште неколку поединечни икони. Се работи за престолните икони св. Ѓорѓи (1880), Богородица Елеуса (1880) и Исус Христос на трон (1884), како и за празничните икони Раѓањето на Богородица (св. Ѓорѓи?) и Слегувањето на св. Дух (1894). Иконата Слегувањето на св. Дух претставува последно потпишано дело на зографот Никола Михайлов. Наслов на оваа сцена е испишан со латинско/влашко писмо (*Santa cini Decime*).⁵⁷⁶

Последните години од својот живот Никола Михайлов најверојатно ги поминал во родното место Крушево, каде што и умира кон крајот на последната деценија на XIX век.⁵⁷⁷

⁵⁷² Исто.

⁵⁷³ Николовски А., *Школа Михаилов - последниот потомок од зографската фамилија на Михаил Зиси*, 237.

⁵⁷⁴ Тричковска, Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 129-130.

⁵⁷⁵ Николовски А., *Школа Михаилов - последниот потомок од зографската фамилија на Михаил Зиси*, 238.

⁵⁷⁶ Сите пет посочени икони денес се презентирани во Галеријата на женската црква (на) Св. Јован во Крушево.

⁵⁷⁷ Николовски А., *Школа Михаилов - последниот потомок од зографската фамилија на Михаил Зиси*, 238.

VII. Завршни разгледувања

Во завршните разгледувања на нашето истражување ќе приложиме сублимирани анализите на тематско-иконографските и стилските карактеристики на ѕидните слики на Никола Михаилов во црквата Св. Никола во Куманово, чиешто творештво претставува значајна алка во македонскиот преродбенски ликовен корпус.⁵⁷⁸

Ѕидното сликарство во црквата Св. Никола во Куманово, иако изведено само во еден негов дел, е најголемиот проект на ѕидна декорација со која се зафатил претставникот на зографското семејство од Самарина, најмладиот син Никола Миахилов и неговите соработници. Сведените анализи и заклучни согледувања се поредени според содржинскиот редоследот т.е. според научниот методолошки пристап во презентирање на темите/циклусите во согласност со хиерархијата на црковните простори.

Во куполните површини на црквата Св. Никола во Куманово се насликани три издвоени целини. Во олтарната калота е насликана популарната барокна тематско-иконографска целина Света Троица. Во наосот во калотата кон исток е Исус Христос Седржител со Небесната литургија, во централната калоте е претставена Богородица и илустрации на песната „О Тебе Радуетсја“, додека св. Никола, патронот на храмот со неговото житие, е насликан во западната калота.

Во анализите на *Света Троица*, насликани во темето на олтарската калота, ги издвоивме западно-европските влијанија и источно-христијанските „акценти“ кои ја карактеризираат оваа сценска поставка, а кои главно се однесуваат на позиционираноста на св. Дух во однос на другите две фигури и атрибутивните елементи на Христос. Во резимето на анализата на оваа тема во која е потенцирана едносушноста на светото Тројство нагласена и во натписот (Света Троица Еден Бог), го издвојуваме триумфалниот карактер на апотеозата на св. Троица во која фигурата на Отецот, маестетична и спокојна, го благословува сина си, а пак Христос со видливите рани на нозете и рацете и со карактеристичната енергична извиеност, претставува

⁵⁷⁸ Во македонската историографија има повеќе имиња чиешто научни трудови претставуваат фундамент за осознавање на комплексните состојби и ликовни пројави во уметноста на XIX век во Македонија, од кои за нашиот труд и творештвото на Никола Михаилов во кумановската црква го издвојуваме значењето на: Николовски А., Уметноста на 19 век во Македонија (извод од студија), *Културно наследство 9* (1984), 12-26; Истиот, Никола Михаилов - последниот потомок на зографската фамилија на Михаил Зиси, *Културно наследство 14/15* (1990), 21-29; Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 109-132, 199-211, 216-222, 222-224, 236-239, 243-252.

неспорна слика на воскреснатиот спасител. Имено, оваа Христова фигура (со крстот и со евангелието покрај себе), претставува ликовен цитат обмислено „преземен“ од Воскресението. Претставата на Света Троица е вrameна во специфичен медалјон кој ја потенцира сферичноста на калотата (т.е. возвишеноста на светата Тријада) и фрла сијание врз пророчките фигури и нивните предвестија. Имено, во олтарската калота се претставени тринаесет старозаветни фигури, на чијашто бројност треба да се додадат и 10-те фигури, поставени по петмина на источниот и на западниот лак/свод.

Старозаветните сцени на пандантифите, ослободени од наративниот ликовен пристап, се сведени на основните елементи кои ја поентираат нивната евхаристична конотираност. Необичната иконографија на Трите еврејски момчиња е сведена на маченичка група во која централно е поставен нивниот духовен отец, пророкот Даниил, на чијшто свиток е испишан текст (Дан. III, 52) во кој е потенциран исходот од жртвувањето во вжарената печка заповедано од Навукодоносор. Така, со иконографскиот аранжман и преку испишаниот текст („Благословен да си Господе Боже Отец“), Никола Михаилов ги потенцирал сотериолошките аспекти на случката апострофирајќи ја улогата на Бога. Спасителската улога на Бога (сијание од небото) во старозаветниот апокалиптичен настан (потопот) е нагласена и во ретката сцена Жртвата на Ное во која печката, насликана на левата страна, претставува идејна/визуелна алузија на благодарноста (евхаристијата) упатена кон него. Во Жртвата на Аврам е насликан истиот знак (сијание од небото) за Божјото присуство што сурово ги искушува, но и великодушно ги спасува искушениците кои му се целосно и искрено посветени. Компаративните анализи покажуваат дека најинтересно иконографско решение има сцената Гостољубие Аврамово. Имено, во ретко применуваната асиметрична композициска структура, се насликани тројцата ангели седнати околу кружна, типично барокна трпеза. Тие, насликани во театрални пози, разговораат со Аврам додека зад него стои Сара. Освен проскинетичниот став на Аврам, кој ја оддава религиозноста на случката, целата сценска атмосфера делува сосем профано. Патем кажано, четирите сцени на пандантифите се единствените старозаветни теми кои Никола Михаилов ги создал во својата долга сликарска кариера. Сите сцени во олтарната калота се поставени на идејната оска Бог - жртва (искушение) - спасение.

Нивното идејно резиме, заедно со пораките испишани на свитоците на бројната старозаветна фигурална галерија, претставува сликата на Света Троица.

Во нишата на протезисот е повторено истото структурно јадро на празничната сцена Раѓање Христово која, поради тесниот простор, е сведена не елементарната иконографија. Елементите кои ја одредуваат нејзината литургиско-евхаристична иконографија (на кои ќе се осврнеме подолу) се застапени и во овој модел со таа разлика што двајцата исправени мудреци (кралеви) имаат златна лампа за елеј од ориентален тип колоквијално наречена Аладинова/волшебна. Под оваа сцена е насликано Оплакувањето Христово со иконографски специфики кои укажуваат на погребниот чин, како што се отворениот саркофаг, погребниот плашт и позата на Јосиф од Ариматеа и на Никодим кои го спуштаат телото во гробот. Во ракурсот на сликање на Христовото тело во полуфронтален став сметаме дека треба да се препознае симболиката на *Imago pietatis*, како доминантно идејно-ликовно обележје на проскомидијата. Никола Михаилов, така, во протезисната ниша направил обмислено симболично поврзување на жртвеникот (проскомидијата) и текстуалната предлошка произлезена од молитвените песни на Велика сабота, посветени на денот/чинот на Погребението.

Во сликарството на источната калота на главниот брод во наосот за кое сметаме дека, компаративно анализирано со она во другите калоти во црквата, има најбарокизиран пристап во ликовната изведба, доминира грациозната полуфигура на Седржителот, врамена во кружен божилак. Претставата на *Исус Христос Седржител* ги има сите карактеристики на најубавите иконописни дела, не само како општ впечаток, туку и поради минуциозноста во изработката на ликот со специфичен поглед и изразита благост, на рацете со издолжени прсти, како и на облеката со елегантно решени набирања и преклопи на ткаенината. Небескиот амбиент во којшто престојува Седржителот е потенциран со дискретните облачесто-брановидни форми во фонот. Со масовната *Небесна литургија* чинодејствуваат трите ипостати на св. Троица, што претставува уште еден ликовен прилог во овој ансамбл на догматското кредо за едносушноста на светата Тријада. На пандантифите се претставени евангелистите во типично барокен амбиент, исполнет со многу поединости (архитектура, евангелски симболи, разлистени седала, прибор за пишување, книги) што го „гушат“ просторот и оддават впечаток на претрупаност. Сепак, зографот и овде ја манифестира својата талентираност и вештина во изведбата на фигурите и архитектурата, прикажани со врвна точност во проекциите/скратувањата и со нагласен пластицитет. Сметаме дека во

оваа смисла посебно се издвојува фигурата на евангелистот Јован, прикажан во барокна иконографија.

Средишната калота на централниот кораб е посветена на Богородица. Во кружниот појас околу *Богородица Поширока од небото* насликана во сијание, идентично на она околу Света Троица, се илиустрирани четири сцени кои претставуваат визуелизација на шест стихови од песната „*О Тебе радујетсја*“.

Илустрациите меѓусебно се издвоени со фронтални фигури на ангели и огнени тркала (престоли). Од сцените може да бидат идентификувани Архангелскиот собор (илустрација на 2-иот стих), Небесниот Ерусалим (Рајот) со хорови од светители предводени од апостолот Петар (илустрација на 3-иот стих), женска светителска група (илустрација на 4-иот и на 5-иот стих) и Христовото овоплотување (илустрација на 7-иот, 8-иот и 9-иот стих). Фрагменти од песната „*О тебе радујетсја*“ се испишани во кружниот појас околу претставата на Богородица во темето и над илустрациите. Во сложената мариолошка програмска структура на оваа калота се вклучени и цитати од почетните стихови на песната „*Достојно ест*“, испишани во два реда во средишните тесни сводни површини меѓу пандантифите, како и стихови од тропарот „*Исаие ликувај*“ во кој се слави безгрешното раѓање Христово, испишани на самата рамка на долниот дел на куполата. На челните страни на арките што претставуваат раздел меѓу оваа и соседните калоти се насликани по пет старозаветни праведници и пророци со свитоци на кои се испишани цитати посветени на Богородица. На пандантифите се насликани четворица свети поети, кои се меѓу најзначајните книжевници во византиската мариологија: св. Јован Дамаскин, св. Козма Мајумски, св. Андреја Критски и св. Теофан Химнограф/Стихотворец. Ликовниот пристап на оваа четворка е обмислено изедначен со оној на евангелистите, што се базира на упатеноста на сликарот за мариолошкиот евангелски статус на овие свети книжевници.

Соодветно на калотниот простор, зографот Никола Михаилов ја применил архаичната концентрична концепција во илустрирање на стиховите од песната „*О тебе радујетсја*“ при што центарот е Богородичиното допојасје, кое го има истиот ликовен рафинман како и она на Седржителот во третманот на облеката, но не и во оформување на ликот и деталите. Од иконографски аспект ја издвојуваме илустрацијата на 7-иот, 8-иот и 9-иот стих, што претставува визуелизација на идејата за овоплотувањето Христово. Имено, применета е композитна иконографија во која препознаваме „заемки“ од илустрациите на 8. икос на Богородичиниот акатист во кој се воспева

единството на двојната природа на Исус Христос, во комбинација со претставата на Света Троица во сегмент од небо, изведен во полукруг со низа од огнени/пурпурни облачиња. По својата реткост на илустрирање во овој контекст/простор посебно се издвојува претставата на св. Андреја Критски и (делумно) претставата на св. Теофан Химнограф/Стихотворец.

Западната калота на централниот кораб зографот Никола Михаилов ја посветил на *патронот св. Никола*, илустрирајќи девет случки од неговиот живот распоредени околу темето на калотата и на пандантифите. Во темето на калотата е претставено допојасјето на св. Никола, над чии рамења се насликани бистите на Исус Христос, кој му го подава евангелието, и Богородица која му го подава омофорот. Символиката на тријадата која треба да се смета за сцена, а не за единечна претстава на св. Никола, е базирана на легендарната хиротонијата на св. Никола од Христа, која многу ретко има куполна диспозиција. Специфичниот и инвентивен изглед на медалјонот кој ја вградува оваа сцена е сочинет од триесет и три огнени краци и исто толку жолтеникави зраци кои имаат специфичен изглед на крилја. Во кружниот појас околу допојасјето на св. Никола, раздвоени со херувими, се илустрирани пет *сцени од животот на светителот*: Првиот екуменски собор, Св. Никола му се јавува на сон на царот Константин, Спасување на коработ од потопување од морската бура, Св. Никола го спасува коработ од потопување што сакал да го предизвика ѓаволот и Св. Никола ги спасува трите девојки од блуд. На пандантифите се претставени: Раѓањето на св. Никола, Ракоположувањето на св. Никола за архиепископ, Св. Никола ги спасува осудените од погубување со меч и Успението на св. Никола.

Како генерален впечаток од илустрираниот циклус на животот на св. Никола се наметнува заклучокот дека авторот применил таканаречен редуциран иконографски пристап, сведувајќи ги сцените на неопходните учесници. Така, Раѓањето е претставено без „очекуваното“ капење на новородениот Никола, но символиката што произлегува од оваа епизода, чудесното проодување на бебето, е ликовно компензирана со неговата впечатлива големина. Во сцената Св. Никола му се јавува на сон на царот Константин е изземена вообичаената епизода со јавувањето на светителот на епархот Евлавиј.

Вешто користејќи го тесниот простор, Никола Михаилов успеал и во редуцираниот иконографски модел да покаже дека е во тек со актуелните истоимени решенија и дека умее автентично суптилно да го надгради скратениот модел. Како пример за првата констатација ја издвојуваме сцената Св. Никола ги спасува трите

момчиња од меч во која целатот го кубе едниот од тројцата заробеници кои се анфасно претставени и скудно облечени. Во ентериерот, пак, на сцената Ракоположување на св. Никола за архиепископ, иконостасот во заднината со иконите на Богородица и Христос претставува исклучително решение кое може да се објасни како алузија на сонот на св. Никола, кога на светителот му се јавиле Христос, кој му подал евангелие, и Богородица која му положила омофор на плеките; сонот бил знак за св. Никола да го прифати архиепископскиот чин којшто долго време го одбивал. Во истата сцена има уште еден раритетен елемент - кулата-светилник, којшто е насликана на левата страна.

Светилникот го поврзуваме со оној исказ во житието на светителот во кој се вели дека со чинот на хиротонисувањето, св. Никола станал „вечен светилник на вистинската вера“. Во циклусот се вклучени и две морски чуда на св. Никола за кои, и покрај компилативниот пристап кој е својствен за ликовноста на овој вид сцени, сметаме дека може попрецизно да се каже точното случување. Имено, првата спомената сцена е всушност сцената Спасување на коработ од потопување од морската бура која претставува илустрација на морското чудото што се случило на патот кон Ерусалим кога со бродот управувал Египјанинот Амониус,⁵⁷⁹ а пак сцената Св. Никола го спасува коработ од потопување што сакал да го предизвика ѓаволот е илустрација која највеќе иконографски одговара на приказната за чудото со Артемида.⁵⁸⁰

Сметаме дека „најинтригантна“ сцена во кумановскиот житиски циклус на св. Никола е илустрацијата на Првиот екуменски собор. И покрај неспорната биографско-историска заснованост, нејзиното вклучување во житиен контекст на св. Никола е вистински раритет. Од друга страна, нашето внимание го предизвика и нејзината необична иконографска концепција. Врз основа на нашите сознанија за карактеристичниот композитен пристап на зографот во оформување на ѕидниот ансамбл на кумановската црква, детектиран во повеќе сцени, сметаме дека специфичната ликовна поставка на овој собор претставува обмислено здружување на иконографските елементи на Првиот никејски собор (св. Никола го напаѓа Арие) и на Вториот никејски собор (царскиот пар кој претседава, Христовата икона во рацете на еден архиепископ) со што на сублимиран ликовен начин симболично се „затворени“ догматските дискусии за Христовата амбивалентна богочовечка природа и за култот на иконите.

⁵⁷⁹ Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, 95-104.

⁵⁸⁰ Isto, 96-97.

Во аркадно заокружените видни платна над столбовите на централниот кораб, сцените од циклусот *Велики празници* добиле пространи површини на кои можеме да ги согледаме и да ги издвоиме спецификите на авторскиот пристап. Во циклусот се илустрирани десет празнични сцени без сликите на Лазаревата сабота (Воскресение на Лазар) и Велика Богородица (Успение на Богородица). Генерален впешаток е дека авторот обмислено и суптилно ја проширувал традиционално-византиската схема на сцените и внимателно ги „филтрирал“ актуелните пробарокни влијанија. Претставата на Богородица во Благовештението која, во трендот на современите иконографски модели, е поставена пред пулт со отворена книга, во рацете држи шамиче како алузија на жртвената предодреденост на нејзината рожба. Оттука, шамичето претставува асоцијација на пророчката спознаја на Симеон Богопримец на сретенскиот чин (Лука II, 35) и визуелен симбол на нејзината тага и страдална/страсна болка. Во сцената Раѓање Христово, зографот Никола го применил барокниот модел со проскинетична поза на Богородица и на еден од тројцата мудреци претставени со кралски инсигнии, насликани покрај колевката на новородениот син Божји. Разоткриеното тело на младенецот Исус Христос ослободено од пелената - алузивен знак за погребниот плашт, е втората компонента во применетата сценска иконографија за која се смета дека има барокно потекло. Врз основа на издвоените компоненти сметаме дека сцената претставува композитно решение помеѓу Раѓањето и Поклонувањето на мудреците, концепција во чијашто анализа сметаме дека треба да се имаат предвид и научните согледувања на изворно-византискиот аранжман на Поклонувањето на мудреците како стандардна сцена за петтиот икос на Богородичиниот акатист.⁵⁸¹ Оваа иконографска поставка на Раѓањето има видлива алузивност на симболиката на Оплакувањето/Погребувањето Христово, потенцирана преку погребниот плашт, општиот распоред/положба на учесниците, симнатата круна на најстариот од кралевите и особено преку даровите што тие ги принесуваат - отворен златен кивот (каскает/ковчег) и путири со елеј и со темјан, јасни асоцијативни елементи за литургиската евокација на Христовата саможртва/смрт и за заупокојните служби. Потврда за обмислениот пристап на Никола Михаилов во изборот на моделот е

⁵⁸¹ За иконографијата на сцената во минијатурното и видното сликарство во византиската и поствизантиската уметност види прегледно во: Серафимова А., Поствизантискиот контекст на Богородичиниот акатист во припратата на кучевишките Свети Архангели, *Зборник за средновековна уметност* 3 (2001), 163-164.

илустрацијата на Оплакувањето/Погребението Христово која се наоѓа веднаш под Раѓањето, насликано во збиена иконографија, во нишата на протезисот (в. погоре).

Визуелното нагласување на едносушноста на Света Троица, што претставува тенденција која науката ја „детектира“ во сликарството уште од раниот XVIII век, се рефлектирала и на иконографијата на сцената Крштевање Христово. Вертикалата над Христос чија врвна точка е Бог Отец, а насушна спојка е св. Дух, ја трансформира оваа сцена во Богојавление. Компилирањето на два чина и воедно на два догматски дискурса е карактеристика и на сцената Сретение. Имено, во нејзиното ликовно оформување се соединети Сретението и Обрезанието што се огледа во учесниците кои присуствуваат на чинот (Сретение), од една страна, и во поставеноста на Симеон Богопримец *vis-à-vis* младенецот Христос (Обрезание), насликан со благословна гестикација.

Забележуваме дека позиционираноста на фигурите на Богородица и на Јосиф на левата страна на сцената е идентична со истоимените фигури во Раѓањето. Неспорниот барокен концепт е дополнет со дискретната ликовна барокизација на облеката на Симеон Богопримец. Врз основа на соодветни релевантни референци поместени во анализите на нашиот труд, се наметна отсуството на свитокот во рацете на Христос во Влегувањето во Ерусалим (Цветници) како сигнификантен детаљ во, инаку, стереотипната иконографија на сцената.⁵⁸² Во нашиот финален осврт на оваа сцена ги посочуваме цитатите на свитокот на Христос кои се препорачани во ерминиите како пророчки указанија за оваа празнична сцена/случка.⁵⁸³ Имено, во зографските прирачници се посочени пет цитати од кои во оние на Софонија (III, 14), Захарија Помладиот (IX, 9) и на Исаија (LXII, 11) се повикуваат керките на Сион да го пресретнат/пречекаат со радост доаѓањето во Ерусалим на царот и спасителот (неспоменат кај Софонија), а пак во двата псалмовни стиха кои му се припишуваат на Давид се споменуваат децата присутни на пречекот (Пс. VIII, 2) и се благословува оној кој во Божјо име влегува во светиот град (Пс. VIII, 3). Отсуството на свитокот на заветот, којшто во традиционално-византиската иконографија скоро редовно се слика во форма на затворен ротулус и којшто е протолкуван како сотериолошки симбол,⁵⁸⁴ само-по-себе ги нагласува страсните аспекти на сцената т.е. ја чини почетен „акорд“ во спасителската страдална мисија на Христос. Во сцената Христос со благослов го

⁵⁸² Серафимова А., *Кучевишки манастир Свети Архангели*, 66., Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 149-150.

⁵⁸³ Медиф М., *Стари сликарски приручници*, II, Beograd 2002, 311-312.

⁵⁸⁴ Сп. Серафимова А., *Кучевишкиот манастир Свети Архангели*, Скопје 2005, 66-67.

поздравува Ерусалим во којшто ќе ја помине својата последна земна таканаречена страсна недела. Оттука, оваа сцена е симбол на целиот страдален циклус/тек на настаните. Епизодата со коњаникот кој го задава смртниот убод на Христос на слабината претставува особеност која сметаме дека има асоцијативна поврзаност со култот на Христовите рани, ликовно развиен во барокната алегорична тема *Fons pietatis*.⁵⁸⁵ Со оглед на тоа дека е насликано и во рацете на втората придружничка, сметаме дека во оваа трогателна сцена шамичето во Богородичините раце има исклучиво профано-произаична функција. Во Воскресението Христово зографот ја надградил екстензивната византиска иконографија на стариот модел на Мирносоци на гробот со барокното сијание на Христовиот воскрес дополнет со крстот и знамето како сотериолошки атрибути. Западните влијанија ги согледуваеме и во бројноста на ангелите, во ракурсите на нивната поставеност, потоа во централната позиционираност на гробот со Пилатовиот печат на челната страна и во посатките во рацете на мирносоциите. Атмосферата во сцената Вознесение Христово ја „носат“ динамично-екстатичните пози на фигурите - учесници во случката: апостолите, Богородица и двајцата ангели. Барокниот впешаток е постигнат преку Христовата фигура поставена на/во облаци носени од ангели прикажани во карактеристични скратувања. Вознесенската порака е испишана на хартиена картуша (свиток), обмислено поставена во средиштето на сцената.

Заедничка карактеристика во семиотичката дефинираност на празничните сцени е композитниот пристап постигнат со обединување на два иконографски модели најизразен во сцените Раѓање (Поклонување на кралевите), Крштевање (Богојавление) и Мирносоци на гробот (Воскресение). Сите празнични сцени имаат панорамска композициска структура во која фигурите, носители на дејствието, се поставени во преден план. Посебно импресивно делува сликарската изведба на богатите архитектонски кулиси кои ја исполнуваат заднината на сите сцени (освен на Вознесението). Вештината и талентот со кои се оликотворени разновидните сложени градби, насликани во перспектива и со пресметани скратувања (во проекција), како и амбиенталните сцени впишани во калотен балдахин на столбови (Благовештение, Сретение), вклучувајќи го и специфичниот композициски концепт, многу потсетуваат

⁵⁸⁵ За потеклото и симболиката на оваа тема во контекст на опусот на браќата-зографи Константин и Атанас од Корча в. Ракић З., Црква Пресвете Богородице у Хиландару, *Четврта казивања о Светој Гори*, Београд 2005, 177-179.

на ерусалимиите чијашто појава/изработка станува актуелна во XVIII и (особено) во XIX век.⁵⁸⁶

Карактеристика на претставувањето на Св. Троица е триаголниот ореол на Бог Отец. Се работи, имено, за старо западно решение коешто во времето на европскиот барок е помалку присутно во сликарството, а повеќе во графиката и скулптурата. Анализирајќи го овој елемент пошироко во контекст на претставата на Бог Отец во сликарството на XIX век, Ј. Тричковска констатира дека преку критските сликари Бог Отец често е присутен не само во претставата на Света Троица, туку и во други теми од литургиски карактер во кои се става акцент на симболиката на епифанијата.⁵⁸⁷ Таа констатира дека во светогорските графички примери визуелната дистинкција меѓу Бог Отец и Бог Син секогаш е изразена со триаголен нимб, а ваква варијанта применува и Михаил од Самарина во претставата на Света Троица, но и во темите на епифанијата (Благовештението и Крштевањето/Богојавление) каде што Бог отец од својата уста го излива Светиот Дух, како и при самостојно претставање на Бог Отец на таваницата на бигорската Трпезарија.⁵⁸⁸

Еден од главните елементи за поентирање на бородната атмосфера во презентираниите кумановски ѕидни слики се претставите на ангелите. Преземени од западноевропските примери за сликање на небесните сили, најчесто од графиката,⁵⁸⁹ зографот Никола (по углед на делата на неговиот тратко Михаил) ги претставува ангелите како крилати детски глави. Никола во своето сликарство го применува и вториот модел на прикажување на ангелите како фигури на повозрасни, разголени детски тела со крилја коишто ги опкружуваат централните претстави на Света Троица (и на Богогродица) во најразлични пози на летање. Оваа ликовна компонента во глорификацијата на божеството е идејна новина во ликовните програми на нашите простори.⁵⁹⁰

Резимирајќи ги нашите согледувања за улогата и местото на Михаил од Самарина во сликарското оформување на син му Никола Михаилов фундирани на

⁵⁸⁶ Од малкуте достапни студии за ерусалимиите ја наведуваме: С. Московска, Пътят на хаджията. Структура на една изложба, *Проблеми на изкуството* 3 (2001), 18-25.

⁵⁸⁷ Тричковска Ј., Тематиката на живописот на машката трпезарија во манастирот Св. Јован Бигорски, 157.

⁵⁸⁸ Исто.

⁵⁸⁹ Јадровита анализа на овој елемент во сликарството на Михаил од Самарина и на Никола Михаилов дава: Исто, 221.

⁵⁹⁰ Исто.

компаративните проследи објавени во науката,⁵⁹¹ а во контекст на кумановското сликарство и поаѓајќи од публикуваните научни констатации дека иманентни карактеристики за пројавите на левантскиот барок во уметноста на подрачјето на Македонија се традиционализмот, ретроспективизмот, еклектицизмот и маниризмот,⁵⁹² доаѓаме до следните заклучоци: 1. сите ѕидни слики и претстави исходуваат од автентичниот креативен сензибилитет на сликарот, чијшто врв е досегнат на големите ѕидни платна какви што се сите празнични сцени; 2. барокизираниот сценски пристап се огледа најмногу во претставите на пандатифите и пред сè во ентериерските сцени, третманот на мебелот и мноштвото ангелски фигури во небески/облачести форми; 3. архитектурата, главно со неокласицистички форми, претставува омилен сценски фон на сликарот; 4. сликарот има посебен афинитет и талент кон панорамски композициски поставки; 5. фигурите (без исклучок) имаат класицистички третман; тие, решени со нагласен пластицитет, се волуминозни и стамено поставени во предниот план како сценски актери; 6. фигурите го носат протоколот/позата на емоцијата, а не автентичниот емоционален набој на случката.

Образованоста и мисловниот капацитет на Никола Михаилов го проценуваме во хибридно-комполитните сцени во кои се обмислено вклопени (по правило) два догматски концепта (Раѓање - Поклонување на кралевице, Сретение - Обрезание, Крштевање - Богојавление, Мирносоци на гробот - Вознесение, Оплакување - Погребение) што непорекно оди во прилог на тезата за автентична промисла на сцените од страна на сликарот.

Невоедначеноста и варирањето во ликовниот пристап/квалитет согледани во делата на Никола Михаилов што се објаснува со непостојаноста на соработниците т.е. со честото ad-hoc-формирање на соработничкиот тим/тајфа, може да се согледа и во кумановското ѕидно сликарство. Тоа, во подискретен обем vis-a-vis генералниот впечаток за опусот на Никола Михаилов може да се согледа во сликарството во темето на средишната и на западната калота во главниот брод. За жал, нашиот впечаток не

⁵⁹¹ Од богатиот компаративен материјал поврзан со творештвото на Михаил од Самарина приложен во обемната монографска студија (докторска дисертација) на Ј. Тричковска, ги издвојуваме анализите на програмата во источната калота на главниот брод во кумановската црква со онаа во главната купола во Св. Ѓорѓи во с. Рајчица, потем анализите за темата „О Тебе радујетса“ со онаа во Трескавец, како и анализите на сцените од животот на св. Никола со истоимените насликани во цр. Преображение во Самарина, сп. Исто, 222-224 (Божествена литургија), 199-211 („О Тебе радујетсја), 243-252 (Житие на св. Никола).

⁵⁹² Поповска-Коробар В., *Иконописот во Охрид во XVIII век*, Скопје 2005, 163-164.

може да биде комплетен и да произведе дефинитивен став поради зачаденоста на сликарството врз кое забележуваме и реставраторски интервенции/ ретуши.

Врз основа на пласираните научни опсервации и врз основа на сопствените согледувања, непобитно сметаме дека Никола Михаилов е исклучителна сликарска појава со голем талент, висока едукација и вештина и со автентичен креативен капацитет и сензибилитет, чијшто опус претставува еден од најзначајните вредносни белези на уметноста од втората половина на XIX век во Македонија.

Сметаме дека ѕидното сликарство во кумановската црква Св. Никола со богатството на содржините заокружени во тематски целини распоредени во четирите калоти и околниот простор, како и во протезисот, целосно одат во прилог на искажаниот висок квалификатив на артистичките вредности на зографот Никола Михаилов.

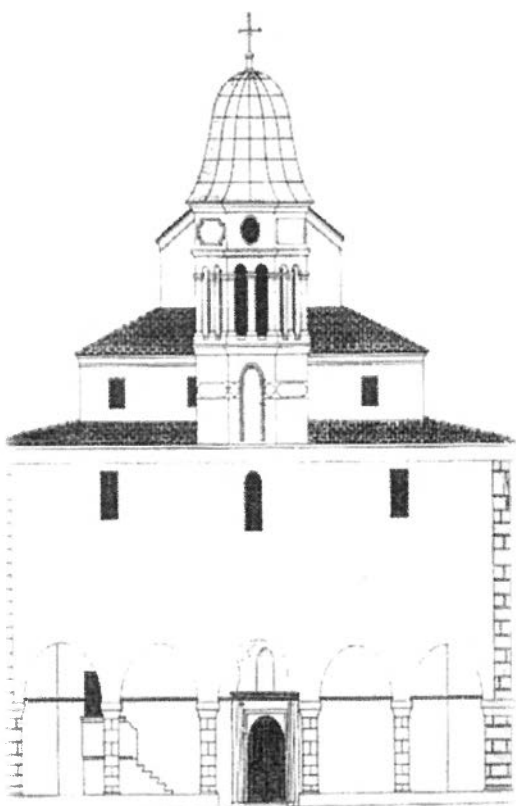
Илустрации

ANEX 1: Архитектонски планови на црквата *

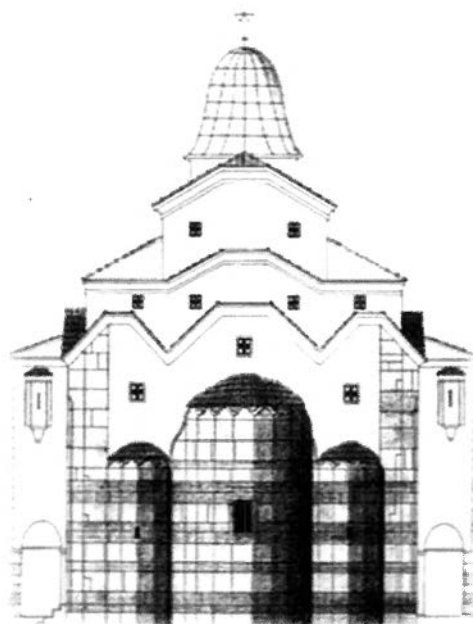


I. Надворешен изглед на црквата Св. Никола во Куманово

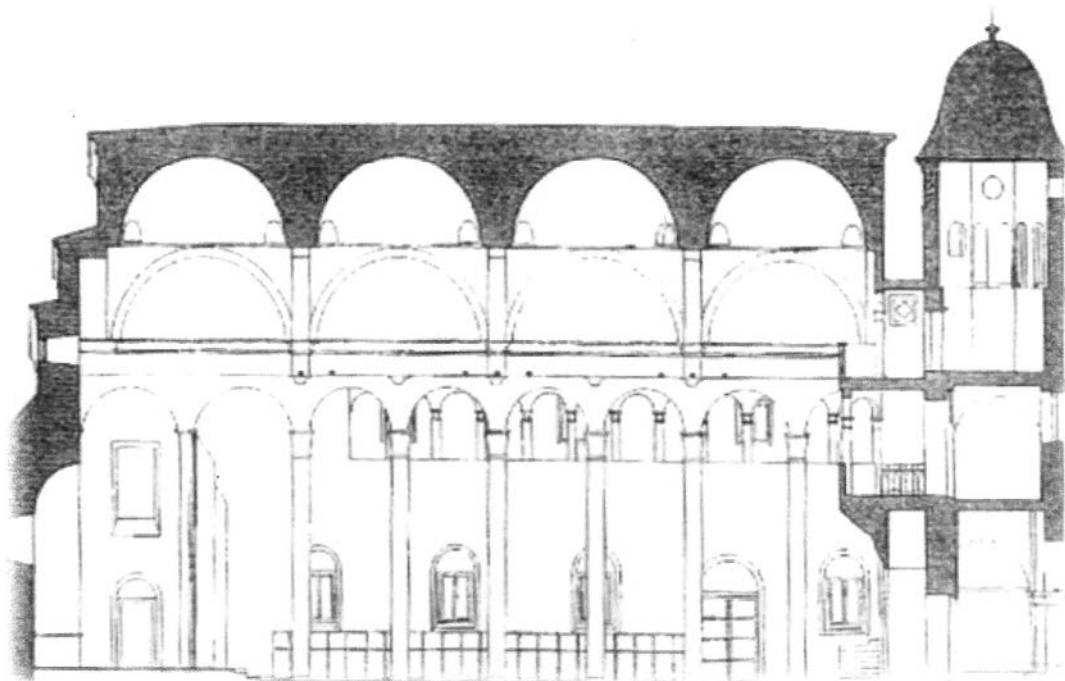
* Сите архитектонски планови се превземени од Хаџиева-Алексијева Ј., Касапова Е., *Архитектот Андреја Дамјанов 1813-1878*, Скопје 2001, 131-147.



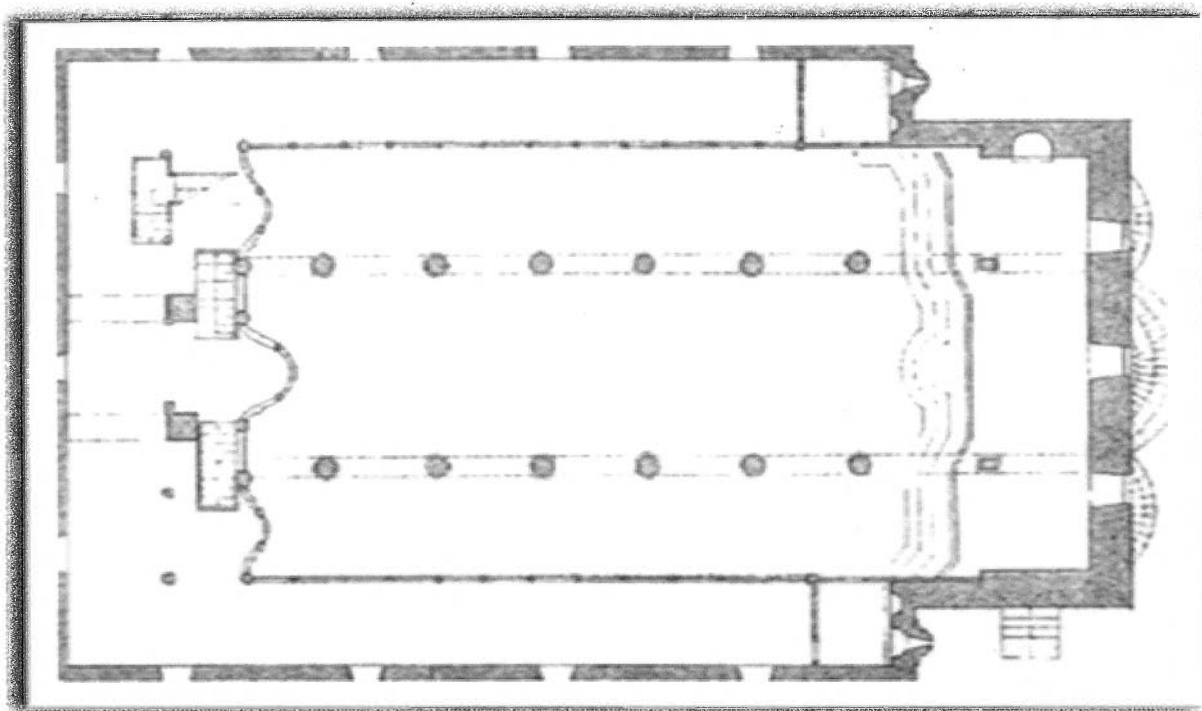
II. Западна фасада



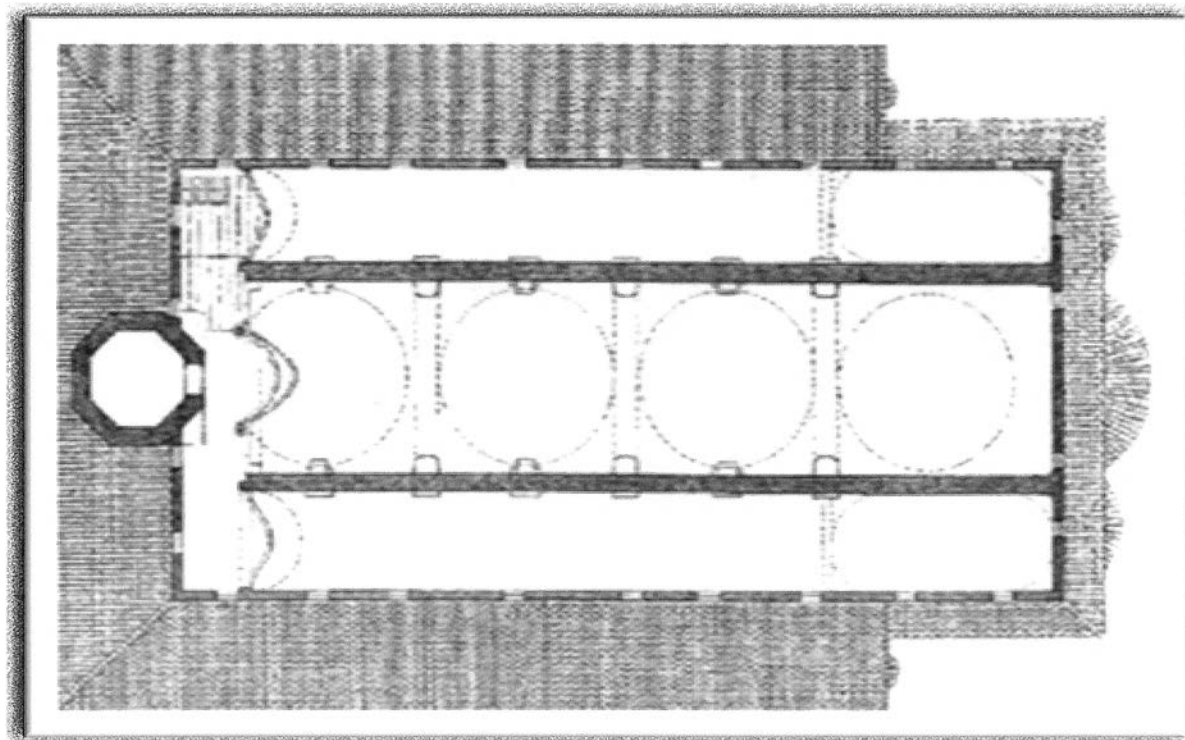
III. Источна фасада



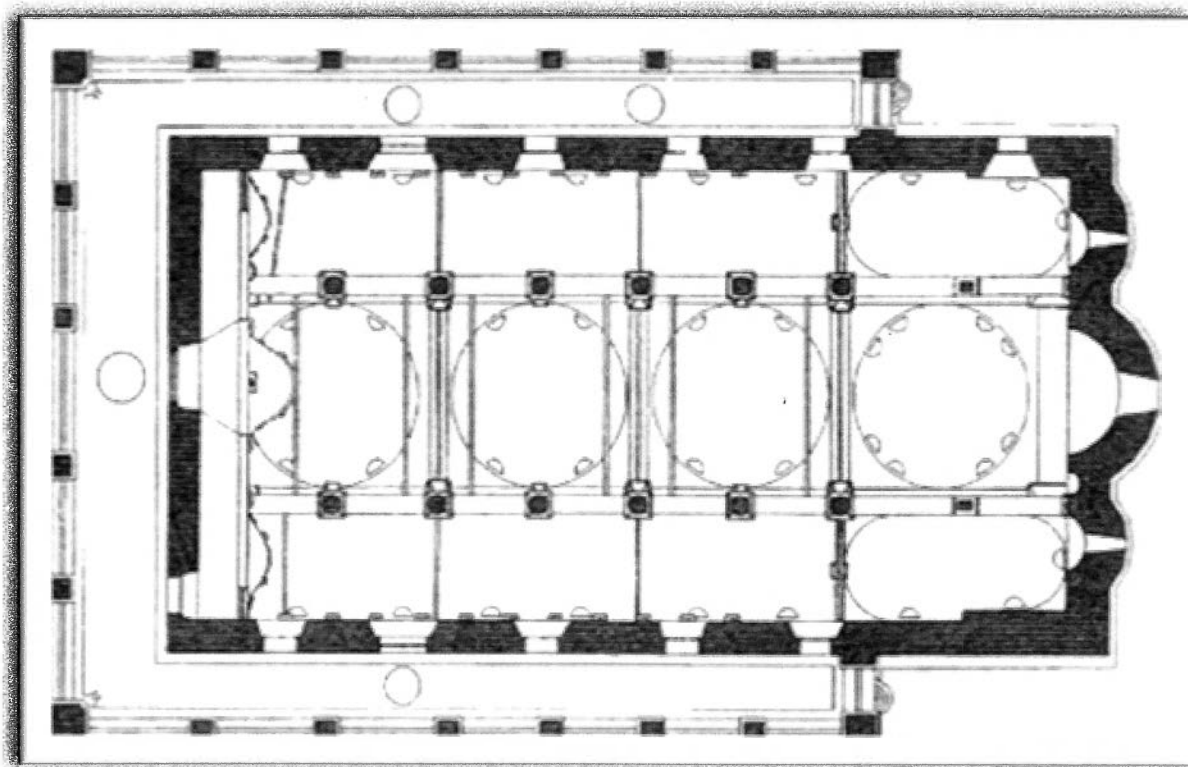
IV. Надолжен пресек



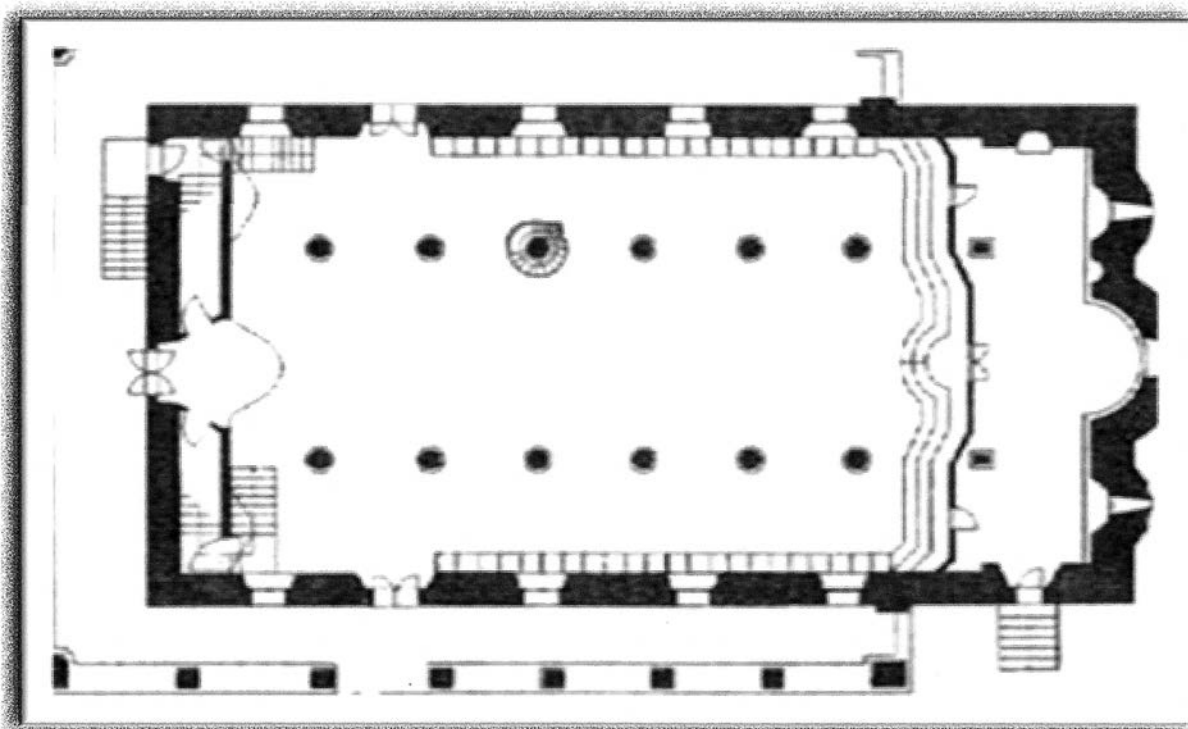
V. Прва галерија



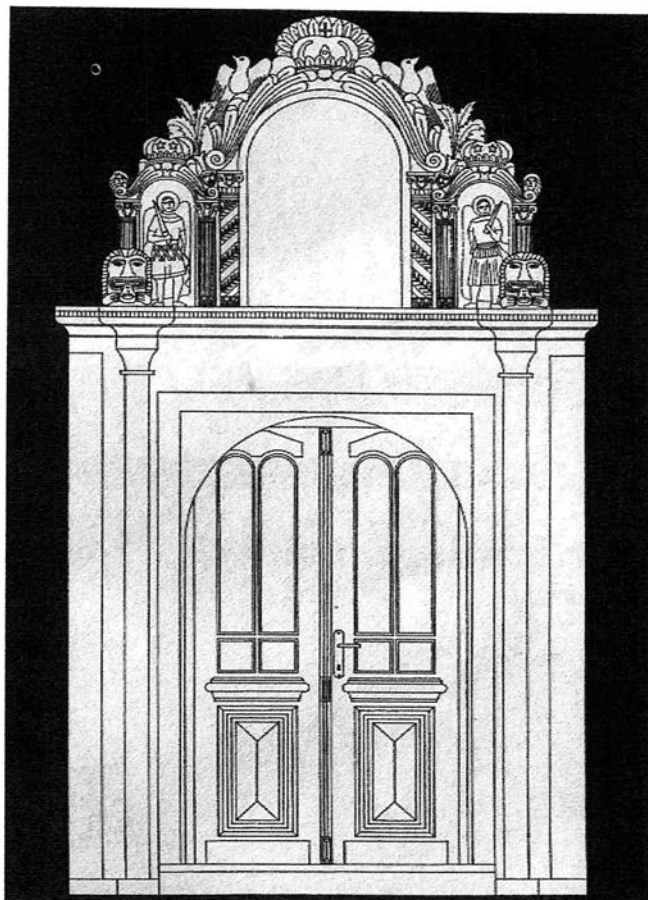
VI. Втора галерија



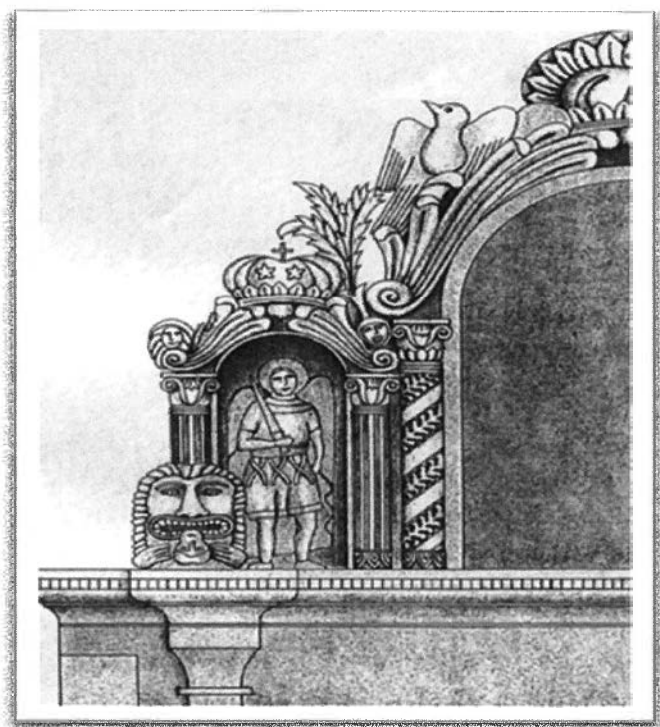
VII. Сводови



VIII. Приземје

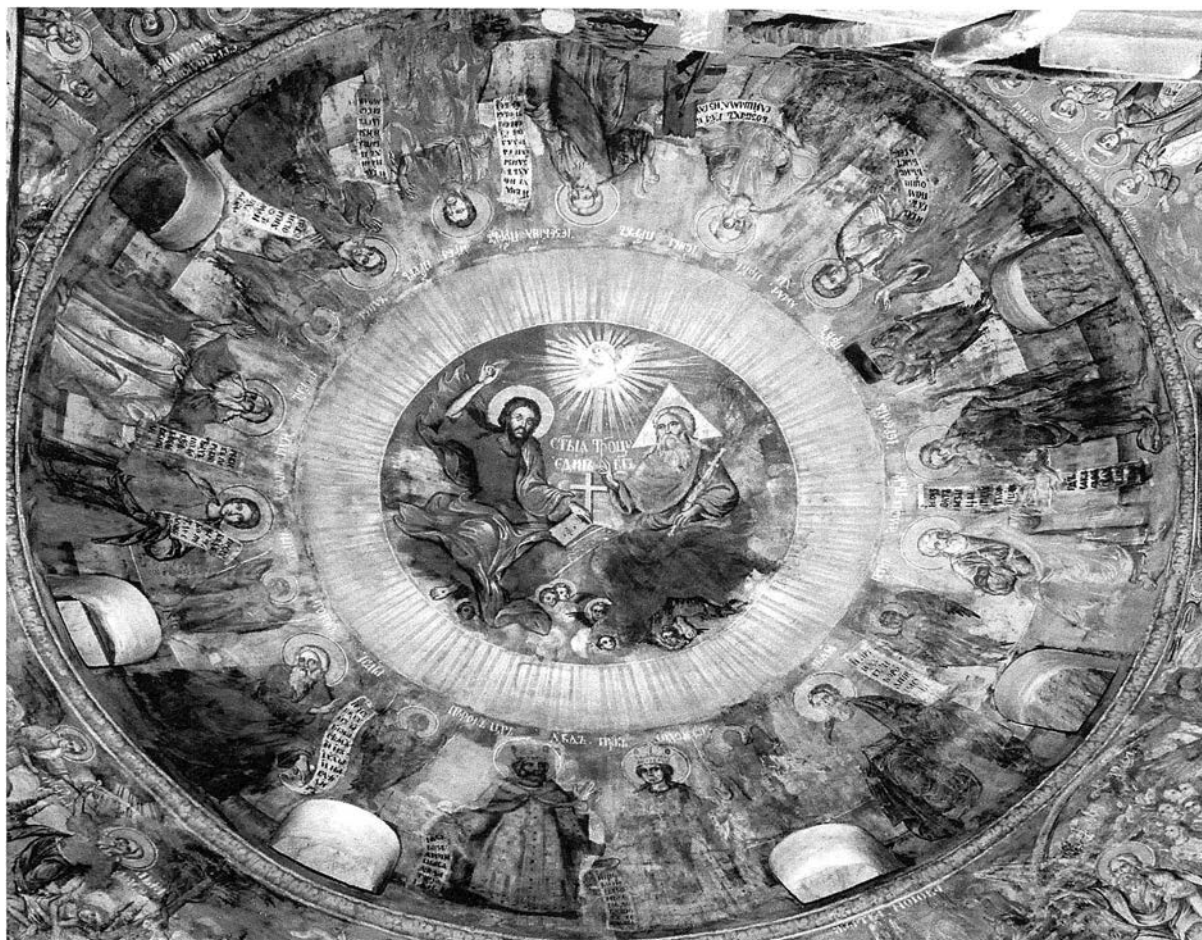


IX. Западен портал



IXa. Лунета, западен портал,
фрагмент

ANEX 2: Фото-илустрации



1. Св. Троица, праведници и пророци,
олтарска калота



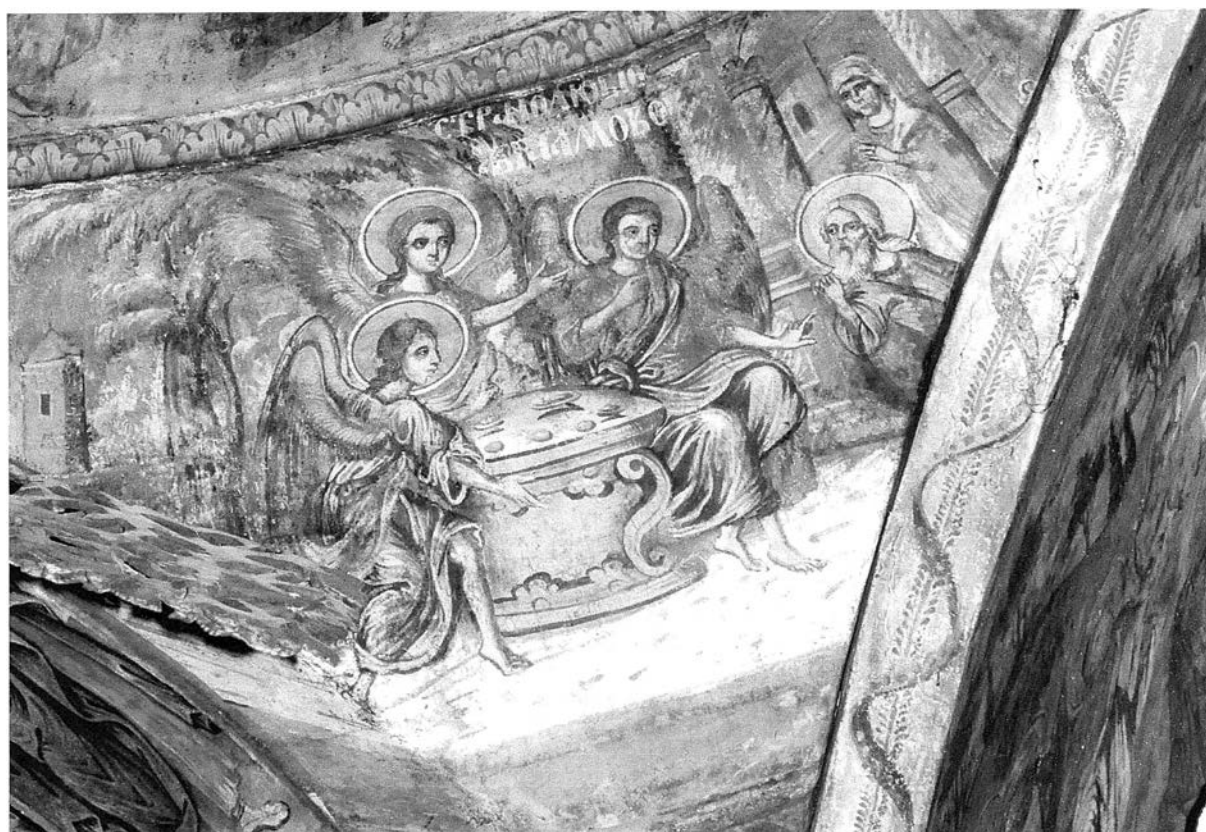
1а. Св. Троица, олтарска калота



2. Жртвата на Ное, олтарска калота,
југоисточен пандантиф



3. Жртвата на Аврам, олтарска калота,
североисточен пандантиф



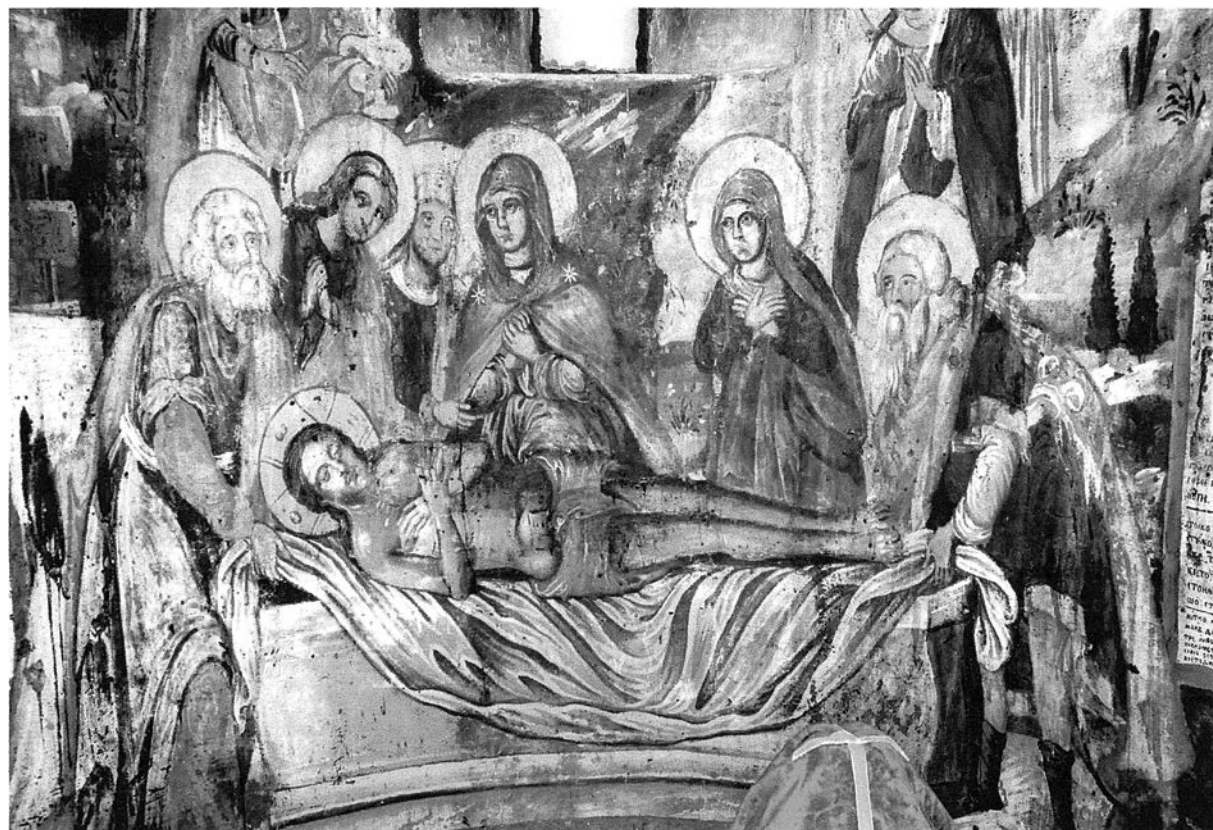
4. Аврамово гостољубие, олтарска калота,
северозападен пандантиф



5. Трите еврејски момчиња Мисаил, Ананиј и Азариј и пророкот Даниил
олтарска калота, југозападен пандантиф



6. Раѓање Христово, (фрагмент), олтарски простор,
ниша на протезисот



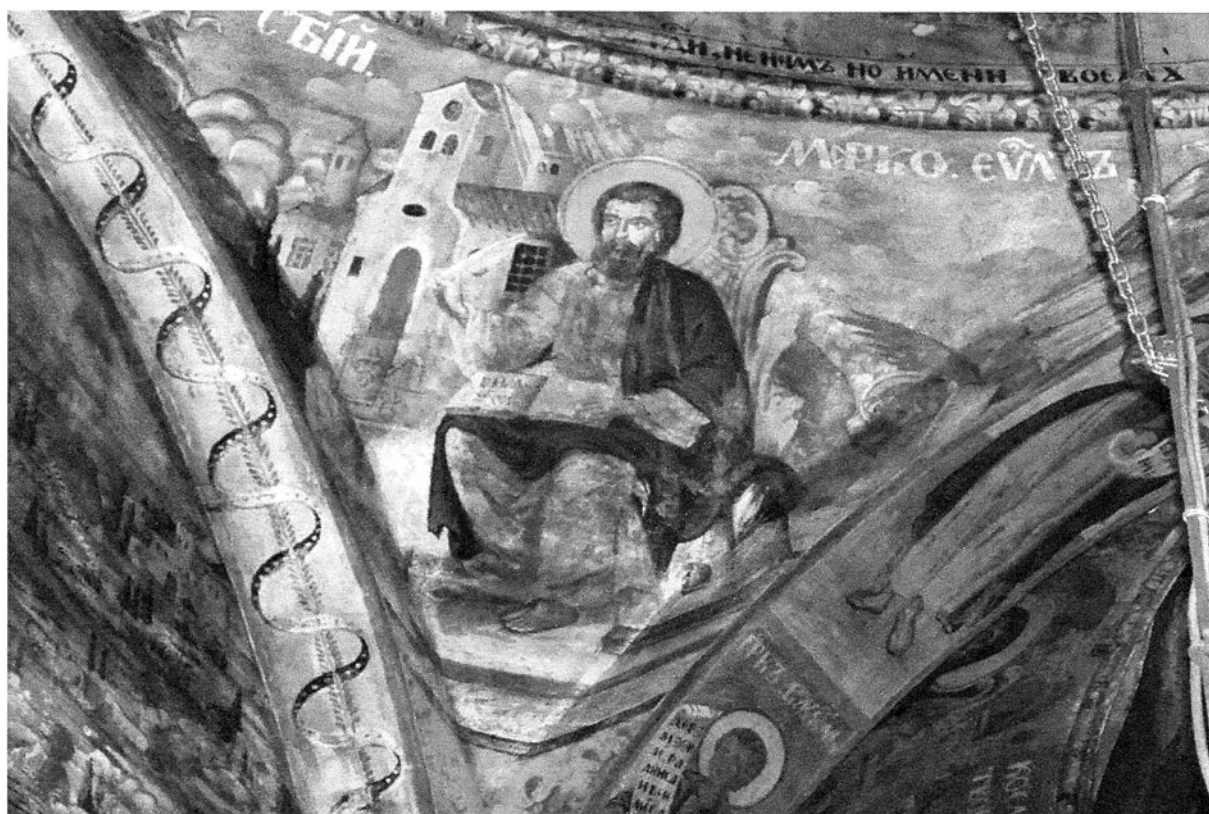
7. Погребение Христово, олтарски простор,
нишата на протезисот



8. Исус Христос Седжител и Боженствената литургија, централен кораб, источна калота



8а. Боженствената литургија, (фрагмент), централен кораб, источна калота



9. Ев. св. Марко, југозападен пандантиф,
источна калота



10. Ев. св. Лука, северозападен пандантиф,
источна калота



11. Ев. Св. Јован, североисточен пандантиф,
источна калота



12. Ев. Св. Матеј, југоисточен пандантиф,
источна калота



13. Богородица и „О Тебе радуетсяја“, централен кораб,
централна калота



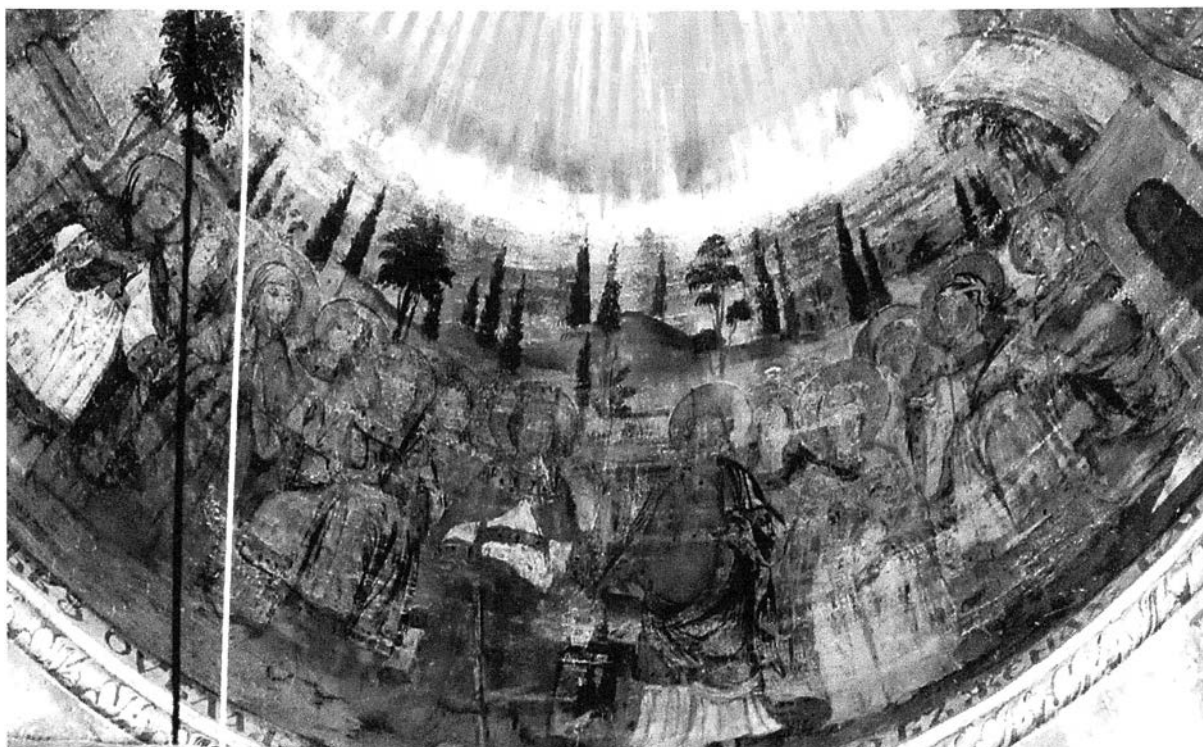
13а. Богородица Поширока од небото, централен кораб,
централна калота



136. „О Тебе радујетсја“, (илустрација на 2-от стих),
централен кораб, централна калота



13в. „О Тебе радујетсја“, (илустрација на 3-тиот стих), централен кораб, централна
калота



13г. „О Тебе радујетсја“, (илустрација на 4-тиот и 5-тиот стих), централен кораб,
централна калота



13д. „О Тебе радујетсја“, (илустрација на 7-от, 8-от и 9-тиот стих), централен кораб,
централна калота



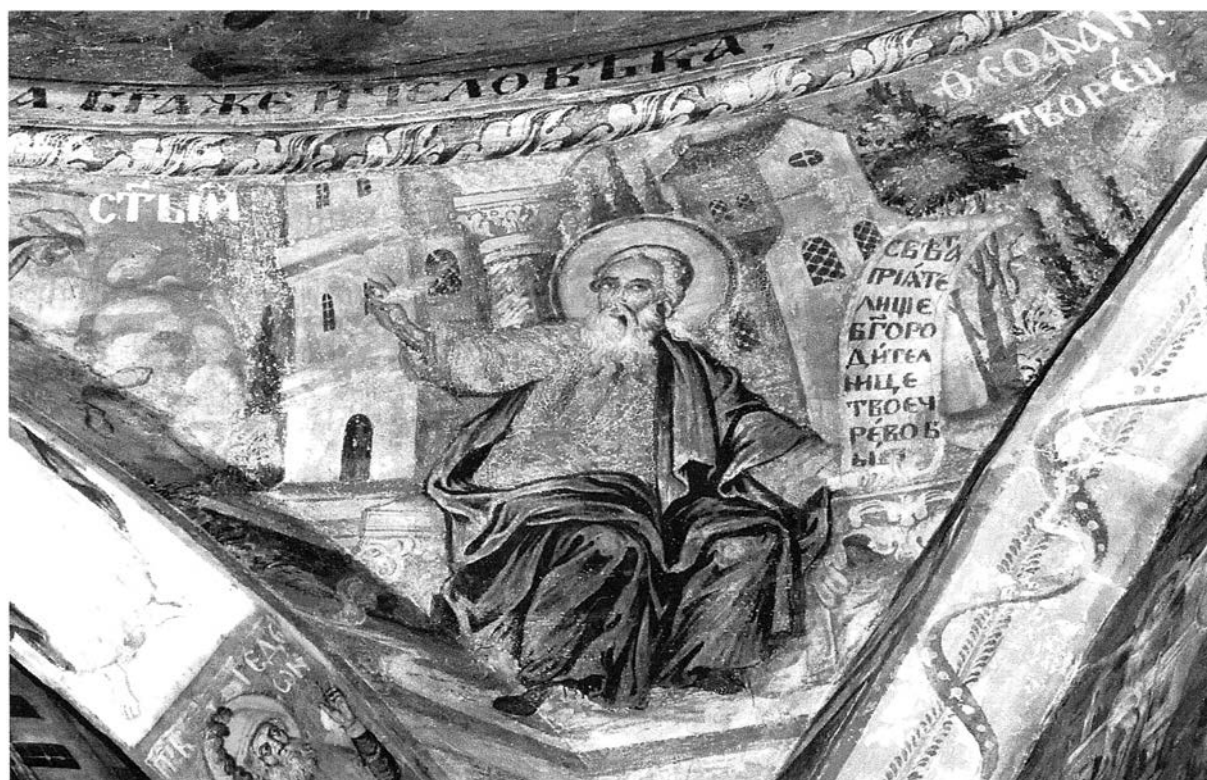
14. Св. Јован Дамаскин, централен кораб, централна калота, североисточен пандантиф



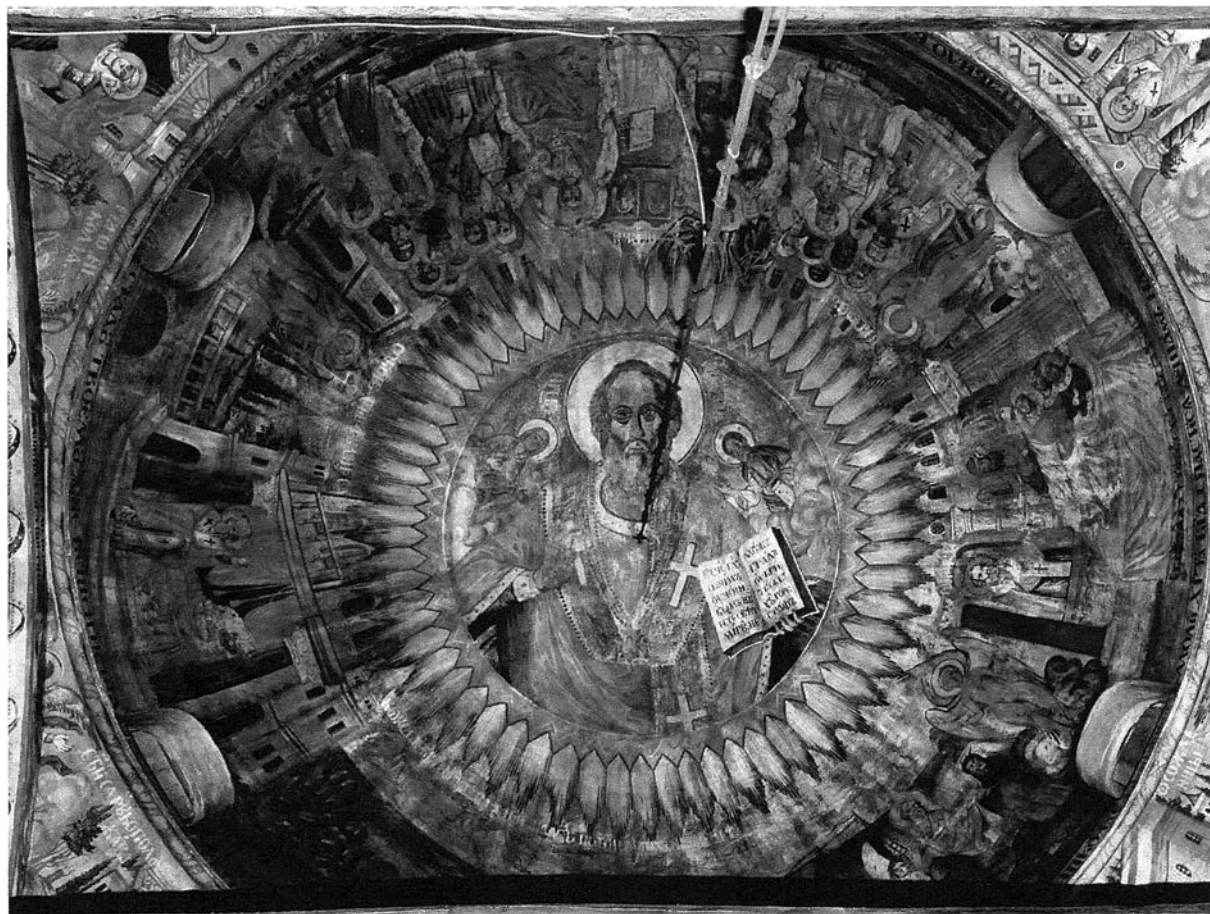
15. Св. Козма Мајумски, централен кораб, централна калота, југоисточен пандантиф



16. Св. Андреа Критски, централен кораб, централна калота, југозападен пандантиф



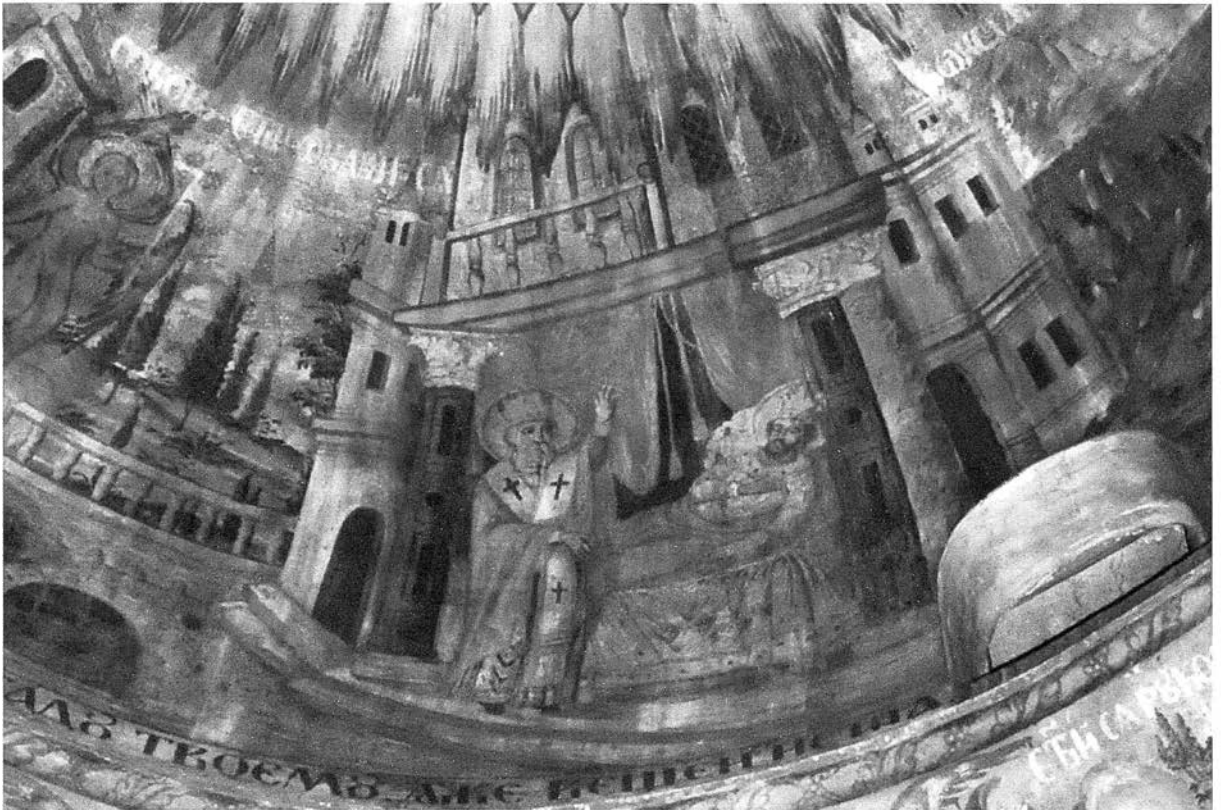
17. Св. Теофан Химнограф, централен кораб, централна калота, северозападен пандантиф



18. Св. Никола со житие, централен кораб,
западна калота



18a. Првиот екуменски собор, централен кораб,
западна калота



18б. Св. Никола му се јавува на сон на царот Константин, централен кораб,
западна калота



18в. Спасување на коработ од потопување од морската бура, централен кораб,
западна калота



18г. Св. Никола го спасува коработ од потоп што сакал да го предизвика ѓаволот, централен кораб, западна калота



18д. Св. Никола ги спасува трите девојки од блуд, централен кораб, западна калота



19. Раѓање на св. Никола, централен кораб, западна калота, северозападен пандантиф



20. Ракоположување на св. Никола за архиереј, централен кораб, западна калота, североисточен пандантиф



21. Св. Никола ги спасува осудените од погубување со меч, централен кораб, западна калота, југоисточен пандантиф



22. Успение на св. Никола, централен кораб, западна калота, југозападен пандантиф



23. Благовештение, централен кораб, горна зона,
јужен ѕид



24. Раѓање Христово, централен кораб, горна зона,
јужен ѕид



25. Крштевање Христово, централен кораб, горна зона,
јужен ѕид



25а. Крштевање Христово, (фрагмент) централен кораб, горна зона,
јужен ѕид



26. Сретение, централен кораб, горна зона,
јужен сид



27. Влегување во Ерусалим, централен кораб, горна зона,
северен сид



28. Распятие Христово, централен кораб, горна зона,
северен ѕид



29. Воскресение Христово, централен кораб, горна зона,
северен ѕид



30. Воскресение Христово, (фрагмент) централен кораб, горна зона, северен ѕид



31. Вознесение Христово, централен кораб, горна зона, северен ѕид

Библиографија:

Алексиев Е., *Дичо Зограф: Иконопис*, Скопје 1997.

Андонов Пољански Х., *Кон историјата на трговијата на Битола и Битолско во 1856 година*, Годишник на Институтот за национална историја 3 (1972).

Балабанов К., *Галерија на икони*, Штип 1988.

Балабанов К., *Иконите од Македонија*, Скопје 1995.

Василевиќ Х. Ј., *Просветне и политичке прилике у јужним српским областима у XIX в. до Српско-турских ратова 1876-78*, Београд 1928.

Георгиевски М., *Галерија на икони –Охрид*, Охрид 1999.

Грозданов Ц., *Свети Наум Охридски*, Скопје 1995.

Грозданов Ц. *За градетелските потфати и зографските потфати во манастирската црква св. Јован Претеча (Продром) во Слечче, во втората половина на XIX век, Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија (студии и прилози)*, (2004), 239-255.

Грујиќ Р. М., *Скопска митрополија. Историјски преглед*, Споменица Српско-православног саборног храма Свете Богородице у Скопљу (1835-1935), Скопље 1903.

Група автори, *Македонија во деветнаесеттиот век до Балканските војни (1912-1913)*, во: *Историја на македонскиот народ*, Том трети, Скопје 2003.

Давидов Темерински А., *Традиционално и ново у делу Диче зографа (1819-1872/73)*, Саопштења XXXV-XXXVI, 2003-2004 (2005), 143-164.

Здравковиќ И. - Мирковиќ Ј., *Манастир Бођани*, Београд 1952.

Зографски Д., *Развитокот на капиталистичките елементи во Македонија за време на турското владеење*, Скопје 1980.

Janev J., *Istoriskite i socijalno-ekonomskite aspekti na esnafskata organizacija vo Makedonija vo vremeto na turskoto vladeenje*, Skopje 2001.

Јелавич Б., *Историја на Балканот. Осумнаесетти и деветнаесетти век*, Том I, Скопје 1999.

Јовановски Д., *Грчката балканска политика и Македонија (1830-1881)*, Скопје 2005.

Јовановски Д., *Османлиска Македонија во 19 век во западните историски книги*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет, бр. 64 (2011), 193-207.

Крстиќ С., *Црковни споменици во Кумановско*, Куманово 2012.

Личеноска, З., *Македонска црковна резба во XVIII и XIX век*, Гласник на етнолошкиот музеј, I, (1960), 79-130.

Масевски Д. - Арсовски-Болто М., *Куманово*, Куманово 2003.

Масевски Д., *Витражите на Куманово*, Куманово, 2004.

Матковски А., *Крепосништвото во Македонија во време на турското владеење*, Скопје 1978.

Матковски А., *Македонија во делата на странските патописци 1827-1849*, Скопје, 1992.

Матковски А., *Македонија во делата на странските патописци 1850-1864*, Скопје 1992.

Машник М. М., *Дела од раната фаза од творештвото на Михаил Анагност и син му Димитар-Даниил*, Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија 2 (1996), 266-275.

Медић М., *Стари сликарски приручници, II*, Београд 2002.

Миљковиќ-Пепек П., *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967.

Мирковић Л. – Татић Ж., *Марков манастир*, Нови Сад 1925.

Мирковић Л., *Православна литургија, II*, Београд 1982.

Митревски Н., *За свети Никола и циклусот во припратата на Топличкиот манастир*, *Balkanoslavica* 30-31 (2002), 111-135.

Митревски Н., *Циклусот на св. Никола во тремот пред црквата Св. Преображение во манастирот Зрзе*, Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија 6 (2007), 175-184.

Митревски Н., *Фрескоживописот во Пелагонија од средината на XV до крајот на XVII век*, Скопје 2009.

Михаиловић Д., *Црква у Рамачи. Нови споменик сликарства Моравске школе, Саопштења завода за заштиту споменика културе*, 1, (1956), 147-155.

Николовски А., *Хронологија на живописот во големата манастирска црква Св. Јоаким Осоговски*, *Културно наследство* 6/1976-1978 (1978), 43-75.

Николовски А., *Македонските зографи од крајот на XIX век и почетокот на XX век*, Андонов, Зографски и Вангеловиќ, Скопје 1984.

Николовски А., *Сакрална архитектура, живопис и декоративна пластика во 19 век во Преспа*, *Културно наследство X-XI/1983-1984* (1987), 35-57.

Николовски А., *Сликарството на XIX век во Струмичкиот крај*, Зборник на трудови, Завод за заштита на споменици на културата и природни реткости – Струмица, Струмица 1989.

Николовски А., *Манастир Св. Јован Бигорски од XVIII до XIX век*, *Културно наследство XXXII*, (1994), 97-128.

Николовски А., *Студии за доцновизантискиот и периодот на преродбата (XIX век) во уметноста на Македонија*, Скопје 2010.

- Николовски Д., *Прилог кон делото на зографот Никола Михаилов*, Ниш и Византија XI (2012), 355-366.
- Николовски-Стојановиќ С., *Школството во Куманово и Кумановско 1805-2000*, Куманово 2001.
- Николиќ-Новаковиќ Ј., „*О Теби радујетсја у ѕидном сликарству касног средњег века у Македонији*“, Зборник радова „Ниш и Византија“, II, Ниш 2004, 343-350.
- Петковић В. П. - Поповић П., *Старо Нагоричино, Псача, Каленић*, Београд 1933.
- Петковић В., *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950.
- Поповић Ј. Архимандрит, *Житија светих: Житије светог оца нашег Николаја Чудотворца* (6. децембар): <http://www.svetosavlje.org/biblioteka/avajustin/zitijasvetih/ZitijaSvetih1206.htm>
- Поповска-Коробар В. - Зисовска Ј., *Икони од Кумановско во црквата Св. Никола во Куманово*, Куманово 2000.
- Поповска-Коробар В., *Икони од Музејот на Македонија*, Скопје 2004.
- Поповска-Коробар В., *Иконописот во Охрид во 18 век*, Скопје 2005.
- Поповска-Коробар В., *Сликарството во Сливничкиот манастир Света Богородица* (докторска дисертација), Скопје 2008.
- Поповска-Коробар В., *Сливничкиот циклус на Богородичиниот акатист*, Патримониум. МК, 5 (2012), 259-272.
- Попова Е., *Зографът Христо Димитров от Самоков*, Софија, 2001.
- Ракић З., *Цркве Светог Димитрија и Светог Саве у Хиландару*, Нови Сад 2008.
- Ристовски Б. *Историја на македонската нација*, Скопје 1999.
- Серафимова А. *Поствизантискиот контекст на Богородичиниот акатист во припратата на кучевшиките Свети Архангели*, Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија, 3 (2001), 153-183.
- Серафимова А. *Престолните икони во кучевшиките Свети Архангели*, Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија 4, (2003), 53-58.
- Серафимова А., *Кучевшики манастир Свети Архангели*, Скопје, 2005.
- Серафимова А., *Фрескоживописот во црквата Свети Димитриј во Охрид*, Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија 6 (2007), 63-103.
- Стојчев В., *Воена историја на Македонија*, Скопје 2000.
- Стошић Љ., *Западноевропска графика као предлогјак у српском сликарству XVIII века*, Београд 1992.

Трајановски А., *Црковно-училишните општини во Македонија*, Прилог кон историјата на македонските црковно-училишни општини од нивното основање до 70-тите години на XIX век, Скопје 1988.

Тимотијевиќ М., *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996.

Тимотијевиќ М., *Иконографија Великих празника*, 99-100. 105, заб. 31, заб. 32;

Токарев М., *Архитектурата во Македонија од средината на XIX век до крајот на XX век* (преродбенски период), во: Група автори, *Архитектура на почвата на Македонија од средината на XIX век до крајот на XX век*, книга 14, Скопје 2003.

Тричковска Ј., *Живописот во манастирската црква Богородица Пречиста-Кичевска*, во: Група автори, *Манастир Света Пречиста Кичевска*, Скопје, 1990, 67-94.

Тричковска Ј., *Тематиката на живописот на маишката трпезарија во манастирот Св. Јован Бигорски*, во: Група автори, *Манастир Свети Јован Бигорски*, Скопје 1994, 141-165.

Тричковска Ј., *Живописот во црквата Св. Ѓорѓи во с. Рајчица, Дебарско* (магистерски труд), Скопје 2000.

Тричковска Ј., *Фасадниот живопис на црквата Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица*, *Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија* 3, Скопје, (2001), 226-241.

Тричковска Ј., *Куполниот живопис од XIX век во манастирот манастирот Трескавец*, *Зборник за средновековна уметност на Музејот на Македонија* 6 (2007), 187-200.

Тричковска Ј., *Свети Никола во Куманово*, во: *Македонско културно наследство. Христијански споменици*, Скопје 2008, 53-54.

Тричковска Ј., *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, (докторска дисертација) Скопје 2008.

Тричковска Ј., *Хронологија на раните дела на зографот Михаил (Анагност) од Самарина*, *Патримониум.МК*, 7-8, (2010), 405-416.

Ќорнаков Д., *Творештвото на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век*, Прилеп 1986.

Ќорнаков Д., *Петре Граката*, Скопје 1998.

Хаџиева-Алексијева Ј. - Касапова Е., *Архитектот Андреја Дамјанов 1813-1878*, Скопје 2001.

Цветковски С., *Живописот на Дичо Зограф и Аврам Дичов. Студии и прилози*, Струга 2010.

Цветковски С., *Иконописот на зографите Јосиф и Јаков Радеви во Струшко од втората половина на XIX век*, *Културно наследство* 34/2008, Скопје 2008, 27-28.

Чокревска-Филип Ј., *За постарото графичко наследство во Македонија*, Скопје 2003.

Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, Torino 1983.

Anrich G., *Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen.* Band I, Leipzig-Berlin 1913, Band II, 1917.

Hamer von J., *Historia turskog (osmanskog) carstva*, T.3, Zagreb 1979, 257-265.

Kuyumdzhieva M., *The Face of God's Divinity: Some Remarks of the Origin, Models and Content of the Trinity Images of Synthronoi Type in Post-Byzantine Painting*, *Scripta & e-scripta* 5 (2007), 162-172.

Schiller G., *The Iconography of Christian Art*, New York 1971, Vol. I.

Serafimova A., *The Old Testament Wall Paintings in the Šiševo Monastery of St. Nicholas (1630)*, *Scripta & e-Scripta*, vol. 10-11 (2012), 371-383.

Smirnova E., *Reprezentations of Saint Nicholas of Myra. The distinguishing features of Russian iconographic versions*, во: На траговима Војислава Ј. Ђурића, Београд 2011, 397-406.

Ševčenko N. P., *The Life of Saint Nicholas in the Byzantine Art*, Torino 1983.

Underwood P. A., *The Kariye Djami: Volume I Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes*, Bollingen series LXX/ Pantheon Books, 1966