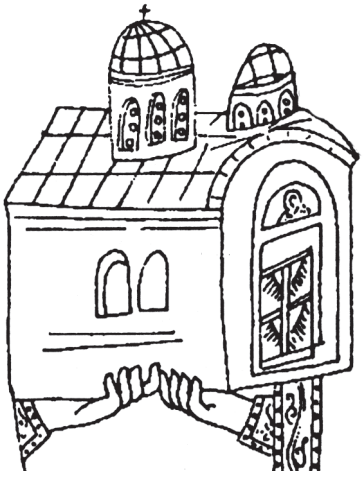
АНТОНИЕ НИКОЛОВСКИ

МАКЕДОНСКИТЕ ЗОГРАФИ ОД КРАЈОТ НА XIX И ПОЧЕТОКОТ НА XX ВЕК

АНДОНОВ, ЗОГРАФСКИ И ВАНЃЕЛОВИЌ

ЕДИЦИЈА КУЛТУРНО НАСЛЕДСТВО

EDITION CULTURAL HERITAGE



Скопје 2020

Уредник
Дарко Николовски

Издавачката куќа КАЛАМУС, во својата едиција *Културно наследство*, покрај стандардното објавување на книги кои со своите научни достигнувња придонесуваат за верифицирање, валоризирање и презентирање на културното наследство од Македонија, публикува и книги од оваа област, исцрпени пред повеќе години, кои со своите исклучителни вредности заслужуваат да бидат реобјавени и зачувани за идните генерации.

Во таа насока поради финасиски причини ги публикуваме првично во дигитална форма надевајќи се дека со тоа ќе и дадеме можност на пошироата стручно-научна јавност да продолжи да го користи ова референтно и сѐуште (во целина) ненадминато дело од времето на преродбата во 19 век во Македонија

Наслов на оригиналот
Антоние НИКОЛОВСКИ,
МАКЕДОНСКИТЕ ЗОГРАФИ ОД КРАЈОТ НА XIX И ПОЧЕТОКОТ НА XX ВЕК
АНДОНОВ, ЗОГРАФСКИ И ВАНЃЕЛОВИЌ

издавач
РЕПУБЛИЧКИ ЗАВОД ЗА ЗАШТИТА НА СПОМЕНИЦИТЕ НА КУЛТУРАТА – СКОПЈЕ

КУЛТУРНО ИСТОРИСКО НАСЛЕДСТВО ВО СР МАКЕДОНИЈА XXI

Рецензенти
проф. д-р Петар МИЉКОВИЌ – Пепек
проф. д-р Борис ПЕТКОВСКИ

Ликовно обликување
Нико П. ТОЗИ, Жарко Н. ТОЗИ, соработник

Превод на англиски
Јасмина Чокревска Филип

Место и година на издавањето
Скопје 1984

Антоние НИКОЛОВСКИ

МАКЕДОНСКИТЕ ЗОГРАФИ ОД КРАЈОТ НА XIX И ПОЧЕТОКОТ НА XX ВЕК

АНДОНОВ, ЗОГРАФСКИ И ВАНЃЕЛОВИЌ

КАЛАМУС

СКОПЈЕ, 2020

Antonie NIKOLOVSKI

THE MACEDONIAN ZOGRAF FROM THE END OF THE 19 th AND THE BEGINNING OF THE 29 th CENTURIES

ANDONOV, ZOGRAVSKI AND VANGELOVIKJ

CALAMUS

SKOPJE, 2020

Книгава за творештвото на сликарите Димитар Андонов Папрадишки, Ѓорѓи Зографски и Коста Ванѓеловиќ претставува делумно изменет текст од мојата докторска дисертација. Работејќи на сликарството од XIX век, во рамките на заедничкиот проект, се решив за поцелосна и изделена обработка на животот и делото на претставниците на сликарството од таканареченото преоден период, основоположниците на профаното сликарство во Македонија. Студијата е завршена во 1981, а кон крајот на 1982 г. е одбранета како докторска дисертација на Филозофскиот факултет во Скопје, пред комисија во состав на проф. Димче Коцо, член на Македонската академија на науките и уметностите, д-р Константин Петров, редовен професор, д-р Петар Миљковиќ – Пепек, редовен професор, д-р Борис Петковски, вонреден професор и д-р Цветан Грозданов, вонреден професор на Филозофскиот факултет во Скопје.

Мојата работа врз проучувањето на сликарството на Андонов, Зографски и Ванѓеловиќ, наоѓала разбирање и полна поддршка од колегите што им е, на определен начин, блиска.

На крајот, им должам длабока благодарност за моралната поткрепа во подготвителните работи на студијава на Републичкиот завод за заштита на спомениците на културата, како и на Републичката заедница на културата и на Републичката заедница на научните дејности, кои покажаа разбирање за печатењето на книгава.

Скопје, 1984 г. *Антоние Николовски*

В О В Е Д

Историјата на сликарството од XIX в. и од периодот до појавата на современата македонска уметност е сè уште во почетокот на нивното проучување. Дел од причините се во давањето предимство на научните истражувања на уметноста од претходните периоди, како и на современата уметност. Последниве години со поголемо внимание се разгледува уметничката активност од овие периоди на нашето поново минато со цел да се пополни една празнина во временскиот распон од над еден век. Многубројните споменици на црквената архитектура, изобилството податоци за сликарството и нивните автори, во овој период од настанувањето на македонската култура и уметност, несомнено имаат значајна улога. Недостигот од научни прилози и студии за творештвото на одделни зографи значително го отежнува објективното толкување на развитокот на уметноста од XIX в. и преодниот период во Македонија. Според една општа оценка, уметноста во Македонија и во пошироките простори на Балканот се засновува „врз инспирација и предлошци од доцновизантиското сликарство" со белези на рустикалност, што е создавана од рацете на самоуки зографи.[1] Оттаму произлегува сфаќањето за постоење на сликарство со неуедначени ликовни вредности или со значење на „културно-историска категорија".[2] Меѓутоа, одеците од развивањето на европското сликарство од новиот век допираат и до нашата почва (умножени примероци од сликарски дела, графички прилози на печатени книги, импорти на дела со световна содржина). Комуникациите со трговските центри на Европа дејствуваат позитивно врз менувањето на разбирањата за животот, врз создавањето културни навики и однесувања кај луѓето, во развивањето на нивната свест. И кај нас, во втората половина од XIX в. почнуваат да се јавуваат зографи што ги следат овие општествени промени и кои прејавуваат интерес за надминување на конзервативниот дух што владее во творештвото на мнозинството пообразовани и самоуки зографи. Најистакнатите меѓу нив, оствавувајќи контакти со поразвиените културни и уметнички средини, стануваат носители на сознанијата за поинаков вид доживување на религиозните мотиви и на можноста за сликање мотиви со профана содржина, како што се Димитар Андонов Папрадишки и Ѓорѓи Зографски. Подоцна ќе им се придружи и Коста Ванѓеловиќ.

Со оглед на околностите дека во нашата историографија не бил направен никаков обид за систематско истражување и продлабочено проучување на ликовната уметност од периодот што се јавува како некаков „меѓник" меѓу поствизантиската и првите почетоци на современата македонска уметност, сметавме за неопходно да го осветлиме македонското сликарство во преминот кон современото. Нашава студија, во овој поширок контекст, се однесува за животот и творештвото на Димитар Андонов Папрадишки, на Ѓорѓи Зографски и на Коста Ванѓеловиќ, најеминентни претставници на преодниот период. Една од основните нејзини цели, во ова преломно време на создавањето национална култура и уметност, е запознавање со личностите и нивното сликарско дело, што се обележува со својства суштествени за раскинување

[1] М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма 1848–1878*, Матица српска, Нови Сад, 1976, 83.

со традицијата на црковното сликарство и за вклучување во нови развојни текови на ликовната уметност. Во врска со тоа, се определивме за монографски пристап при разгледување на творештвото на нашите зографи-сликари, од кој може да се согледаат учеството и придонесот на секој од нив посебно.

Нашите истражувања укажуваат на сознанието дека Димитар Андонов Папрадишки (1859–1954) зазема челно место пред многубројните зографи во Македонија, кој, под влијание на руската и српската уметност, внесува дух на промени во црковното сликарство и дека е еден од основоположниците на профаното сликарство кај нас. Со неговото краткотрајно школување во Киев и со престојот во Москва, трајно го одбележува пресвртот кон осовременување на ликовната уметност, негувајќи естетика на „природни облици", во замена на схематично и спиритуално замислени и реализирани ликови на светци. Со неговата појава во почетокот на 80-тите години од минатиот век, почнува еден неповратен процес, иако во ограничени размери, на бавно, иако спречувано од други конзервативни зографи, запоставување на естетиката на традиционалните гледишта и формули, создавани со векови врз широката платформа на византиската или, поконкретно – поствизантиската уметност. Почнува со големо задоцнување да се одвива, трпеливо и самопрегорно, „европеизирање" на религиозната уметност, во рамките на сè уште конвенционалните и конзервативни становишта и сфаќања во црковните средини. Се сликаат светци со здрави и крепки лица, убави Богородици, озарени со свежина главчиња на ангели. Напоредно со постепеното „модернизирање", сликајќи идеализирани облици или блиску до реалноста, Андонов релативно рано работи портрети, интимни портрети, фигурални композиции, го обработува човековиот лик. Неговата портретна уметност стои на позициите на реалното, претставувајќи ги на своите платна луѓето од неговото време, неговите современици, легитимирајќи се како хроничар на развојот на граѓанската средина. Тој со подеденаква љубов и жар ги слика луѓето од разните општествени слоеви: свештеници, луѓе од еснафот – занаетчии и трговци, селани, високи достоинственици од клерот, личности од дипломатијата, од воената и цивилната турска власт.

Неразделно е творештвото на Димитар Андонов од времето кога настанува и се развива од личноста на Андонов како човек, од средината и амбиентот во кои ги поминува животот што исполнува речиси еден век, предано работејќи на позивот што му бил животно предопределен. Нему, на печалбарски син, му припаѓа историската улога, како на свесен чин за осознавање на општествените промени, во земјата во која опстојува, да ги подотвори видиците кон нови разбирања во уметноста. Со исконскиот инстинкт на својата уметничка природа, тој ја следи идејата дека „уметноста на еден народ мора да го одразува неговото битие". Во мошне отежнати и усложнети услови и во не многу изјаснети перспективи, објективно оневозможуван во искажувањето на своите интимни чувства со јазикот на уметноста, тој го дал својот удел како повеќе од она што може да се квалификува како „присутност" во уметничкиот живот. Во развојниот тек на уметноста, во преодниот период, сè до појавата на македонската модерна, Андонов ги врежува патиштата на нејзината осмисленост во духот на времето, оддолжувајќи ѝ се како носител на нови пораки подеднакво во црковното и во профаното сликарство. Тие први и преломни почетоци во ликовната уметност, со јасно назначени разлики во однос на традицијата, се совпаѓаат во услови на судбоносните мигови на

„националноослободителните стремежи на македонскиот народ, остварувани низ духовни прејави и востанија со крајна цел – борба за национална независност и културна и просветна еманципација на македонскиот национален идентитет.[2] Почнувајќи од крајот на последната деценија од XIX в., а поизразито од почетокот на XX в., кога ги работи иконостасите за некои цркви во Србија, тој ги прифаќа влијанијата од српското, а меѓу двете војни и од војводинското црковно сликарство. Андонов го сметаме за еден од најплодните сликари во областа на црковното сликарство во Македонија.

И додека во црковното сликарство Андонов врши разубавување и идеализирање на ликовите на светците, во профаното сликарство тој се изразува „реалистички" со една градација на битов реализам. Тој не слика според живи модели, поради што и неговиот однос се сведува на описно и дескриптивно пренесување на портретираната личност на платно. Тој секако се труди, инспирирајќи се од фотографиите врз чијашто основа ги портретира, за извесна дотераност што би била прифатлива од страна на нарачувачите. Подоцна, меѓу двете војни, соочен со проблематиката на современата уметност, обогатен со сопственото искуство, описот на масите го дава послободно, остварувајќи сѐ уште континуитет и извесна органска поврзаност со своите рани портрети. Кон крајот на третата и особено во четвртата деценија на XX в., со вклучувањето на нашите основоположници на македонската модерна уметност во уметничкиот живот во Македонија (Димитар Пандилов, Лазар Личеноски и Никола Мартиноски), неговите остварувања содржат елементи од современата синтакса, подредени на неговиот своевиден манир на небрежна линија на цртежот и непрочистена палета, освежувана со живи и попријатни тонови. Извесни стилски разлики, во однос на другите настанати во последната фаза, откриваме во композициите со историска и патриотска содржина пропиени со романтичарски дух.

Втора истакната личност, со не помалу значајна улога што ја има во развитокот на сликарството од преодниот период, е Ѓорѓи Зографски (1871–1945). Тој е последниот потомок од старата зографска фамилија Рензовци – Дамјановци и единствен член од оваа фамилија кој се занимава, освен со црковно, и со профано сликарство. Сограѓанин и современик на Димитар Андонов, тој го поминува речиси на сличен начин животниот и творечки пат до своето осамостојување како зограф и сликар. Подолгиот престој во Москва, Петроград и Софија можеме да го сметаме за решавачки во поглед на неговото откривање, како и формирање на неговата уметничка личност. Повеќегодишниот престој во Ниш и работата во повеќе места во Србија имаат влијание врз неговата ориентација кон српското црковно сликарство и иконографски репертоар. Наспроти тоа што Димитар Андонов и Ѓорѓи Зографски во извесни периоди работат заедно, секој од нив се развива според своите можности, давајќи му свој печат и самобитен израз на своето творештво. Меѓутоа, може слободно да се каже дека разгледувањето на творештвото на Димитар Андонов е неразделно од проучувањето на сликарскиот опус на Ѓорѓи Зографски, преку чие творештво се зацврстува развојната линија на профаното сликарство во Македонија. Познато е дека Зографски во обработувањето на портретите, со редок исклучок, користел фотографии на портретираните личности. И покрај примената на дескриптивна варијанта портретите на Зографски, во споредба со портретното сликарство на Андонов, укажуваат на извонреден напор на авторот да постигне максимал-

[2] И. Катарџиев, *Кресненското востание 1878*, Скопје, 1978, 7.

но можен содржаен и формален резултат. Тоа го докажуваат неговите остварувања настанати во периодот меѓу двете војни. Во годините пред својата смрт, тој наполно се вклопува во тековите на современата македонска уметност.

Коста Иванов Ванѓеловиќ (1875–1932) е доскоро неоткриена личност во македонската уметност. Како и неговите современици, работи религиозно и профано сликарство, но со значително поскромен обем на остварени сликарски дела. Тој се формира во српската и војводинската средина, каде што поминува добар дел од својот животен и творечки век, така што неговото сликарство е под влијание на овие уметнички средини – (Милисав Марковиќ и Урош Предиќ).
Заради посеопфатно и посистемно проучување, извршени се истражувања и делумни фотографирања на територијата на СР Македонија, СР Србија, САП Косово и САП Војводина. Евидентирани се нивните творби што се наоѓаат во Уметничката галерија, Археолошкиот, Историскиот и Етнолошкиот музеј во Скопје, во нивната заоставнина и кај приватни лица. Во најново време е откриен список на иконостаси работени од Андонов на „Косово (и) Вардарска Бановина“, во Архивот на Македонската академија на науките и уметностите, во кој се споменуваат местата Љипљан, Ајдановац, Биљача, Кленике, Куштица, Козјак и Жужелица – на територијата на СР Србија, кои се евидентирани во 1983 г. Се подразбира дека натамошните истражувања ќе го обогатат нивниот сликарски фонд.

За животот и творештвото на Андонов, Зографски и Ванѓеловиќ се објавувани, меѓу двете војни, кратки информативни написи во дневниот печат, кои се одбележани во текстот на студијата. По ослободувањето се јавуваат искажувања, претежно во списанија, со цел да се утврдат стилските определби на авторите, што во крајна линија се сведуваат на единствени становишта. Во предговорот на каталогот за изложбите „Македонски портрет XIX–XX век“ и „Македонски пејзаж“, Елена Мацан забележува дека првата група портрети Андонов ги работи во духот на академскиот реализам, додека втората група портрети носат белези на импресионизмот, „... влијание од фреските, од фолклорот, измешано со реалистички тенденции ...“.[3]

Елена Мацан нешто поопширно ги разгледува портретите на Ѓ. Зографски, сметајќи ги за „репрезентативно-реалистички“.[4] *Борис Петковски личноста на Д. Андонов ја смета како „некаков врзник меѓу две епохи: меѓу последните одблесоци на зографското творештво кај нас и првите обиди за воведување световно сликарство во Македонија кон крајот на минатиот век, а во духот на еден провинциски, сентиментално-битов „академски реализам“.*[5] *Според Паскал Гилевски, „основните карактеристики на сликарството на Андонов се неговата длабока поврзаност со нашето богато ликовно наследство, потоа неговиот афинитет спрема црковното и профано руско сликарство ... и, што е многу важно, во своите слики тој има внесено и извесна инспирација*

[3] Е. Мацан, *Македонски портрет XIX–XX век*, каталог, Уметничка галерија, Скопје, 1962, 4.

[4] *Истото*.

[6] Б. Петковски, *Предвоеното sидно сликарство на Никола Мартиноски, Културно наследство, VI*, Скопје, 1975, 22.

од тогашните западноевропски струења, прво од академскиот реализам, а потоа и од импресионизмот."[6] Нашето првично мислење за творештвото на Андонов е означено како „решителен преод кон профаното сликарство на граѓанскиот академски реализам така што во периодот меѓу двете војни, под влијание на современите струења, бојазливо да навести импресионистички темперамент на четката."[7] По друг повод го искажавме мислењето дека „Основната карактеристика на неговата портретна уметност, што е наедно главна преокупација, е содржана во што поверното и пообјективното предавање на ликовите.[8] За одбележување е фактот дека по ослободувањето отсуствуваат помали студии за нашите сликари-зографи, темелени врз аналитичен приод на утврдена хронологија.

Врз основа на досега истражениот и проучуван материјал за и од овие уметници ние се обидовме во нашава студија поцелосно да го претставиме нивниот творечки животен пат и да го утврдиме нивното место во сликарското творештво од поновата историја на македонската уметност.

[6] П. Гилевски, *Трајното значење на еден сликарски опус (за сликарството на Димитар Андонов Зографски)*, весник „Трудбеник", бр. 16 од 14 април, Скопје, 1968, 9.

[7] A. Nikolovski, *Makedonija, Slikarstvo*, Enciklopedija likovnih umjetnosti, 3, Zagreb, MCMLXIV, 383.

[8] А. Николовски, *Некои аспекти за најдолната граница во примената на реалистичкиот метод во сликарството*, Зборник Бигорски научно-културни собири 1974–1975, Мисла, Скопје, 1976, 143.

П Р В Д Е Л

ОПШТЕСТВЕНО-ПОЛИТИЧКИТЕ И КУЛТУРНИТЕ ПРИЛИКИ ВО МАКЕДОНИЈА ВО XIX И ПРВИТЕ ДЕЦЕНИИ ОД XX ВЕК

Развиток и јакнење на македонските градови и формирање на македонското граѓанство

Кон крајот на XVIII и во почетокот на XIX в., во Турската Империја настануваат крупни општествено-политички и економски промени, како резултат на воените порази, што ја доведуваат земјата во економска и политичка зависност во однос на европските земји. Со постепеното истиснување на спахиството како одживеан облик на военото феудализам и афирмирањето на стоковно-паричната размена,[1] селското стопанство се насочува кон стоковно производство, а занаетчиството се унапредува и зголемува по обем. Од какво витално значење биле занаетите за Турската Империја говори и фактот дека занаетчиите и трговците се организираат, според типот на европските цехови, во еснафи (руфети), кои имаат далекосежни последици и позитивно влијаат врз економското јакнење на градовите во Македонија, како и врз духовниот живот на македонскиот народ.

До крајот на XVIII в. македонското население главно живее и работи на село. Градовите, поради тоа, имаат чист турски карактер, со незначителен процент на жители Македонци и други народности – Грци и Власи. Во првата половина на XIX в., поради внатрешните немири во државата, зулумите на воените отпадници (крџалиите), грабежите и насилствата врз селаните и манастирските имоти, се засилува преселувањето на македонските селани во градовите. Според податоците на Феликс де Божур, француски конзул во Солун кој пропатувал низ Македонија меѓу 1800 и 1817 г., бројната состојба е во полза на христијанскиот свет.[2] Ами Буе, кој од 1836 до 1838 г. ја пропатувал Македонија, соопштува за значително изменетата состојба во бројот на жителите. Градот Скопје тогаш имал најмалку 10.000, Штип 15–20.000, Битола 40.000, Охрид 6.000 итн.[3] Засилениот прилив на христијанското население од село в град придонесува за значително менување на етничкиот состав во градовите. Македонскиот национален елемент постепено зајакнува пред турското, влашкото и еврејското население. Отворениот процес на населување на селското население во градовите продолжува и подоцна, особено кон средината на XIX в., кога градовите во Македонија покажуваат највисок степен на економски подем. Основните потенцијали на стопанството во градот биле мошне раширеното занаетчиство и трговијата. Македонската граѓанска средина сега станува покомпактна, стекнува извесна економска моќ и доаѓа до израз во животот на

[1] Д. Зографски, *Развитокот на капиталистичките елементи во Македонија за време на турското владеење,* Скопје, 1967, 76.

[2] *Историја на македонскиот народ,* 2, Скопје, 1968, 15; Д. Зографски, *нав. дело,* 201; Х. Андонов-Полјански, *Кон историјата на трговијата на Битола и Битолско во 1856 година,* Гласник на ИНИ, 3, Скопје, 1972, 203.

[3] *Историја на македонскиот народ,* 2, 16; Й. Ивановъ, *Северна Македония,* София, 1906, 205.

чаршијата. Таа постепено се конституира во влијателен општествен и економски фактор во градовите и покажува витален интерес за зацврстување на својата положба на културно-општествен план.[4] Младото македонско граѓанство, иако објективно спречувано во неговото консолидирање и пошироко дејствување, поради сестраното влијание од грцизмот, исто така станува оној општествен и економски фактор без чие влијание не може да се замислат најразновидните раздвижувања во општествено-политичкиот и културниот живот.[5]

Со Едренскиот мир (1828) и Договорот меѓу Русија и Турција (1830) на христијанскиот свет под турска доминација му се даваат поголеми повластици. Со објавувањето на највисокиот турски државен декрет – Ѓилханскиот хатишериф (1839) – се прокламира, првпат од султанот Абдул Меџид, полна рамноправност пред законот на сите граѓани без разлика на вера, народност и социјална положба. Овие важни реформи, во поглед на заштитата на поробениот народ, иако не се „коренити и докрај ефикасни", отвораат еден траен процес на политички, социјално-економски и културни движења и акции.[6] На повидок е едно ново преструктурирање на општествените односи и, во контекстот на тоа, нов општествен подем.

Влијанието на општествените односи ќе се почувствува врз најшироки основи на духовен, културно-просветен и уметнички план. Се отвораат школи со обележја на ќелијни училишта, се воведува црковнословенски јазик во богослужбата, се одгледува народниот говорен јазик, се помага издавањето книги и учебници. Се јавуваат амбициозни иницијативи за градење верски објекти со впечатливо големи димензии, пространи и во траен материјал. Градежната дејност ја следат живописот и иконописот. Првпат, по неколкувековното ропство, се јавуваат јасно изразени тенденции со белези за општонационален развиток на македонскиот народ. Тековите на националната независност, стремежите за самостоен културен и уметнички живот се одвиваат во рамките на црковната еманципација. Излегувањето од мракот на анонимноста, националното осознавање, создавањето на „трајни упоришта во областа на културно-просветното дејствување"[7] се главните проблеми и, наедно, идеали на најсвесниот дел од македонското граѓанство, со кои тие се занимаваат. Меѓутоа, како последица од укинување на Охридската архиепископија (1767), наполно е присутно влијанието на грчката култура и грчкиот јазик.[8] По грчкото востание од 1821 г., Цариградската патријаршија станува средство и експонент на националистички аспирации и водење политика на денационализација на словенското население и негова елинизација на Балканскиот Полуостров.[9] Сето тоа има негативни последици врз напорите што се вршат за осознавање на македонскиот човек во овие средини, особено и поради фактот

[4] Блаже Конески, *За македонската литература,* Скопје, 1967, 133.

[5] Р. Кантарџиев, *Македонско преродбенско училиште,* Скопје, 1965, 13; Б. Конески, *нав. дело,* 134.

[6] М. Ф. Јовановић, *Православна саборна црква Свете Богородице у Скопљу,* објавено во *Споменица српско-православног храма Св. Богородице у Скопљу,* Скопље, 1935, 338.

[7] Б. Конески, *нав. дело,* 134.

[8] Б. Корубин, *Националноста, националната свест и јазикот,* Скопје, 1970, 35; Х. Поленаковиќ, *Во екот на народното будење,* Скопје, 1973, 198–199.

[9] Р. Кантарџиев, *нав. дело,* 18.

дека повеќето од „елитниот дел занаетчии и трговци стануваат поклоници на грчката култура“.[10] Во контекстот на непогодните услови за една видна активност во јужните краишта, особено градовите Охрид, Битола и Струга, мошне е значајно да се истакнат настојувањата, на овој план, во други краишта на Македонија. Така, во првите децении од XIX в. се вршат напори за постепено воведување на народниот јазик во литературата, во лицето на неговите највидни претставници Јоаким Крчовски (умрел околу 1820 г.) и Кирил Пејчиновиќ (1770/1–1845) од Теарце, Тетовско.[11] Јоаким Крчовски, во времето од 1814 до 1819 г., во Будим печати пет свои книги, на јазик што можат да го „читаат и разберат ’препростејшите‘ негови сонародници“.[12] Во 1816 г. излезе од печат и првата книга на Кирил Пејчиновиќ во Будим – „Огледало“, а подоцна, во 1840 г., и втората книга „Утјешением грјешним“, во солунската печатница на Теодосиј Синаитски. Првиот од нив, како што е тоа искажано во објавената литература, пишува на еден јазик со примеси на источномакедонски говори, внесувајќи елементи на црковнословенски, српски и бугарски, додека вториот се послужил „со својот мајчин тетовски говор, претставувајќи го во една чиста форма“.[13] Вредноста на нивната религиозно-поучна литература е, како што е тоа оценето, дека во основата на текстовите се користи народниот јазик, македонски дијалекти во контакт со црковнословенскиот.[14] Меѓутоа, не само поради поучниот карактер – против суеверјето за кое пишува Кирил Пејчиновиќ, туку и поради осветлувањето на „одделни страни од животот и разбирањата на македонскиот селанец од она време“.[15]

Еден друг наш преродбеник, Јордан Хаџи Константинов – Џинот, учител од Велес, во 1839–1840 ја печати „Перваја таблица“, по углед на текстовите на Доситеј Обрадовиќ („Ижице“) во 1842 г.[16] Во ова и во другите објавени дела, Ј. Х. Константинов пишува на основен велешки говор, полн со примеси од црковнословенски, српски, руски и бугарски јазик.[17]

Несомнено е дека делата на овие наши преродбеници биле прифатени и препишувани („Огледало“, „Перваја таблица“) од широките маси читатели, од редовите на граѓанството, кои го помагале нивното печатење и растурање. Во овој миг, во споредба со она што е остварено кај другите јужнословенски народи, значајно е да се истакне фактот за присутноста на македонскиот народ, кој покажува интерес за своја писменост. Несомнено е, исто така, дека настојувањата и прејавите на нашите први книжевници имаат одек и во средината на нашите градители и зографи, имајќи го предвид аспектот за користење на народниот јазик во натписите или во нивните сигнатури. Така, Теодосиј Зограф, од Велес, користи црковнословенски јазик со најмногу црти на својот мајчин, велешки говор, во натписот испишан врз композицијата „Чудотворната моќ на Богородица Скоропомошница“ (1828). Интересно е да се подвлече дека Теодосиевиот натпис им паѓа в очи на повеќе учени што ја виделе оваа вотивна слика на

[10] Х. Поленаковиќ, *нав. дело,* 198–199.
[11] Б. Конески, *нав. дело,* 135.
[12] Х. Поленаковиќ, *Никулците на новата македонска книжевност,* Скопје, 1973, 17.
[13] Б. Корубин, *нав. дело,* 36.
[14] Б. Конески, *истото.*
[15] *Истото.*
[16] Х. Поленаковиќ, *Во екот на народното будење,* 15.
[17] *Истото,* 34.

зографот.[18] И тоа е навистина пример за еден свесен однос и сознание на овој умен и интелигентен зограф, чијшто натпис е пропиен со карактеристичен белег на отпор кон туѓи влијанија.

Борбата на македонскиот народ против елинизирањето и против Цариградската патријаршија барала негово економско и културно издигање. Се основаат народни, словенски училишта, кои мошне малку се разликуваат од црковните училишта, каков што е примерот со Велес и Прилеп.[19] Во првите децении се јавуваат приватни учители, кои во приватни куќи ги учат децата на црковнословенски да читаат и пишуваат со гускино перо.[20] Јордан Х. Константинов – Џинот, по углед на неговите претходници, исто така отвора приватно училиште во Велес.[21]

Во прилог на иницијативите да се создадат упоришта на културно-просветна дејност, бил направен обид за задоволување на потребата од учебници и други книги, да се основе и словенска печатница. Теодосиј Синаитски, македонски свештеник, во 1838 г. успеал да отвори печатница во Солун. За жал, таа работела многу кратко време.[22] Меѓутоа, неоспорно е значењето на печатницата на Теодосиј за националната и културната историја на македонскиот народ. Во овој период доаѓа до воспоставување културно-просветни врски и со Кнежевство Србија. Ослободена меѓу првите јужнословенски земји од турското ропство, таа имала можност како за сопствен културен развиток така и за извесни влијанија врз соседните словенски земји. Кирил Пејчиновиќ, игумен на Лешочкиот манастир, е меѓу првите од Македонија кој, по основањето на српската печатница во Крагуевац (1831), во 1832 г. со молба бара да му се печати неговото дело „Утјешением грешним“.[23] Примерот на игуменот на Лешочкиот манастир го следи архимандритот Арсение, игумен на манастирот Св. Јован Бигорски. Имено, на 13 март 1837 г. Арсение, во договор со манастирските браќа, го испраќа монахот Данил со писмена молба до српскиот кнез Милош Обреновиќ и до српскиот народ за помош и обнова на манастирот.[24] Слична постапка покренува архимандритот Теофило од Кичевскиот манастир на 15 февруари 1845 г., кога се обраќа до белградскиот митрополит со молба да му излезе во пресрет на свештеникот Тома да може да собере прилог од своите земјаци-печалбари и од другите граѓани на Кнежество Србија за обнова на разрушениот манастир од страна на Арнаутите во 1844 г.[25] Воспоставената соработка меѓу македонските манастири, преку нивните претставници и емисари, со Кнежевство Србија придонела подоцна уште повеќе да зајакнат културно-просветните врски.

[18] П. Завоев, *Минало и просвχта до революционните борби,* София, 1928; А. Василиев, *Български възрожденски майстори,* София, 1965, 265–266; А. Николовски, *Прилог кон датирањето на вотивната слика Богородица Скоропомошница од Теодосиј Зограф,* Ликовна уметност, 4–5, Друштво на историчарите на уметноста на СРМ, Скопје, 1979, 39.

[19] К. Џамбазовски, *Културно-општествените врски на Македонците со Србија во текот на XIX век,* Скопје, 1960, 12.

[20] В. Кънчов, *Избрани произведения,* София, 1970, 224.

[21] *Истото,* 139.

[22] К. Џамбазовски, *нав. дело,* 13; Б. Конески, *нав. дело,* 135.

[23] К. Џамбазовски, *нав. дело,* 16.

[24] *Истото,* 17–18.

[25] *Истото,* 19.

По Кримската војна настанува период исполнет со релативен мир (1870–1875), но и време што носи крупни промени на општествено-политички план, што има свој одраз и во Македонија. Продирањето на странскиот капитал, иако ќе придонесе за развиеност на производните односи во понапредните подрачја, постоењето на феудално-апсолутистичкиот режим де факто спречува секаков развиток во Империјата.[26] Поради тоа и реформите што биле донесени за воведување поголем ред и функционирање на државните установи, всушност, никогаш не биле спроведени во живот. Ѓилханскиот хатишериф и Хати-хумајунот (1856), со своите подобрувања во корист на немуслиманскиот свет, не биле прифатени од конзервативната средина.[27] Меѓутоа, сепак се чувствува извесен економски развиток во Македонија. Со европските центри се развива трговијата, која сè повеќе се интензивира со воспоставувањето на железничкиот сообраќај. Така, браќата Робевци од Охрид, преку акционерско обединување, отвораат свои пунктови во Битола, филијали во Виена и Лајпциг, претставништва во Белград и Трст.[28] Велешките трговци извезуваат жолт сахтијан од градот и бел од Ѓаковица, Пеќ и Призрен и го носат во Пешта и Виена.

Во периодот меѓу Кримската и Руско-турската војна (1877), особено во последните две децении од минатиот век, како резултат од проникнувањето на капиталистичките односи во Отоманската Империја, изградбата на железницата (1873), од една, и пласирањето на европски стоки, од друга страна, доаѓа до слабеење на занаетчиството и релативниот напредок на македонските градови бил забавен. Дестимулирањето на индустрискиот развиток, од страна на државата, доведува и до слабеење на македонската ситна буржоазија на економско поле, што има далекосежни последици, поради нејзиното неосамостојување, за нејзиното дејствување врз духовното подигање и врз националното конституирање на македонскиот народ. Македонската интелигенција – по својата економска положба – е блиска до занаетчиите, до ситната градска буржоазија, што исто така има свои определени реперкусии врз еманципацијата и врз формирањето на македонската нација.

Губењето територии (Босна и Херцеговина, Бугарија, 1878 г.), сè поголемото задолжување на Отоманската Империја пред странските партнери, зголемените намети врз селаните – сето тоа доведува до сè поизострени кризни економски состојби во Империјата. Социјалните последици предизвикуваат во Македонија отворени востанија (Разловечкото – 1876 и Кресненското – 1878 г.), кои на крајот завршуваат со најголемата револуционерна борба, во чинот на Илинденското востание (1903).

Во своето национално опстојување македонскиот народ бил под постојан притисок на економски, политички и духовен план. Со укинувањето на автоке-

[26] Х. Андонов-Полјански, *Економските аспекти во односите на империјалните држави кон Македонија и македонското национално-ослободително движење од крајот на XIX и почетокот на XX век,* Гласник на ИНИ, 2 Скопје, 1975, 22.

[27] *Истото.*

[28] Основачи на акционерското друштво „Браќа Робеви и синови“ се Ангел и Анастас (содружници се нивните синови Константин, Јаким, Димитар, Никола, Наум, Ефтим, Стефан), кои инаку се образовале во доменот на економските науки во Атина. Види: Х. Андонов-Полјански, *Еден трговски договор од 1853 год. склучен во Охрид,* Гласник на ИНИ, 1, Скопје, 1970, 136 и 138.

фалноста на Охридската архиепископија, Цариградската патријаршија станува спроводник на грчкото влијание, застанувајќи против иницијативите на македонското граѓанство во поглед на неговото економско и културно издигање. Разгорувањето на борбите на црковно-просветно поле и отвореното спротивставување на елинизирањето во 60-тите години на минатиот век доведува до воспоставување соработка меѓу македонското и бугарското граѓанство за извојување црковна независност. Воспоставените врз таа основа контакти овозможуваат во тоа време да се јави пробугарска ориентација кај еден дел од македонското граѓанство и можност за поголемо влијание во Македонија. Во таа борба македонската ситна буржоазија, економски послаба, внатрешно раздвоена и неорганизирана, не успева да го обезбеди своето место во црковно-просветната управа, особено со основањето на Бугарската егзархија (1871).[29] Македонската современа историографија открива, особено во 60-тите години, тенденции кон самостоен јазичен (Партениј Зографски – 1857; Ѓорѓи Пулевски – 1875), културен и општонационален развиток, но наедно и настојувања од страна на разни надворешни – економски, политички, црковно-просветни, културни и други фактори да ги задушат тие појави.[30] Македонската литература во овие години бележи виден подем. Македонските преродбеници Константин Миладинов (околу 1830–1862), Рајко Жинзифов (1839–1877) и Григор Прличев (1830–1893) дејствуваат во правец на издигање на својата заостаната средина и во будењето на националната свест. Духот на националната романтика, својствен за времето на националното будење, го проникнува нивното литерарно дело.[31] Константин Миладинов и Рајко Жинзифов, со намера да се посветат на просветување на својот народ, студираат филологија во Москва. Животни и други околности ги спречуваат да ги остварат своите цели.

Економското опаѓање на нашите градови создава тешкотии за натамошен напредок на македонскиот народ. Покрај тоа, во последните три децении од XIX в. ќе се засили емигрирањето на македонската интелигенција, на голем број фамилии од мијачкиот крај, зографи и резбари. Со задушувањето на Илинденското востание, ќе се влошат економските услови за живот и, во однос на ослободените соседни земји, македонскиот народ нема да може да се развива на начин и можности што ги имаат тие. Задржувањето на Македонија под турска власт, засилените аспиративни акции на соседните земји, преку разни облици на пропаганда и борба, краткотрајните надежи од Хуриетот (1908) за помирно живеење – нема да ги остварат идеалите за самостоен живот. Со Букурешкиот мир (1913) Македонија е поделена на три дела и ќе ја загуби својата национална целост.

Во периодот на Првата светска војна Македонија е повторно во фокусот на хегемонистичките интереси на балканските народи. Во 1918 г. обединувањето на југословенските народи, со создавањето на Кралството на Србите, Хрватите и Словенците, не е решено како израз на демократските стремежи на југословенските народи за создавање една демократска заедница на рамноправни народи и народности.[32] Новиот апсолутистичко-диктаторски режим ги засилу-

[29] Б. Конески, *За македонската литература,* 139.
[30] Б. Корубин, *нав. дело,* 42.
[31] Б. Конески, *нав. дело,* 141.
[32] *Историја на македонскиот народ,* 2, 424.

ва националното обесправување и потиснувањето на македонскиот народ. Со актот на шестојануарската диктатура од 1929 г. се спроведува денационализаторска политика спрема македонскиот народ, негова асимилација и духовно сиромаштво.[33] Извесни концесии, насочени кон делумно „ублажување“ на денационалистичката политика, со цел за всадување на српската култура и свест, се извршени со формирањето на Филозофскиот факултет во Скопје (1920) и со образувањето на Скопското научно друштво (1921).[34] Со цел за развивање на културно-уметничкиот живот, за популаризирање на уметноста, се формира Скопското друштво на пријателите на уметноста „Јефимија“ (по углед на „Цвиета Зузориќ“ во Белград, основано во почетокот на 1930 г.).[35] Во рамките на дејноста на друштвото „Јефимија“, македонските уметници меѓу двете војни организираат свои индивидуални и заеднички изложби.

ПРЕГЛЕД НА СЛИКАРСТВОТО ВО МАКЕДОНИЈА ВО XIX ВЕК

Развојот на македонската уметност од XIX в. се одвива во мошне сложени и специфични општествено-политички и историски околности на петвековна подјарменост на македонскиот народ под Турците. Таа ја дели судбината на покорените народи, во неослободени краишта, во соседните земји. Во тие и такви историски рамки, при постоење отпор на конзервативната средина, против каков било вид преобразба и модернизирање на уметноста,[36] таа го зачувала својот традиционален – стар карактер.[37] Во едно такво затворено подрачје и заостаната уметничка средина, под плаштот на зачуваноста на православјето, уметноста наоѓа своја тема и инспирација во постоењето на Света Гора, која во XVIII в. сè уште претставува моќен уметнички центар на Балканот. Според тоа, духот и стилот на оваа уметност се нераскинливо сврзани со континуираниот тек на поствизантиската уметност. Сликарството, што се следи од првата половина на XVIII в., продолжува да живее и да се развива во XIX в., ги носи оние стилски белези и карактеристики што недвојбено се поврзуваат со Атос. Зографските тајфи од Македонија, кои имаат контакти со светогорскиот мо-

[33] *Историја на македонскиот народ,* 3, Скопје, 1969, 71. Тогаш се затворени гимназии во Струмица, Ресен, Кавадарци и Кичево и нижите гимназии во Гевгелија, Кавадарци, Кочани, Струга, Ресен, Кичево, Дебар, Гостивар и др.

[34] *Истото,* 57.

[35] Весник, „Вардар“, 4 јануари, Скопље, 1934, 2.

[36] Дејан Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку,* Београд, 1980, 13.

[37] Познат е фактот со западноевропските влијанија, поконкретно, со влијанијата на италијанското сликарство во старата Јонска школа, кои се задржале тука (на пример, класицизмот е локализиран на Јонските Острови), додека на покорените од Турци земји ништо слично не можело да се случи. Источната средновековна култура господарела при владеењето на Али-паша Тепелини, одметнат од Отоманската порта, кој во тоа време самостојно ги управува земјите од северна Грција до Коринтскиот Залив и јужна Албанија. Поопширно види: М. Полевой, *Исскусство Греции (Изобразительное исскусство конца 18 начала 19 в.),* Москва, 1975, 145.

нашки центар, „будно ги одгледуваат своите традиционални знаења, израснати врз поуките и прописите на светогорските сликарски прирачници.“[38]

Уште во XVIII в., во постојните поствизантиски ликовни форми, е извршен продор на барокни облици израснати на Левантот (левантински барок). Тие се преземаат од Света Гора, која ни самата не дава отпор, ниту устојува пред западњачките влијанија.[39] Така, уметноста се одгледува врз утврдените канони, од кои никнало византиското сфаќање на сликарството, што се исцрпува во површинско колорирање и шематизирани облици. Поради тоа, зографите не можеле, од објективни причини, да внесуваат нешто ново во сликарскиот израз, да настојуваат за послободен третман и сфаќање на формата и бојата. Во овој контекст се разбирањата на повеќемина истражувачи за развојот на резбарството во Македонија. Мијачките резбари од Мала и Долна Река (Западна Македонија) го научиле резбарството во Грција, кај италијанско-венецијанските резбари.[40] Според други искажувања, поради близоста со Италија и Атон, тие ги пренеле влијанијата и поуките од Западна Европа на наша почва.[41] Атонската резба нашла своја примена во XVIII и во почетокот на XIX в. во изработка на големи иконостаси во црквите на Ватопед, Хиландар и други и, со посредството на атонски, солунски и дебарски резбари, се пренесува во соседните земји и во Македонија.[42]

Универзалната идејно-уметничка концепција, што ги опфаќа традиционалните естетски правила, формирани врз широката платформа на византиската, односно поствизантиската уметност, претставува трајна константа на уметноста од XIX в. во Македонија. Ликовната уметност, во основата на својот црковен карактер, е во услуга на монашкото духовенство и на црковниот клер. Притоа, гледано од поширок аспект, не смее да се занемари „влијанието на грчкото духовништво кое оставило длабоки траги во духвниот живот на нашиот народ“[43] особено со укинувањето на Охридската архиепископија (1767). Роднокрајните зографи, воопитувани врз искуствата на зографите-дојденци во Македонија, од сликарските центри во јужна Албанија и Грција, остануваат, во овие околности, доследни на традиционализмот во сликарството и поборници за одржување на нишките со источноправославната уметност. Оттаму, уметноста во Македонија не ги поминува развојните фази на големите стилски епохи, карактеристични за европската уметност. Меѓутоа, уметноста се јавува како израз и на оние настојувања на нашата граѓанска средина на еснафските организации, кои создаваат неопходни материјални услови и најразновидни духовни претпоставки што имаат цел одржување и продлабочување на духовниот живот на македонскиот народ. Македонското младо граѓанство, уште во почетокот на XIX в., создава упоришта, со посредство на културно-просветна дејност, за бу-

[38] Дејан Медаковић, *исто.*

[39] Д. Медаковић, *навед. дело,* 16 и 19.

[40] Т. П. Вукановић, *Мијачко дуборезбарство,* Врањски гласник, VII, Врање, 1971, 204–219.

[41] А. Протич, *Денационализиране и възраждане на нашето изкуство од 1393 до 1879,* Зборник България 1000 години, София, 1930, 491–2.

[42] А. Протич, *нав. дело,* 491.

[43] Ристо Кантарџиев, *Македонско преродбенско училиште,* Скопје, 1965, 18.

дење и развивање на својата национална свест, го поттикнува своето самочувство и интерес за сопствено учество и залагање во уметноста.

Во првата половина на XIX в. во Македонија дејствуваат релативно помал број познати и анонимни зографи, кои доѓаат од подрачја со значително постара и поразвиена сликарска традиција. По своите сфаќања, во основа, тие не се разликуваат од своите претходници, кои живеат и работат во XVIII в. Според степенот на својата изграденост, ги пренесуваат стекнатите искуства на наша почва во една ретардирана варијанта, со оглед на времето кога се јавуваат.

Еден од најраните живописци што почнуваат да работат кај нас е Трпо Зограф од Корча, син на Константин Зограф, еден од членовите на некоја поширока зографска фамилија. По барање на јеромонахот Стефан, игуменот на манастирот Св. Наум, во 1799 г. ја живописува Наумовата капела со сцени од животот на Наум, како и портретот на Стефан. Дејноста на зографот е сврзана и со обновата на живописот во наосот на манастирската црква Св. Архангел, како и во нартексот, што го работат, под негово раководство, неговите соработници во 1806 г. Нагласениот линеаризам, богатиот украс на облеките со флорални, стилизирани елементи – значи надоврзување на сликарската традиција од XVIII в. Меѓутоа, зографот Трпо не работи, барем што се однесува до црквата во Св. Наум, според некоја строго утврдена ликовна програма. Сликарската обработка на иконографскиот репертоар, особено во апсидалната конха, е една варијанта од XIX в., но со инспирација од средновековното сликарство кај нас. За забележување е фактот дека тој во иконографскиот распоред ги вметнува Кирил и Методиј, првите словенски учители и просветители, како и нивните ученици, во композицијата Св. Седмочисленици,[44] ликовите на кнезот Борис (Михаил), кој ја помага изградбата на Наумовата црква, на Јован Владимир, кнезот дукљански, зет на царот Самуил.[45] Не помалку е значајно да се истакне иконографската концепција на Трпо Зограф од овој период, кога црквата се стреми да претставува значаен фактор во борбата за национално осознавање и ослободување на Македонските Словени.[46]

[44] Блаже Конески меѓу првите го свртува вниманието на композицијата, сметајќи дека преку неа се оживува споменот за дејноста на Седмочислениците во ароманската културна средина во Албанија во XVIII в., во времето на културниот подем на Москополе со неговата Академија, чии учени биле добро запознати со далечното минато на Словените. Види кај Б. Конески, *Кириометодиевската традиција меѓу Јужните Словени во XVIII и XIX век,* Предавање на VII семинар за македонски јазик, литература и култура (1975), Скопје, 1978, 11–16. Цветан Грозданов објави иста композиција, насликана во 1612 г. во црквата Св. Богородица на Слимничкиот манастир, близу до с. Слимница, Преспанско. Според проучувањата на авторот, таа имала свое место во ликовниот репертоар на поствизантиската уметност од средината на XV до средината на XVI в. Види кај Ц. Грозданов, *Најстарата претстава на Седмочислениците,* Културен живот, 7–8, Скопје, 1979, 32–34. Петар Миљовиќ – Пепек, во рамките на поновите проучувања ја разгледува и истакнува иконографската особеност на претставата на Седмочислениците од 1612 г., укажува на нејзиното значење за словенската култура воопшто и македонската посебно. Види кај: П. Миљовиќ – Пепек, *Историските и иконографските проблеми на непроучената црква Св. Богородица од Слимничкиот манастир кај Преспанското Езеро,* Годишен зборник на Филозофскиот факултет, 5–6, Скопје, 1979/80, 192–196.

[45] Антоние Николовски, *Манастирот Свети Наум,* Охрид, 1975, 6.

[46] А. Николовски, *исто.*

Според податоците содржани во Великиот поменик, преведен во 1833 г. од монахот Данил, еден нам непознат зограф (го живописува во 1800 г. големото кубе од денешната црква на манастирот Св. Јован Бигорски.[47] Монахот Митрофан, игумен на манастирот од 1796 до 1807 г.,[48] при изборот на зограф се определил за личност што нема да ја изневери традицијата. Од аспектот на формалното, непознатиот зограф создал свој „стил" во ликовното изразување, оплоден со белези на левантинскиот барок. Најверојатно образован во некое од светогорските ателјеа, тоа се потврдува со зрелоста на познавањата на традиционалното поствизантиско сликарство, со што наедно ги задоволува барањата на монасите од манастирот Св. Јован Бигорски. Непознатиот зограф и Трпо од Корча користат грчки сликарски прирачник. Нив двајцата нема да ги сретнеме со слични ангажмани во други краишта на Македонија.

Во 1813 г., според натписот на вотивната слика Богородица Скоропомошница, Теодосиј Зограф бил поканет да работи, веројатно на живописувањето и на иконостасот, за старата новоселска црква – Штип.[49] Нему му се атрибуираат пет, мали по формат, икони, што останале од првобитниот иконостас,[50] додека од фреско-живописот нема никакви траги. Вотивната слика на платно – Богородица Скоропомошница, според наведениот натпис, секако Теодосиј ја насликал во 1828 г., а не во 1813 г., како што е датирана од повеќемина автори.[51] Во него се споменува дека тој има жена и мало болно дете – Илија, како и свој дом во Велес. Мотивот на сликата е оздравувањето на синот со чудото на пресвета Богородица, како и исполнување на заветот, даден тогаш од Теодосиј, дека синот Илија на 15-годишна возраст ќе ѝ се поклони лично, во знак на благодарност, на својата спасителка. Сликата, со битов карактер, ги претставува членовите на фамилијата во велешка носија, а натписот е измешан со зборови на велешкиот говор, што побудува интерес кај многумина истражувачи. Во ликовната обработка зографот ни ги покажува вистинските свои заложби, остварувајќи органско единство со цртежот и пријатниот колорит, творба која по своите ликовни и естетски компоненти нема за долго време да биде надмигната.

Крсте поп Трајанович, современик на Теодосиј Зограф, ја продолжува традицијата на сликарството чиишто стилски карактеристики се поврзуваат со Атонската школа. Релативно мал по обем, сликарскиот фонд се објаснува со свештеничката професија што ја вршел зографот Крсте. Во негово време, во родниот град Велес и околината, како и на поширокиот простори, се забележува мошне изразита активност од членовите на фамилијата Дамјановци, од која израснале видни мајстори-градители, резбари и зографи. Меѓутоа, сликарството во однос на другите дисциплини е недоволно истражено. Од исти причини не може да

[47] Й. Иванов, *Български старини изъ Македония,* София, 1970, 84; Л. Милетич, *Историски и художествени паметници въ манастира Св. Иван Бигоръ,* Списание на Българската академия на науките, XVI, София, 1918, 7.

[48] Й. Иванов, *нав. дело,* 85.

[49] А. Василиев, *Български вχзрожденски майстори,* София, 1965, 265.

[50] К. Балабанов, *Сликата со битова содржина: „Фамилија на зографот Теодосиј од Велес подарува слика на црквата Успение на св. Богородица во Ново Село – Штип", како извор за запознавање на старата црква и творештвото на Теодосиј Зограф,* Ликовна уметност, 1, Скопје, 1973, 23.

[51] А. Николовски, *Прилог кон датирањето на вотивната слика Богородица Скоропомошница од Теодосиј Зограф,* Ликовна уметност, 4–5, Скопје, 1978/79, 42.

се следи во континуитет творештвото, изгледа со занемареност кон развивање на сликарската дејност, на најстарите претставници на нивниот рензовски род. Така, од зографот Силјан, син на Богдан Мирчев, по потекло од с. Тресонче, е зачувана деизисна икона, сигнирана и датирана во 1725 г., во црквата Успение на св. Богородица (Влашка црква) во Т. Велес. Од рензовецот Дамјан Јанкулов, внук на Силјан, се зачувани мал број цртежи на одделни композиции и фигури.[52] Ѓорѓи (Ѓорче), негов син, исцело се занимава со сликарство. Од него е зачувана, во препис од 1832 г., ерминија на чии листови цртежите за композициите Св. Троица (1832) и Св. Пантелејмон (1843) се сигнирани.[53] Негово поголемо остварување во Македонија е дел од иконостасот насликан во 1833 г., за црквата Св. Пантелејмон во Велес. Ѓорѓи Дамјанов, според нашето мислење, спаѓа меѓу поистакнатите зографи од фамилијата Дамјановци. Обработката на ликовите, изведена со коректен цртеж и чувство за пропорции на волумените, укажува на ново сфаќање на формата, навестува напуштање на традиционалното во сликарството и, наместо шематизирани, аскетски лица, почнува да слика пријатни за гледање светци.[54] Ѓорѓи Зографски, неговиот внук, во сликањето поединечни светци, е под силно влијание и на Ѓ. Дамјанов. За Никола Дамјанов (1810–1860), брат му, сè уште немаме податоци за неговата сликарска активност.

Со доаѓањето на архимандритот Арсение, по потекло од Галичник, за игумен на манастирот Јован Бигорски во 1807 г., заживуваат разновидни активности во контекстот на економското јакнење и уредување на манастирот, за презентирање на црквата и трпезарискиот дел. Се претпоставува дека, најдоцна во 1830 г., игуменот Арсение ги повикал зографите Михаил и Димитрие, по потекло од Самарина (Епир) за сликање на иконостасот и машката трпезарија. Не е исклучена можноста тие отпрвин да живописуваат дел од трпезаријата, некоја година по нејзиното завршување (1825). По завршувањето на иконостасот во 1833 г., Михаил го напушта манастирот, а синот Димитрие, кој во 1832 г. се замонашува (како Данил), станува еден од најблиските доверливи соработници на Арсение и негов емисар. Двајцата зографи, придржувајќи се кон начелата на традиционалниот стил, продолжувајќи ја традицијата на зографскиот израз од непознатиот зограф, кој работи во 1800 г., ги зацврстуваат иконографските и сликарски доктрини, пропишани со ерминиите. Михаил, школуван во некои од светогорските монашки ателјеа и обогатен со зографски искуства во родниот крај, го обучува Димитрие, кој со време израснува во виден мајстор-зограф.

За време на јеромонахот Јоаким, наследникот на игуменот Арсение (умира во 1839 г.), Михаил и јеромонахот Данил го сликаат во 1840 г. кубето на црквата Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, метох на манастирот Св. Јован Бигорски, близу до градот Дебар. Сликарските остварувања на иконостасот од 1833 г. и евангелистите на пандантифите, што ги работи зографот Данил во 1840 г. во рајчинската црква, во споредба со остварувањата на Михаил, доколку е во прашање неговиот самостоен ангажман, значително се изделуваат со сликарските дострели. Со нивната појава во 20-тите и 30-тите години, доаѓа до значителио оживување на уметничкиот живот во Македонија и до исполнување на една

[52] А. Василиев, *нав. дело,* 170.
[53] А. Василиев, *нав. дело,* 173.
[54] А. Василиев, исто.

празнина со примена на добро зографско сликарство, пред појавата на наши, роднокрајни зографи од Мијачијата.

Во првата половина од XIX в. дејствуваат еден број зографи, за чиешто потекло и творештво мошне малку се знае. Констатацијата дека тие не оставиле особено големи по обем остварувања, секако резултира од недоволно истраженото и идентификуван материјал во Македонија, како и во соседните земји. Зографите Венијамин, Георгиј од Селица (Костурско), автор на иконостасот на црквата Св. Димитрие во Битола (1846 г.); Емануил (Мануил), син на Георгиј, кој самостојно работи на иконостасот во црквата Св. Богородица Каменско (1845) и Св. Врачи Големи (1850) во Охрид; јеромонахот Антониј чии творби наоѓаме во црквата Св. Никола Ѓеракомија во Охрид (1830) и црквата Св. Ѓорѓи во Ресен (1849) и други; зографот Христо Јереј од с. Самарина, застапен во црквата Св. Врачи Големи во Охрид (1826), според своите сликарски дострели не ги надминуваат остварените резултати на современиците и, особено достигањата на зографи-дојденци, во нашата средина.

Подобрените економски состојби што влијаат врз побрзиот економски развиток на градовите кон средината на XIX в. и економското зајакнување на нашето македонско граѓанство, создаваат значително поповолни услови за подигање на општиот подем на културниот живот и на духовниот просперитет на македонскиот народ. Во услови на видни општествено-економски промени во Турската Империја, се бараат поцврсти упоришта за неговата егзистенција и иднина, низ појави сврзани со неговиот културно-просветен напредок: отворање световни училишта, воведување на мајчиниот јазик во наставата, зголемување на интересот за образование на високите школи во Атина и подоцна во Русија.[55] Од друга страна, осетно нараснува бројот на домашните градители и зографи, чиешто активно присуство значително понагласено се чувствува во Македонија и надвор во ослободените краишта на Балканот од турското ропство. Во одделни подрачја на Македонија се формираат некој вид сликарски јадра чиишто претставници ги задоволуваат нараснатите потреби на црквата. Поистакнатите зографи својата дејност ја надоврзуваат на резултатите остварени од генерацијата уметници што дејствуваат во првата половина од XIX в. Меѓутоа, зголемените барања за подигање цркви и нивното украсување создаваат услови за вклучување на недоволно подготвени, често приучени зографи, чиишто остварувања се оценуваат како опаѓање на уметноста.

Меѓу роднокрајните зографи, по творечкиот ангажман, особено се истакнува Димитар Крстевич, наречен Дичо Зограф (1819–1872/3), по потекло од родот Дичовци од с. Тресонче.[56] Неговата почетна сликарска дејност е евидентирана во 1844 г., откога потекнува и ерминијата што ја препишал од грчки на мијачки дијалект.[57] Во првата фаза од неговото творештво откриваме земање за пример некои од остварувањата на зографите Михаил и Данил, работени во 1848 и 1849

[55] Б. Конески, *За македонската литература,* Скопје, 1967, 138.

[56] Поопширно за животот и дејноста на Дичо Зограф види кај К. Балабанов, *По повод сто години од смртта на Дичо Крстев Зограф од село Тресонче,* Музејски гласник, 2, Скопје, 1973, 7–18.

[57] М. Ф. Јовановић, *Православна саборна црква Свете Богородице у Скопљу;* објавено во Споменица српско-православног саборног храма Св. Богородице у Скопљу, 1835–1936, Скопље, 1935, 268.

г. за манастирот Св. Јован Бигорски, што делумно влијае врз неговото побрзо осамостојување во зографската дејност. Се смета дека Дичо Зограф сам или со својата зографска тајфа насликал впечатлив број икони и живописал повеќе цркви во Македонија, а работел и во соседните земји (Србија, Бугарија и Грција). Тој се обидува и во сликањето портрети. Така, во 1849 г., угледувајќи се на портретите на архимандритот Арсение и на архиепископот Григориј, го создава портретот на Мелетиј, дебарскиот митрополит, во машката трпезарија од манастирот Св. Јован Бигорски. Со делумни отстапувања од традиционалните особености, Дичо Зограф во 1854 г. го слика портретот на јеромонахот Самоил, за манастирот Трескавец. Другите два портрета: на јеромонахот Теодосиј и на игуменот Јоаким од 1868 г., во машката трпезарија на манастирот Св. Јован Бигорски, се сликани со обележја препознатливи за неговото зографско сликарство.

Дичо Крстевич се вбројува меѓу ретките зографи кои уште за време на својот живот стекнуваат углед на „голем мајстор“ и имаат свои приврзаници. Аврам, неговиот најстар син, Максим Ненов, Петре Пачаров Дебрели од с. Тресонче, Јосиф Радевич (Радев) Мажоски од с. Лазарополе, Христо Макриев од Галичник – се негови ученици. Зографот Благој (Блаже) Дамјанов, роден во с. Тресонче, од родот Дамјановци, бил „многу добар мајстор и голем соперник на Дичо Зограф“.[58] Од Блажо Дебрели (или Блажо Дамјанович, како што се потпишува) се зачувани само неколку престолни икони, работени за црквата Св. Петар и Павле во Пехчево. Неговата активност, што се одвива повремено заедно со синовите Михаил и Христо, се следи во околината на Софија. Помладиот син Христо Блажев, за кого има повеќе податоци, се родил во 1863 г. Во родното с. Тресонче учел „псалтирика, часословец и сметане“ кај свештеникот Мартин, негов учител. Отпрвин работи со татка си, од кого ги прима и поуките во зографскиот занает, а по неговата смрт продолжува со братот Михаил во Бугарија. По смртта на Михаил, нему му се придружува Серафим, син на Михаил. Во 1905 г. умира во с. Дунавца, Старозагорско.[59]

Браќата Михаил и Христо ги насликале, со мошне скромни вредности во зографскиот дух, портретите на игуменот Васил Иванов од Сопот за манастирот Петар и Павел кај Долни Пасарел (1880) и на Галаб Петров во црквата во с. Богјовци, Софиско (НРБ), во 1882 г.[60] Петре Новев Пачаров (роден околу 1825 г.), од родот Пачаровци, учи и извесно време работи во тајфата на Дичо Зограф (1867), а потоа и со неговиот син Аврам Дичов, од кого немал што да научи.[61] Петре Пачаров имал син Григор, кој се занимавал со сликарство. Григор Пачаров[62] учел и работел заедно со татка си, а по осамостојувањето е во групата со Мирон Илиев, од родот Илиевци (умира во 1919 г.), и со Аврам Дичов (1840–1923).

На подрачјето на Западна Македонија, едно од позначајните уметнички средишта, покрај малореканските села, се наоѓа с. Галичник, од кое произлегу-

[58] А. Василиев, *нав. дело,* 197.
[59] А. Василиев, *нав. дело,* 200–201.
[60] А. Василиев, *нав. дело,* 199.
[61] А. Василиев, *нав. дело,* 201.
[62] А. Василиев, *нав. дело,* 203. Григор Пачаров се потпишува со името на татка си – Григорија Петров (црквата во с. Ранковце) или Петр(о)вич (големата црква во манастирот Јоаким Осоговски).

ваат мнозинство градители, резбари и зографи, припадници на многубројни родови. Мошне широка е листата на родословното стебло од најстариот род Фрчковски. Родоначалникот Блаже, кој живее во XVIII в., го обучил сина си Негриј (меѓу 1783 и 1843 г.) во резбарство и иконопис. Нивното творештво не е утврдено. Синовите на Негриј: Макариј (Макриј, околу 1800–1862), Трајан (1809/1810–1883/1884) и Ѓурчин, изродуваат свое потомство, особено фамилијата на Макариј (Макриј),[63] здружени во тајфи, тие, работаат главно надвор од Македонија. Во областа на сликарството, најекспонирани од браќата се Христо (1841–1893), ученик на Дичо, инаку раководител на тајфата, и Кузман, додека Исак (Исакиј, Исаче) и Серафим (умира млад) се послаби сликари. Според литературата, Христо Макриев работи и за црквата Св. Богородица во Сараево.[64] Поголема сликарска работа на Кузман е иконостасот во црквата Св. Ѓорѓи во Призрен (1888).[65] Јаков Фрчковски (Галичник, 1878 – Скопје, 1952), син на Кузман, го придружува татка си во Варна, каде што завршува втори клас и една година престојува во Одеса.[66] Меѓутоа, не би можело да се каже дека тој го надминува својот татко во занаетот. Со дејноста на Кузман Фрчковски (Галичник, 1908 – Скопје, 1983), син на Јаков, завршува големата фамилија Фрчковски (по линијата на Макриј Негриев).

Меѓу подобрите и пообразовани зографи од родот Фрчковски, по линија на фамилијата од Трајан Негриев, е Данил (Натанаил) Несторов, наречен Тале (Галичник, 1870 – Скопје, 1950), син на Нестор Трајанов. Познат е неговиот иконостас што ќе го изработи за црквата Св. Кирил и Методиј во Тетово (1917), значаен поради отстапувањето во третманот на облиците, во однос на поранешните негови творби, работени во духот на зографското сликарство.

Од фамилијата Ѓурчинови сите се занимаваат со сликарство – Михаил, Теофил и Пане, во традиционален дух. Слична е состојбата со претставниците на другите родови: Пулевци, Мауровци, Тасовски, Гиновски и др.

Во втората половина од XIX в., во Велес и во велешките села Папрадиште и Ореовец дејствуваат зографи од рензовскиот род. Тоа се главно самоуки зографи, со мошне неуедначени дострели во сликарството.

Во градот Крушево дејствуваат три издвоени групи зографи. Родоначалник на првата е Михаил од Самарина, еден, несомнено, од најистакнатите претставници на уметничката лоза Зиси. Непосредни наследници на Михаила се неговите синови Димитрие (во монаштво Данил) и Никола. За разлика од Михаил и Данил, за чија дејност говоревме порано, Никола Михаилов спаѓа меѓу најплодните зографи од фамилијата. Судејќи по забележаните сигнатури, тој е најверојатно роден во Крушево. Првите поуки во сликарството ги прима од татка си. Неговите остварувања од првата фаза, настанати под влијание на Михаил, занаетчиски се најиздржани и сликарски мошне уедначени. Тој покажува смисла за боја во обликувањето на инкарнатните партии, избегнувајќи ги сти-

[63] Поопширно за дејноста на родот Фрчковски и на другите родови, види кај А. Василиев, *нав. дело,* 210–232.

[64] А. Василиев, *нав. дело,* 217.

[65] П. Костић, *Црквени живот православних Срба у Призрену и његовој околини у XIX столећу,* Београд, 1928, 84–87; А. Василиев, *нав. дело,* 217.

[66] Податокот го добив од Кузман, неговиот син.

лизацијата и сувата фактура (1842–1849). Во втората фаза (со ретки исклучоци кога се инспирира од неговите најдобри остварувања) работи рутинерски во препознатлива стемнето зелена и кафеава интонација. Родоначалник на втората група зографи е Атанас (Анастас). Неговите синови Коста, Никола и Вангел ќе го продолжат зографскиот занает во фамилијата. Атанас несомнено спаѓа меѓу подобрите зографи. Во сите фази од своето творештво тој е препознатлив со користењето на линијата, негово впечатливо изразно средство, што ги оцртува контурите на фигурите, облеките, предметите, елементите од пејзажот, очите. Во сликањето на орнаментираните партии врз мебелот и полињата со сцени од житието на светецот со орнаментирани рамки, што е карактеристика на мнозинството зографи – познати и анонимни во Крушево и Прилеп, доаѓа до израз разиграната линија на левантинскиот барок.

Зографот Коста Атанасов (Анасташиовиќ) се смета за поангажиран кон својот позив, судејќи по зачуваните книги, ерминии и сликарски прибор што биле сопственост на неговата библиотека.[67] Тој, со своите браќа – Никола и Вангел – учествува заедно во украсувањето на повеќе верски објекти, но со значително послаби ликовни квалитети отколку Атанас, неговиот татко.

Рензовскиот род е застапен од зографите Станко и Стојче, негов син, чиешто творештво се оценува мошне слабо.

На самиот почеток од XIX в. во Крушево работи црковни и световни слики Коста Шкодреану, аптекар по професија, по потекло од Скадар. Зачувани се од него два пастела на хартија – еден детски портрет и неговиот автопортрет, насликани во 1902 г.[68]

Речиси во истиот временски период, како и во Крушево, се одвива значителна сликарска дејност во градот Прилеп и околината, од Адамче Најдов и Јован Будимов, родени во Прилеп, кои се стремат кон зачувување на сликарството во неговиот неизменет традиционален вид. Заслугата за подоследното почитување на традицијата му припаѓа на Адамче Најдов Јанов (1816–1890), кој за своето солидно зографско учење му должи на извонредниот крушевчанец Никола Михаилов. Од аспект на формалната страна: сликањето сцени од житијата на светците во медалјони или правоаголни полиња, врамени со богата орнаментика, решавана во духот на левантинскиот барок, наоѓаме духовни сродности и влијание од непознатиот зограф што ги слика престолните икони во црквата Св. Благовештение во Прилеп и Успението на Св. Богородица во Крушево, како и зографот Никола Михаилов.

Помладиот зограф Јован Будимов (1848–1908),[69] инаку зет на Адамче Најдов, се образува кај Адамче и со него соработува низа години. До неговото осамостојување и разделување од Адамче, речиси нема стилски разлики во неговото творештво во однос на творештвото на А. Најдов. Во последната деценија од минатиот и првата

[67] Денес тие се изложени на западната галерија од црквата Св. Јован во Крушево.

[68] Двете творби се сопственост на Уметничката галерија во Скопје.

[69] А. Василиев, *нав. дело,* 283. Поопширно за дејноста на Јован Атанасов Будимов види кај Загорка Расолкоска-Николовска, *Јован Атанасов-Прилепчанин,* последниот прилепски иконописец, Стремеж, 10, Прилеп, 1967, 30–36.

деценија од овој век, до неговата смрт, зографот работи во манир – лицата ги предава со нагласена монголоидна црта, која оди до карикатура и одбивност.

Адамче и Јован не оставиле свои наследници во сликарството.

Една група зографи, од влашко потекло, под узурпацијата во јужна Алабанија – Епир (во исто време кога други се населуваат во Крушево), се населуваат во Магарево, кај Битола. Димитрие Андонов[70] и Константин Атанасов и други, живеат и работат во Магарево, одржуваат контакти со зографите во Битола, Прилеп и Крушево, што е секако од значење за одржување на ликовната ориентација во зографската традиција.

Источна Македонија, во поглед на развивањето на уметничкиот живот и создавањето групи или сликарски јадра од членови на зографски фамилии, пред сѐ од роднокрајни градители, зографи и резбари, значително заостанува од другите краишта на Македонија. Среќаваме имиња со недостатно докажани ангажмани и резултати.

Меѓу зографите што забележале побогата сликарска активност е Григориј Пецанов-Пецанович, син на Пеца од Струмица. Земено во целина, зографското дело на Григориј ги содржи стилските карактеристики на Атос. Кон крајот на столетието, под влијание на предлошци од западноевропско потекло, внесува извесни промени во сликарството. Григориј се обидува и во сликање мотив со профана содржина. Зачуван е портретот на Трајко Топле, еден од ктиторите на црквата Св. Димитрие во с. Градец, Валандовско. Неговата дејност главно се одвива во родниот крај и Беровско.

За развојот на сликарството во Македонија, свој посебен придонес има Гаврил Атанасов (1862–1951), роден во Берово. На 18/19 годишна возраст заминува за Св. Гора, каде што еден продолжителен период поминува на работа кај калуѓери-иконописци. За најубав период во својот живот го смета времето поминато во руската ќелија во Кареја, кај зографот Поликарп, по потекло од Русија. Можеби затоа „неговите идеи за формата се многу блиски до неокласицизмот“, сликајќи преку полутонови фини премини и измазнети плотни.[71] Неговата дејност можеме да ја следиме во краиштата на Источна Македонија.

Во последните три децении од минатиот век, еден број зографи од Костурско, Воденско, Леринско и пиринскиот крај на Македонија работат во југозападните и источните краишта кај нас, како што се: Апостол Стериев од с. Пласје, Атанас Димитри од с. Негован, Ѓорѓи, зограф од Белкамен, Сократ Мантов од с. Грлени и Никола, веројатно од тој крај, зографот П. Мавротиус, Никола Ананиев од Дупница, Лазар Аргиров од Мелник и други. Од овие зографи се изделуваат Сократ Мантов и Никола, кои работат под влијание на руската црковна уметност, и П. Мавротиус, со израз близок до реалноста.

На почетокот на 80-тите години од минатиот век, на повидок се значајни промени во религиозното сликарство – во сфаќањето на формата и ликовниот из-

[70] Димитрие Андонов се потпишува со иницијалите ДАЗ (Димитрие Андонов Зограф).

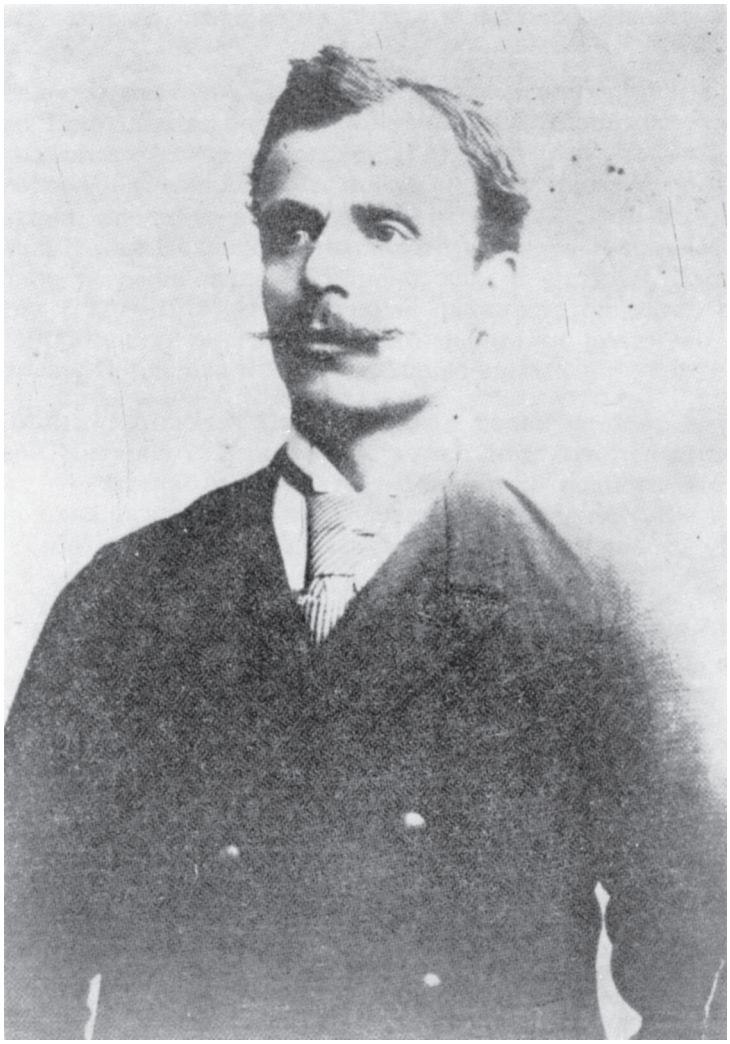
[71] Ј. Павловић, *Малешево и Малешевци,* Београд, 1928, 48–50; А. Василиев, *нав. дело,* 295–297.

раз. Паралелно со одгледувањето на зографското сликарство во духот и стилот на традиционализмот, што одговара на вкусот на црковната и конзервативната средина, на интересот на самоуките зографи, почнува да се одгледува и еден нов процес кон преминување во нови форми, во прифаќање естетика на разубавување на облиците и профани детали. Ќе се случи, со појавата на Димитар Андонов Папрадишки и Ѓорѓи Зографски, наспоредно со одржувањето на традиционалните врски со светот на источноправославната уметност, да дојде до нови движења во црковното сликарство, до создавањето на една нова варијанта што би одговарала на разбирањата на младата интелигенција и ситната буржоазија, на граѓанската класа. Димитар Андонов и Ѓорѓи Зографски, со остварените допири со значително поразвиените културни и уметнички средини во светот и на Балканот, се јавуваат во улога на решавачки фактори, што се залагаат за нови ликовно-естетски вредности во црковното сликарство. Иако осамени и без свои наследници, тие се ориентираат, во контекстот на општите движења во уметноста за послободно сфаќање на формата и бојата со крајно занемарување на традиционализмот, карактеристичен со неговите тврди и шематизирани облици. Ним, во првата деценија од XX в., со својата ликовна ориентација и гледишта за уметноста, ќе им се придружи Коста Ванѓеловиќ. Со трасирањето нови патишта во црковното сликарство, со менување на сфаќањето за формата, доаѓа до нивните лични определби за сликање облици со профани елементи, проникнати со реалистички израз.

В Т О Р Д Е Л

ДИМИТАР АНДОНОВ ПАПРАДИШКИ

(1859–1954)



Наслоен од богато ликовно искуство, насобрано и кондензирано низ скоро еден век, во пораката што ја упатува до младите уметници, Андонов во своите автобиографски белешки, неколку години пред својата смрт, пожелувајќи им успех во нивната работа, меѓу другото забележува: „Не је доста да бидат художници по професија, потребно е да бидат по душа“.[1] Димитар Андонов, во раѓање уметник, ништо не го расколебало „макар и за малку пари да работи“ за да го исполни својот долг кон избраниот позив „со искрена љубов и срце“. Неговата последна желба била да умре „со четката во рака“.[2] За својата самопрегорна работа на полето на сликарството, на која ѝ бил предан со сето свое битие, ги добива признанијата уште за време на својот живот. Затоа што со силата на неговата надареност и упорност, поминувајќи го трпеливо и решително „трнливиот пат“ до уметноста, кон средината од втората половина на XIX в., ќе зачекори по врвиците на сликарската еманципација, отворајќи нова страница во развојот на појавата на македонската национална уметност.

Родното место на Димитар Андонов Папрадишки е планинското село Папрадиште во Азот, Велешко, населено кон крајот на XVIII в., под притисок на узурпатори, од зографски фамилии на најстарите родови од малореканското село Тресонче.[3] Според семејното предание, предците на Димитар Андонов – Анѓелко, најстариот од родот; Петар Неданоски, прадедото и дедото Китан Петров (1796–1866) биле зографи, ѕидари, каменоресци и резбари. Андон (Доне) Китанов (1829–1914) ги наследува занаетите од татка си, ориентирајќи се претежно на градителство, подигајќи цркви во Велешко, Гевгелиско, Дојранско и Источна Македонија.[4]

Димитар Андонов Папрадишки е роден во 1859 г. од родители Андон Китанов и Илинка Стојкова.[5] Детството, со своите помлади браќа – Анѓелко и Вељо, го поминува во родното место, каде што завршува псалтирика и часловец „со

[1] Д. Андонов, *Автобиографија* (сосема скратена верзија), Скопје, 1946–1948, 4, сопственост на Методие Гогов, професор на Теолошкиот факултет во Скопје.

[2] Д. Андонов, *Автобиографија* (ракопис), Скопје, 1946, I, сопственост на Археолошкиот музеј на Македонија.

[3] М. С. Филиповић, *нав. дело,* 300.

[4] С. Леуновић, *Наши последњи зографи,* 4; А. Василиев, *нав. дело,* 205.

[5] Годината на раѓањето на Димитар Андонов до денес не е точно утврдена. Во интервјуто за весникот Вардар самиот Андонов ја споменува 1864 за година на раѓањето (доколку не е во прашање погрешно отпечатена година – н.з.). Види Леуновић, *наведено место.* По други 1860 се зема за година на раѓањето. Види К. Томовски, *нав. дело,* 57 и К. Георгиевски, *Нови прилози за делото на последниот македонски зограф и прв современ македонски сликар Димитар Андонов Папрадишки,* Културно наследство, V, Скопје, 1974, 20. Кај останатите автори 1859 се зема за година на раѓањето. Види кај А. Василиев, *нав. дело,* 206; Е. Мацан, *Македонски пејзаж,* Скопје, 1960, 7 и A. Nikolovski, *Makedonija, Umjetnost XX veka, Slikarstvo,* Enciklopedija likovnih umjetnosti, 3, Zagreb, MCMLXIV, 383. Според искажувањата на Петар Мангутов, зетот на Димитар Андонов, во матичната служба на родените во град Скопје е забележена 1859. како година на раѓањето на Андонов. Меѓутоа, Миле Вељашевиќ, внукот на Андонов, смета дека дедо му е роден 1858 г.

одличие“. Во 1870 г., по негова желба, татко му го запишува во „четврто класно училиште“ во Велес, кое го завршува во 1874 г. со успех.[6] Потоа, поради немање „поголема школа во Македонија, бев принуден да остана при татка ми да уча зографски занает“, пишува Андонов во својата Автобиографија.[7]

Годините на уметниковата младост не можеме да ги следиме во континуитет и покрај тоа што за некои позначајни настани од неговиот живот користиме податоци содржани во неговата Автобиографија, како и нејзината скратена верзија, во недостиг на други оригинални документи, особено за неговото школување и работа.[8] Текот на животот на Андонов е неразделен од општествено-политичките прилики, од судбоносните состојби за иднината и развитокот на македонскиот народ во поробена Македонија. Уште во полетните години на својата младост се вклучува спонтано во националноослободителното движење; подоцна, во годините на својата зрела возраст, станува активен соборец на идеите на Гоце Делчев, кого и лично го познава, а како негов „помошник“, тој е затворан и прогонуван.[9] Седумдесеттите години од минатиот век во Македонија се разгоруваат туѓи просветни влијанија, со посредството на црквата и училиштето, со цел за денационализирање на македонскиот народ.[10] Со создавањето на Егзархијата (1871), бугарското влијание поинтензивно проникнува во Македонија, со сосем определен национално-политички карактер.[11] Српската пропаганда добива полна поддршка од владината официјална политика,[12] а во јужните краишта на Македонија грчкото влијание (од укинувањето на Охридската архиепископија во 1767 г.) е мошне силно и долготрајно.[13] Во една таква изострена положба на пропагандни притисоци живее и се формира човекот Димитар Андонов, како и неговата уметничка личност.

Придружувајќи го татка си во неговата работа на црквите во Гевгелиско и Дојранско, Андонов, како 18-годишен младич, имал можност и лично да се увери во последиците од денационализаторската политика на грчката држава и црковната власт во овие краишта. Имено, работејќи во селата Давидово, Миравци, Милетково, Габрово, Петрово, Серменин, Конско, Моин, Смоквица, Богданци, Стојаково и други, во допир со селаните тој констатира дека тие, по

[6] Во Велес, во 1870 г. источната (Процорек) и западната општина се обединиле и образувале четирикласно училиште, со 4 учители (за секој клас по еден). Види Р. Кантарџиев, *нав. дело,* 94 и 97.

За своето школување во Велес Андонов пишува: „татко ми ме даде да уча во Велешкото IV кл. училиште; плаќав 3. гроша на ден за јадење при еден домаќин во Коиник маало; истиот ме тераше да носам вода со 2 големи стомни од Вардар; ако бех девет годишен исполнувах волјата му секој ден само да уча; за три години свршиx со одличије“. Види: *Автобиографија,* скратена верзија, 1. Од изнесеното произлегува дека Андонов го завршил училиштето во 1873 г., а не година дена подоцна како е тоа наведено во поопширната Автобиографија.

[7] Д. Андонов, *Автобиографија* (ракопис), I.

[8] Во 1924 г., на враќањето од Тетово за Скопје, на Андонов му е украден коферот со сите оригинални документи, *Автобиографија,* VII.

[9] *Автобиографија,* скратена верзија, 2.

[10] *Историја на македонскиот народ,* 2, Скопје, 1969, 152.

[11] Р. Кантарџиев, *нав. дело,* 34.

[12] В. Кънчов, *нав. дело,* 172.

[13] *Истиот,* 174.

потекло Словени, „учеле и пееле грчки“. Со желба да им помогне, Андонов купил во Велес „славјански учебници“ и ги учел до доцна ноќе да пишуваат и да читаат на словенски јазик.[14] Наклеветен како бунтовник и пропагатор против црковната власт, од страна на грчкиот владика Камбанија, тој бил окован и осуден на затвор во Дојран (1878). Поради малолетството и „мојата одбрана“, пишува Андонов, по издржаните 6 месеци затвор е ослободен со предлог за прогонство од дојранскиот крај.[15]

Во 1879 г., судејќи по зачуваните сигнатури, Андонов ги слика вратите за црквата Св. Димитрие во с. Кованци, Гевгелиско, во својство на зограф, со своите први самостојни творби. Така, веќе како 20-годишен младич, Андонов го владее зографскиот занает; почнува нова етапа во неговиот живот, осамостојувајќи се сè повеќе во преземањето на сликарските работи што му ги препушти неговиот татко. По две години Андонов учествува во сликањето на дел од живописот во црквата Св. Атанасие во с. Теово и икони за црквата Св. Петка во с. Ореше, црквата Успение на св. Богородица во истото село и Св. Никола во с. Владиловци, сите во велешкиот крај. Првите резултати го охрабруваат младиот Андонов, тој го „надминува татка си“ во зографските работи, како и неговите соработници во зографската тајфа, од кои не може да очекува повеќе од она што тој го научил во заедништво со нив. Во врска со тоа, кај него повторно се јавува желба да го продолжи своето образование – сега да стане учен зограф, школувајќи се во Русија. „При мачни околности“, пишува Андонов, „отидов во Киев“. Школската 1882/83 година, на Художествената-иконографска школа, ја завршува со успех за што добива свидетелство.

Во објавената литература се споменува дека школувањето во Киев (најверојатно Киево-печерската лавра – н.з.) траело три, односно полни четири години.[16]

[14] *Автобиографија* (ракопис), I.

[15] *Автобиографија,* скратена верзија, 1. Според други искажувања, благодарение на парите од некој богат трговец Германциев, турските власти го пуштаат и така е тој спасен од заточение во Мала Азија. Види Е. Мацан, *Зографот Димитрие Андонов,* Културен живот, 3, Скопје, 1960, 39–40.

[16] Според Елена Мацан, рускиот конзул во Солун уредил да го примат Д. Андонов на државен трошок во иконографската школа. Таму останува 3 години како ученик на Вишневски, Полјак. Во школото Андонов приредува своја изложба и добива награда. На друго место, Елена Мацан бележи дека „навистина Андонов учи 3 години од 1881–1884, но го прекратува своето учење поради настанот во неговото родно село 1884, арнаутски покољ“. Спореди: Е. Мацан, *нав. место;* Истата, *Иконописот во Македонија во XIX и XX в.,* Културно наследство, II, Скопје, 1960, 63; Истата, *Македонски портрет XIX и XX век,* каталог, Уметничка галерија, Скопје, 1962, 5.

Јован Поповски, публицист во Скопје, во поглед школувањето на Андонов пишува дека тој во Рисувателно-иконографската школа во Киев останал „полни четири години“ и дека го напуштил шолувањето поради настанот од 1834 г. кога качаците го изгореле с. Папрадиште. Види: Ј. Поповски, *Приказна за последниот зограф,* објавено во книгата „Македонска хроника“, во делот Споменици, Култура, Скопје, 1979.

Разгледувајќи го внимателно текстот од Автобиографијата и следејќи ги подоцнежните искажувања на Андонов, дадени за дневниот печат, не се добива впечаток дека Андонов се школува четири години во Киев и дека, по наше мислење, погрешно се поистоветува настанот од 1884 со тој од 1887 г., тогаш кога е Андонов во Москва, а не во Киев. Исто така сметаме дека не се точни наводите на Елена Мацан околу организирањето на изложбата во Художествената школа и наградата што по тој повод ја добива.

За чудење е дека самиот Андонов не наведува во својата Автобиографија (во поопширната и скратената верзија) друг датум, имајќи предвид дека четиригодишното школување секако претставува крупен настан во неговиот живот, за неговото ликовно образование. Во спорните години Андонов слика икони и живопис за црквите Св. Атанасие во с. Богомила, во истоимената црква во с. Теово, Св. Троица во с. Раштани, Велешко, во 1883 г., а во наредната 1884 г. го слика иконостасот за црквата Св. Илија во с. Бусилци, црквата Св. Никола во Раковец и поединечни, движни икони за црквите во Богомила, Св. Јован Крстител во Древено, Пробиштипско и Св. ап. Петар и Павле во родното село Папрадиште. При една претпоставка дека Андонов не ги поминува сите години во редовно школување во Киев, не е исклучено дека тој сè до крајот на 1884 г. ја „посетува" Художествено-иконографската школа. Во секој случај, според неговите искажувања, тој имал голема желба да го продолжи своето образование на „Московската академија", но немал средства за тоа, а стипендија тешко се добивала, така што тој се вратил во Македонија. По три години, Андонов добива писмо од професорот А. Вишневски во кое му соопштува дека во 1887 г. ќе се отвори конкурсна изложба во Духовната академија во Москва, за прием на редовно школување. А. Вишневски го советувал да направи една икона во византиски стил и да ја изложи. Во наведената година Андонов учествува на конкурсната изложба, а неговата творба добива награда во износ од 1.000 бум. рубли (хартиски – н.з.) и сребрен медал.[17] Освен тоа, тој е примен на редовно школување со стипендија. Меѓутоа, во почетокот на школската година добива писмо од татка си во кое го известува дека 200 души разбојници од Малесија го запалиле и ограбиле целото село заедно со црквата и школата, така што домашните останале само по кошули.[18] Андонов се враќа во Киев, барајќи совет од професорот Вишневски, кој му предлага да замине во Македонија и да го помогне бројното семејство на татка си со добиените 1.000 рубли. Десетмината членови што живеат заедно во фамилијата требало да се згрижат. Андонов нема повторно да се врати во Москва, да ги продолжи студиите. Во 1887 г. целото семејство се преселува во градот Велес, а Андонов почнува со интензивна сликарска работа по црквите и манастирите низ Македонија, од 1885 до 1887 г. Имено, во овој временски интервал Андонов ги слика иконостасите за

Се чини, како е тоа објаснето во нашиот текст, се работи за учество на Андонов на „Конкурсната изложба" во Москва, во врска со приемот на Художествената академија.

[17] На конкурсната изложба од 1887 г. Андонов учествува со иконата на која се насликани композициите Воскресение Христово и Второ пришествие (Слегување во ад), со рег. бр. 488, што денес се чува во Археолошкиот музеј на Македонија. На опачината на иконата е испишан следниов текст:

Овая икона добила награда и одличие срѣбренъ медалъ
ѿ Московската конкурсна виставка, 1887 г. 1892. год.
оставихъ на сохран. во Осогов. Обитель св. Иѡакімъ
1926 г. биде украдена, крадецот поправилъ 2 лица и избришалъ моето име /
лани 1945 г. я наидовъ, а сега я
поклонувамъ на Народ. музей во Скопіе 1946 г.

Со оваа творба се потврдува учеството на Андонов на конкурсот за прием на Художествената академија, како и податоците дека творбата била наградена со 1000 рубли и сребрен медал, во 1887 г., а не во 1884 г.

[18] Во Македонија, Андонов се враќа од Москва 1887 г. како тоа јасно се подразбира од неговото искажување, во својата Автобиографија, скратена верзија, 2.

црквите Св. Никола во с. Лисиче (1885 и 1886), Св. Ѓорѓи Победоносец во Ново Село, Св. Спас во с. Голозинци (1887 г.) и го изведува, заедно со зографот Петар Николов и неговата тајфа, живописувањето на големата црква Св. Јоаким Осоговски во истоимениот манастир (1885, 1886 и 1887 г.)[19], како и црквите Св. Атанасие во с. Кокошиње, Св. Никола во К'шање и Св. Илија во Живиње, Кумановско (1886). Во 1885 г. тој се оженил за девојка по потекло од Велес. Во бракот им се изродиле две деца – ќерката Руса и синот Томислав.[20]

До крајот на 80-тите години Андонов ќе го наслика иконостасот за црквата Св. Никола во Штип (1889 и 1890 г.), познат по големиот број икони, потоа иконостасот за црквата Св. Троица во с. Нивичане, Кочанско (1889). Во последната деценија од XIX в. Андонов развива мошне плодна творечка работа предимно на иконописот, како што се иконописот во црквата Св. Константин и Елена во с. Соколарци, Кочанско (1890, 1891 и 1895), десетица движни икони во црквите Јоаким Осоговски и Раѓањето на пресвета Богородица во истоимениот манастир (1893 и 1894), иконостасот во црквата Св. Никола во с. Опила, Кривопаланечко (1895 г.)[21] и црквата Св. Димитрие во Скопје (1897, 1898 и 1899), како и помал број икони во црквите Успение на св. Богородица во штипско Ново Село (1896) и Св. Пантелејмон во с. Пантелеј, Кочанско (1897). Претпоставуваме дека во 90-тите години слика „малку икони" за црквите во Серес, Шематос, Авли-ќој и Правишта и за иконостасите на црквите Св. Богородица во Воден и Св. Григориј во Еницe Вардар (Пазар).[22] Во објавената литература се споменуваат неколкуте патувања што ги остварил Андонов во странство. Во 1890 г. бил повикан во Софија да наслика неколку портрети на видни личности: митрополитот Партенија и сестра му, Петков, претседател на општината, Кулев, секретар на општината, П. Славејков, Крапчански, Н. Распопов, Андреев и на други, чии имиња не ги памети Андонов. Тој престојува, изгледа, подолго време во Софија, бидејќи тогаш насликал „многу икони куќни".[23] Во 1896 г., со намера „да се запознае со руската религиозна и световна уметност", патува во Москва. Со себе понел две

[19] А. Василиев, *нав. дело,* 206.

[20] Податоците за првиот брак на Димитар Андонов ги добив од М. Вељашевиќ, внукот на зографот. Душка Мангутова, ќерката на Димитар Андонов, го поседува некрологот отпечатен по повод смртта на нејзината полусестра, во кој стои дека Руса Димитрова Зографска е родена во град Велес на 17. IV 1886, а умрела на 28 мај 1969 г. Синот Томислав умрел како дете.

[21] Во својата Автобиографија, ракопис, V, Андонов пишува за еден немил случај што го доживеал, работејќи за црквата Св. Никола во с. Опила, Кривопаланечко, во 1890 г. (1895 г. – н.з.). Во потрага за македонските комити, бим-башијата Ајрадин Пустина, со 1000 војници, претресувајќи го селото Опила го затекнал Андонов на работа во црквата. Тој се посомневал во личноста на Андонов, сметајќи го за еден од комитите, Андонов бил „немилостиво тепан", а потоа испратен во затвор во Скопје, каде бил задржан 4 месеци.

[22] *Автобиографија,* ракопис, IV. Нашите истражувања, при посетата на црквите Св. Богородица во Воден, Св. Анаргири во Серес (1869 г.), Св. Богородица во с. Правишта, Серско (1871 г.) и Св. Григорие во Пазар (Еницe Вардар) не ги потврдија наводите на Андонов, затоа што сега сите имаат нови иконостаси. Меѓутоа, по наше мислење, по Втората светска војна се направени новите иконостаси.

[23] Д. Андонов, *Автобиографија,* скратена верзија, 4; А. Василиев ги наведува портретите на митрополитот и сестра му, на Кулев и Н. Разпопов, *нав. дело,* 207.

слики, со претстава на женски ликови – „Брсјачка“ и „Мијачка“.[24] По две години, „потпомогнат од проф. Вајганд“, отпатувал во Дрезден за да ги види тамошните галерии. И во овој повод земал со себе две творби – „Скопски овчар“ и „Питач“.[25] Во литературата не се наведува дали Андонов имал друга намера, освен да га продаде во Русија, односно Германија наведениве творби.

Во овие години Андонов доаѓа во личен контакт со Гоце Делчев. „По извесно време, пишува тој, ме захвати далгата на револуционата организација; јас бех во Штип, бех помошник на Делчев и прихватих неговата идеа...“.[26] Претпоставуваме дека тоа се случило во 1896 г. во Штип, кога Андонов ги работи ѕидните слики на светите пустиници и седмочисленици во црквата Успение на св. Богородица во штипско Ново Село и додека сè уште Гоце Делчев ја врши должноста учител во училиштето на штипско Ново Село од 1894 до 1896 г. Во општиот бран на развивањето на револуционерната организација, со проширувањето на нејзините редови, најверојатно и Димитар Андонов, со посредството на Гоце Делчев и неговото дејствување во Штип, станува еден од нејзините членови. Меѓутоа, мошне скудни се искажувањата на Андонов за сопствената револуционерна активност, имајќи ја предвид неговата национално осмислена свест.

Кон крајот на деценијата (1899) Андонов првпат ќе го сврти својот интерес кон вршење сликарски работи на територијата на Србија (живопис во црквата Св. Никола во Гњилане). Сам или во соработка со Ѓорѓи Зографски (Куршумлија и Драгаш), работи иконостаси или фрески во повеќе цркви: Св. Никола во Гњилане (1901), Св. Троица во Куршумлија (1902), Св. Илија во с. Горна Драгуша и Св. Ѓорѓи во с. Станишор (1903).[27] Во првата деценија од XX в. тој е мошне ангажиран зограф во селата и градовите во Македонија, сликајќи за потребите на црквите предимно иконостаси или движни икони, како што се: Св. Ѓорѓи во Кочани (1904 и 1908), Св. Јован Претеча во Кратово (1904, 1905), Св. Вознесение Христово во с. Раштак, Св. Никола – Горно Солне и Св. Мина во с. Сопиште, Скопско (1906 и 1907), Св. Димитрие во Скопје (1907), Св. Кирил и Методиј во Гевгелија (1907, 1908 и 1911), Св. Илија во с. Црешево (Винче, 1912), Скопско, и црквата Св. Никола во с. Опила, Кривопаланечко (1904). Покрај сликарските работи, Андонов прејавува отворени симпатии кон разгранетата револуционерна дејност во Македонија. Од скудните искажувања забележани во Автобиографијата, може да се заклучи дека тој познавал некои од водечките личности блиски до „управителното тело“ на Организацијата. Така, еднаш, кога престојувал во Штип, тој бил откриен од страна на турските власти и, заедно „со 20 души штипјани, меѓу првите беа Тодор Лазаров, Мише Развигоров, Христо Гурков и други от управител. тело“ е донесен во Скопје и затворен во Куршумли-ан. Сите биле осудени на доживотна робија (101 година). „Благодарение на австрискиот конзул Пара, по-

[24] А. Василиев, *нав. дело,* 208.

[25] *Истото*.

[26] *Автобиографија,* скратена верзија, 2.

[27] Во еден список насловен „Косово и Вардарска бановина“, незаведен, Андонов наведува неколку иконостаси што ги работел за црквите во Ајдановац, Прешево, Билача (Прешевско), Жужелица (Бујановачко), Куштица и за црквата Св. Петка во с. Кленике, на територијата на Србија, кои не се споменувани во автобиографските белешки и литературата. Се наоѓа во Архивот на МАНУ, *Фонд „Ефимија“,* од 1931 г. Списокот е откриен во 1980 г.

сле 9 месеци, бехме ослободени".[28] Најверојатно тоа се случило во 1905 или 1906 г., кога Бохумил Пара бил конзул во Скопје. Можеби од фамилијарни причини – во 1903/1904 (?) г. тој се жени за младата вдовица Љубица[29] – или, поверојатно, разочаран од оние што је „пренебрегнувале Делчевата идеа" Андонов ја напушта револуционерната борба. Набргу потоа се зафатил со културно-просветна борба. Станува член на црковното училишно настојателство во Скопје (петпати избиран, со тајно гласање, на по две години).[30] Подоцна е исто така избиран за член на Епархискиот совет во градовите Куманово, Кратово и Крива Паланка, сè до 1912 година.[31] Меѓутоа, Андонов пред сè го сака својот позив, не напуштајќи го „омилено ми художество ниту еден ден".

За време на двете балкански војни како и Првата светска војна, од разбирливи причини, уметничката активност на Димитар Андонов значително намалува. Во 1913 г., како „неблагодежен" на српската власт, тој е затворен во Велес, а потоа со група од 95 души скопјани е префрлен во косовско-митровечкиот затвор. По склучувањето, на крајно неповолниот за Македонија, мировен договор во Букурешт, сите затвореници се пуштени на слобода (10. VIII 1913).[32] Истата година, по излегувањето од затворот, според сопствените искажувања, Андонов е повикан од страна црковните власти да го изработи иконостасот за црквата Св. Сава во Косовска Митровица. Претпоставуваме дека уште како затвореник тој воспоставува контакт со управата на црквата, сметајќи на неговото учество во сликањето иконостаси и фрески за други цркви во Србија, бидејќи според зачуваните податоци, во август 1914 г., е поставено прашањето за изнаоѓање зограф за сликање на иконостасот на храмот Св. Сава.[33] Работата над иконостасот е завршена во 1915 г. За уметничката обработка Андонов добил 4.787,40 динари.[34]

По завршувањето на Првата светска војна, во 1919 г., Андонов се преселува со целото семејство во Скопје.[35] Со постојаното населување во Скопје, во животот и творењето на Андонов настапува едно ново освежување, што позитивно

[28] *Автобиографија,* скратена верзија, 2.

[29] Според искажувањето на Душка Мангутова, мајка ѝ Љубица била мажена многу млада за еден шивач од Велес. Тие живееле во маалото „Коиник", во близината на куќата на татко ѝ, кој постојано ја загледувал, поради нејзината убавина. Набргу по мажењето, Љубица останала вдовица и се вратила во Гњилане, во родното место. Работејќи во гњиланската црква Св. Никола тој стекнал широк круг пријатели што значително му помогнало да ја побара Љубица за жена, во која Андонов се вљубил. Љубица немала деца од првиот брак. Тие во бракот изродиле две ќерки – Драгица и Душка.

[30] *Автобиографија,* ракопис, III.

[31] *Истото*.

[32] *Исто,* III и V.

[33] *Исто,* VI. Според актот на Окружниот протојереј од Звечани (бр. 630 од 21.08.1914 г.) е изготвен предлог до Рашко-призренскиот митрополит да се побара зограф за изработка на иконостасот за храмот Св. Сава. Околноста што Андонов во 1913 г. бил во Косовска Митровица во затвор, претпоставуваме дека дошло до извесни контакти, имајќи ја предвид професионалната заинтересираност на Андонов во доменот на својата работа, со луѓето од црковните кругови, и биле воопоставени првите, прелиминарни разговори со нив, за неговата идна работа на иконостасот на црквата.

[34] Забележено во *прологот на летописот за црквата Св. Сава,* изработен од прота Милосав М. Гвоздиќ, 1977 г. Сопственост на храмот Св. Сава во Косовска Митровица.

[35] А. Василиев, *нав. дело,* 207.

влијае врз неговата афирмација во новата, поразвиена културна и уметничка средина. Познато е дека Андонов работи за скопските цркви иконостаси, слика портрети на личности од цивилната и воената турска власт, до 1912 г., а во 1918 го слика иконостасот за црквата Св. Петар и Павел во с. Горно Лисиче, Скопско. Меѓутоа, сега тој воспоставува поблиски контакти со луѓето од чаршијата – трговците и занаетчиите, со видните личности што се влијателни во работата на црковните одбори, со поширок круг претставници од црковната и административна власт. Тој се движи во еснафските средини и слика портрети на личности и нивните жени, што им припаѓаат на еснафот од чаршијата, на граѓанската класа. Андонов зад себе има богато творечко минато, кое има позитивни одгласи за неговите реални достигања.

По природа мошне комуникативен, нему не му е тешко да га бара интересите што се важни за неговиот живот и просперитет во сликарската работа. Меѓу двете војни, особено почнувајќи од првата половина на 30-тите години, сè повиден и позначаен интерес се јавува како среде црковните средини така и кај пошироката јавност за неговото сликарско дело. Тој е несомнено познат мајстор на својот занает и е протежиран од страна на црковните српски власти, непречено да работи врз изработка на иконостаси, како и врз живописот. Со доаѓањето во Скопје, организира свое ателје во чаршијата во стариот дел на градот. Тука ги примаат првите поуки во сликарството отпрвин Никола Мартиноски, а потоа и Томо Владимирски.[36] Во вистинската смисла на зборот, тој се афирмира како професионален црковен сликар и независно од неуедначените дострели, се прејавува со извонредно плодна сликарска активност во овој период. Неговиот радиус на дејствување останува и натаму во краиштата во кои тој слика пред доаѓањето во Скопје. Во 1920 г. го слика иконостасот во црквата Вознесение Христово во с. Еловец, Велешко и во истата година, заедно со Коста Ванѓеловиќ, негов ученик, го слика иконостасот во црквата Св. Ѓорѓи во Кочани. Соработката со Коста Ванѓеловиќ продолжува врз сликањето на иконостасот во црквата Св. Стефан во с. Конче (1922).[37] Во 1922 г. тој работи сам во црквата Св. Никола во с. Длабочица, во 1923 на дел од иконостасот во с. Витина, а во 1924 г. го слика иконостасот и го изведува живописот во црквата Св. Петка во Скопје. По подолга пауза се воспоставува повторно соработка со Ѓорѓи Зографски во сликањето на иконостасот и внатрешноста на црквата Св. Ѓорѓи Кратовец во Кратово (1924). Дејствувањето на Андонов може да се следи во еден континуитет и во наредните години: 1925 во црквите Св. Троица во с. Бардовци и Св. Ѓорѓи во с. Петровец, Скопско; 1927 г. во црквите Св. Петка во с. Вратница, Тетовско, Вознесение Христово во с. ’Рлевци, Велешко, Воведение Богородично во с. Горно Коњаре, Скопско и црквата Успение на св. Богородица во с. Горно Коњаре, Скопско во 1928 г. Во 1926/1927 г. Андонов из-

[36] Во *Автобиографијата,* ракопис, XI, во одделот „Мои ученици“, покрај другите зографи, Андонов ги споменува и своите ученици Никола Мартиноски и Томо Владимирски.

[37] Во 1920 г., на иницијатива и покана на Коста Ванѓеловиќ е остварено, по наше мислење, нивното заедничко патување до Белрад, Рума и посетата на фрушкогорските манастири, што се во близина на Рума, пред да отпочнат работите на иконостасот на црквата Св. Георги во Кочани. Коста Миколаци, венчаниот кум на Коста Ванѓеловиќ, при нашата посета на Рума, во 1975 г., ни наспомна дека со Коста Ванѓеловиќ бил еден уметник, но за чие име тој не си спомнува. Види: С. Леуновић, *нав. дело,* нав. место.

работил 36 икони по барање од управата на црквата Св. Богородица во Скопје, кои денес не се зачувани.[38]

Почнувајќи од 1930 г., сликарската работа на Андонов, следена од година на година, се одвива скоро непречено сè до пред крајот на неговиот живот. За тоа време тој ќе наслика иконостаси за 26 цркви во Кратовско, Кумановско, Скопско и други краишта на Македонија, како и повеќе движни икони за истите цркви, за потребите на приватни лица и Народниот музеј во Скопје (1946 г. најрано). Во овој прилично долг период за неговите години, Андонов, како што самиот забележува, секогаш имал многу работа, сликајќи повеќе за „душата отколку за пари". Напоредно со обработувањето религиозни мотиви тој нема да го запостави својот интерес кон профаното сликарство, сликајќи портрети на видни личности, интимни портрети, автопортрети, композиции со историска содржина, пејзажи и цртежи.

Со формирањето на Скопското друштво на пријателите на уметноста „Јефимија" (1930), според примерот на „Цвиета Зузориќ" во Белград, почнува еден организиран процес на популаризирање на уметноста, одгледување на минатото, традициите во сликарството, со цел за доближување на уметноста до пошироките слоеви.[39] Во рамките на дејствувањето на „Јефимија", предводена од еден број прогресивни интелектуалци, во развитокот на културно-уметничкиот живот во Скопје и Димитар Андонов ја доживува својата лична афирмација. Така, во 1932 г. весникот „Вардар" донесува поширок напис (во два дела) за животот и творештвото на Димитар Андонов Неданоски.[40] Првпат тој е официјално „признаен" и „поместен" во редот на малиот состав уметници кои живеат и создаваат во Скопје. Во 1937 г. учествува на јубилејната изложба на слики и скулптури во Скопје со 6 маслени слики.[41] Излага во заедништво со Никола Мартиноски, Лазар Личеноски, Томо Владимирски и Вангел Коџоман. Во 1939 и 1940 т., во организација на „Јефимија", со приредени две изложби, на кои, со свои творби, се претставени и уметниците од Македонија: Никола Мартиноски, Лазар Личеноски, Вангел Коџоман, Василије Поповиќ – Цицо, Димитар Андонов и Љубомир Белогаски.[42]

Скопската културна и уметничка јавност ја цени самопрегорната работа на Андонов во областа на црковното и профаното сликарство, кој оставил богат фонд трајни остварувања ширум Македонија. Во знак на признание за неговата долгогодишна стрплива работа, Градскиот совет на скопската општина (кој вовел награди од областа на уметноста и науката), на седницата одржана на

[38] На „Рачунот", поднесен до Црковната управа на Св. Богородица во Скопје, се наведени сите композиции и износот на средствата – 16.200 динари (секоја икона по 450 динари). Сметката е потпишана од „Димитрије Андоновић, црквени сликар", на 24. I 1927 г. во Скопје. На опачината на сметката е забележено: Старешина Саборне цркве бр. 73 од 6. II 1927 год., во Скопје. Документот се наоѓа во Архивот на Македонија, *Фонд на Управата на Соборната црква во Скопје,* од 1931 до 1941, кутија 1.

[39] Анонимус, *Скопско друштво пријатеља уметности „Јефимија",* Вардар од 4 јануари, Скопље, 1934, 2.

[40] С. Леуновић, *Последњи зографи,* Вардар од 12. и 19. VI 1932 г.

[41] П. (Пурић – н. з.), Јубиларна изложба јужносрбијанских уметника, Јужни преглед, 11, Скопље, 1937, 434.

[42] Јубиларна изложба 1938–1940, каталог, Скопље, 1939 г.

22 декември 1940 г., донесува одлука наградата за сликарство да му се додели на Димитар Андонов.[43] Во поткрепа на самиот чин за донесување на одлуката за награда, сликарот Лазар Личеноски пишува рецензија во која позитивно се осврнува врз творечкото дејствување на Димитар Андонов.[44] Одборот на Градското поглаварство му оддава признание, меѓу другото, со 3.000 динари на „стариот зограф Г. Д. Зографски".[45] Со наградата за сликарство, на Андонов му е оддадено и јавно признание за неговата плодна работа на полето на ликовната уметност. Тој се стекнува со реноме на виден уметник. Станува и драг гостин во свечените прилики на градот Скопје. По повод ова признание Андонов ќе забележи: „На прославата за ослободувањето на Скопје 1912 г. овдешната општина даваше награда во присуство (на) патријархот Дожиќ, за искуствата... со помошта на Лазар Личеноски и Јосиф Мих(аиловиќ) јас добих првата награда за живопис".[46] Андонов писмено заблагодарува за наградата (в. док. бр. 10). За време на Втората светска војна не стивнува уметничката активност на Андонов. Во заедништвото со Никола Мартиноски, Томо Владимирски, Михаило Шојлев, Здравко Блажиќ и Димо Тодоровски, учествува на Првата општа художествена изложба на уметниците од Македонија со 13 творби, во Скопје, во 1942 г. Идната година зема учество, со истите уметници, на Втората општа изложба во Скопје и Битола, на која излагаа 11 творби. И двата настапа на изложбите се одбележени од страна на ликовната критика.[47]

Дамнешниот идеал и копнеж, зародени уште во неговата младост, да живее во слободна татковина, Андонов ги доживува во Скопје. Во средината на својот слободен народ, прифатен од страна на ликовните уметници, од културната јавност, проникнат од топлината на своите пријатели и блиски, тој со извонреден елан го продолжува градењето на своето сликарско дело. Нему не му пречи што навлегол во длабока старост, нему, на вистински творец, секогаш му „недостасувало време за творење".

Во 1946 г. Андонов станува номинален член на колективот на Народниот музеј во Скопје. Од почит спрема личноста на уметникот – грижата за натамошното животно и творечко опстојување е решена на хуман и достоинствен начин. Освен тоа, тој е материјално обезбеден до крајот на својот живот, со месечни примања во износ од 5.000 динари.[48]

Од мошне скудните, неполни и делумно неточни податоци што ни ги соопштува Андонов во својата Автобиографија, можеме само да го насетиме богат-

[43] Анонимус, Глас Југа од 30 март 1941 г.

[44] Л. Личеноски, *нав. дело;* К. Георгиевски, *нав. дело,* 19.

[45] Анонимус, *Соопштение за додела на наградите на Анѓелко Крстиќ, Д. Зографски и Ст. Шијачки.* Во текстот, меѓу другото, стои: „Награда за сликарство додељена је старом зографу г. Димитрију Зографском, доајену наших сликара са Југа и заслужном иконописцу чија су дела многи зографски радови по Србији", Глас Југа, *нав. место*.

[46] *Автобиографија,* скратена верзија.

[47] Ц. Стефановъ, *Първата обща художествена изложба на художници отъ Македония въ Скопие,* Цѣлокупна България, 10 февруари 1942; С. Станоевъ, Втората обща художествена изложба на художницитѣ отъ Македония, Цѣлокупна България, 20 априлъ, 1943.

[48] На иницијатива и залагањето на академикот професорот Димче Коцо, тогашен директор на Народниот музеј во Скопје, Димитар Андонов е примен за член на колективот со редовни месечни примања.

ството на неговиот животен пат, исполнет со среќни, но наедно и со мошне драматични мигови што го нарушуваат нормалниот тек на едно долго живеење. Во недостиг на информации, лишени сме од можноста попродлабочено да вникнеме во битието на комплексната личност на уметникот, да ги откриеме недоискажаните вистини, да ги објасниме дилемите, неостварените животни стремежи. Па сепак, и низ скржаво дадените секвенци тој ни се открива како своевиден хроничар на своето време. Пишува тој за тешките услови за работа под ропството, за ограбувањето на спечалените пари од страна разбојниците и подмитливите аги и субаши, за економската моќ на црковните одбори, кои давале мала награда за изведување на сликарските работи.

Димитар Андонов Папрадишки бил мошне комуникативен, „разговорлив, жовијален и интересен човек". Живее среден градски живот „со патријархален ред на пречек и гостопримство", пишува Лазар Личеноски во своите сеќавања за последните мијачки зографи.[49] Го сакал животот. Во часовите на оддив е љубител на друштво. Пријатен во разговорите, обилни со вистински анегдоти од својот живот, пропиени со луцидни афоризми.[50]

Во годината пред неговата смрт, веќе физички изнемоштен и болен, во ателјето на улица Тодор Паница во Скопје, подзачестено го посетуваат сликари, новинари, пријатели, поминувајќи го времето со нив во разговори и сеќавања. Тука, во тесното ателје, и на направениот штафелај, останале неколку творби со профана и религиозна содржина, незавршени.

На 4 јануари 1954 г., на 95-годишна возраст, умре последниот македонски зограф и првиот наш сликар на световно сликарство – Димитар Андонов Папрадишки.[51] Тој е погребан со сите почести на заслужен уметник, на државен трошок.

ТВОРЕШТВО

ЦРКОВНО СЛИКАРСТВО

Димитар Андонов уште од рана младост обработува религиозни мотиви. Го придружува татка си, во составот на зографската тајфа, и уште тогаш својот животен интерес го гледа во работата од областа на црковното сликарство. Тој е упатуван во сите процеси на зографскиот занает, поминувајќи ги наедно сите степени (чирак, калфа), неопходни за неговото стручно-занаетчиско обучу-

[49] Л. Личеноски, *Средби со последните мијачки зографи,* Разгледи, 5, Скопје, 1959, 615.

[50] Новинарот Радивое Пешиќ забележал повеќе афоризми што ги искажал Димитар Андонов во разговор со него, 1953 г. Наведуваме само некои од нив: „Младоста е најбестрашниот дел од животот"; „Младиот човек е најсилниот човек. Тој може да разурнува и да гради. Единствено во младоста се создава животот. Страшна е несреќа и тешко е сознанието дека младоста е загубена. Тоа значи дека и животот е загубен". Или „Човекот во животот еднаш се раѓа и нормално е дека еднаш ќе умре. Но, мачно е чувството постојано да се умира или постојано да се раѓа. Смртта е само едно повлекување на снагата од природата. Духот останува ако постоел". Види Р. Пешиќ, *Последните средби со стариот зограф,* Нова Македонија, бр. 4738 од 29.10.1959 г.

[51] По повод смртта на Андонов, пригоден напис објави Л. Личеноски, *Последниот зограф,* Разгледи, 2, Скопје, 1954, 3.

вање.[52] На 20-годишна возраст тој е веќе оспособен „зограф“. Можеме само да си го претпоставиме нивото на неговата стручна спремност што ја добива од татко-градител, резбар и иконописец, за чие зографско искуство немаме докази. И самиот Димитар Андонов, тукушто наречен зограф, ја сознава потребата од свое натамошно школување, за да стане добар зограф. Не е спорен неговиот престој во Киев, ниту пак се доведува во дилема посетата на светогорските манастири, на заминување за Русија или во некоја друга прилика. За нас останува отворено прашањето кога тоа се случило: 1882/83 г., како што е тоа забележано во неговата Автобиографија и во објавените написи, и колку време трае неговото школување. Сликарските работи врз живописот и иконописот што ги изведува во 1881 г. и во наредните неколку години, според начинот на нивната реализација и, воопшто, според сфаќањето на религиозната слика, како и според некои иконографски новини, „битно“ се разликуваат од првите негови остварувања и зографските работи на неговите современици во Македонија. Можеби школувањето на Димитар Андонов се одвива во две етапи: од 1879 (јануари) до средината на 1881 г. (јуни) и повторно од есента 1882 (можеби и порано од јули 1883 г., од која година може посукцесивно да се следи неговата дејност. Така можеме единствено да го објасниме „неговиот начин“ во сликањето и доживувањето на религиозните мотиви. Меѓутоа, се знае дека Андонов, по ред

[52] Нашата историографија, според досегашните сознанија и извршени консултирања од наша страна, не го обработува попродлабочено прашањето за зографските тајфи во Македонија. Исто така не е познато, каков што е случајот со другите занаетчиски структури, зографите да биле организирани во еснафи-руфети, со „внатрешно хиерархиско уредување“. Инаку, занаетите во Македонија, „по својата организациона структура спаѓаа во категоријата затворени сталешки корпорации...“. Членовите на еснафите имале свои звања: мајстори, устабашии, калфи, чираци и сл. Поопширно кај Д. Зографски, *Развитокот на капиталистичките елементи во Македонија за време на турското владеење,* Скопје, 1967, 37–38.

Во научната литература, што е објавена од автори во СР Србија и САП Војводина, се забележува постоењето на сликарски еснафи. Така Зора Симиќ-Миловановиќ споменува дека, 1754 г. во Белград, се наоѓала „група сликари, иконописци и молери, кои во Темишвар биле сврзани со еснафска заедница, односно припаѓале на еден руфет, досега прв познат молерски руфет“. Тие доаѓале во Србија да бараат вработување. Види: З. Симић-Миловановић, *Српска уметност новијег доба,* Београд, 1950, 11.

Радмила Антиќ констатира дека постоеле сликарски еснафи кои дејствувале „ширум Војводина и Србија“, преку чија организација сликарите веројатно потесно добивале поголеми нарачки за работа кај црковните општини. Види: Р. Антић, *Арсеније Петровић (1803–1870),* Каталог, Музеј града Београда, Београд, 1976, 27.

Димитар Андонов Папрадишки во натписот од 1887 г., што го испишал своерачно над главниот влез однатре во црквата Св. Јоаким Осоговски, наведува (дадено во слободна транскрипција): „Настојашчите две кубинја изображаватсја за спомен вечен на маисторите, калфи, чираци, што ходат по странство, за душевното им спасение“. Во неговото време, како што се сознава од натписот, постоела хиерархиска структура – звања, во рамките на зографската тајфа. Податокот што ни го соопштува Андонов, говори во прилог на сознанието дека традицијата ги „институционирала“ звањата во зографските тајфи значително порано.

Димитар Андонов, во интервјуто што го дава за весникот Вардар, исто така споменува дека чираците работеле наједноставни работи во зографската тајфа, а калфите-мајстори примале плата 100–200 гроша годишно, храна, нешто од облека и обувки. Види Вардар од 19 јуни 1932, 5. Претпоставуваме дека и нашиот зограф ги минал степените чирак и калфа, додека не станал зограф.

околности, не успеал да го оформи своето ликовно образование. Обучувањето кај нешколувани зографи и незавршувањето на определени степени во ликовното образование има, што е сосем разбирливо, негативни последици врз неговото формирање и побрзо созревање. Димитар Андонов е неоспорно надарена уметничка природа, со предиспозиции да ги оствари своите интимни желби да израсне во вистински зограф на своето време, но нему му недостигаат основните школски и културни претпоставки што се јавуваат како сериозна пречка за надминување на сопствените ограничувања. Од друга страна, тој живее во неизградено општество, опкружен со едно множество на самоуки зографи, со здобиени позиции во ликовното дејствување во средините на црковните кругови. Во годините кога тој се бори за своја афирмација – свој уметнички опстанок, таа зографска средина, со мошне скромни ликовни можности, има свое определено влијание врз самото творештво и врз однесувањето во вршењето на професионалната работа. Не можел тој, особено во првите години, да работи сам и изолирано, ни против непишаните закони што владеат во зографските тајфи. Не можел тој да дејствува „надвор од своето време и потребите на општеството“.[53] Во психологијата на зографите, меѓу другото, било всадено чувство, гледано објективно низ призмата на нивниот опстанок, на деловност и рутинерство во работата и неотпорност кон вкусот на примитивната средина. Станува збор за еден изграден систем, утврден со зографските прирачници, толку карактеристичен за широките подрачја на Балканот и сесрдно помаган од конзервативните кругови. Компромисите и концесиите што се прават во заедништво со други зографи во зографската тајфа го снижуваат ликовниот критериум на творештвото на самиот Андонов и неговиот некритички однос кон творењето на други, што доведува до осцилирања во дострелите и до еден неуедначен пристап во развојниот процес. Поради „неперфектната“ занаетска опитност, како резултат од несолидните цртачки основи и несигурното владеење на другите ликовни средства, доаѓа до повторување и преповторување на облиците. Се прифаќа солуцијата, во што Димитар Андонов не претставува никаков исклучок, до создавање типизирани ликови на светители, а сложените проблеми на фигуралиите композиции (волумен во просторот) на нивото на разбирањата и решавањата што се темелат врз зографската традиција.

Меѓутоа, остварените контакти со црковното сликарство во Русија и Св. Гора, допирите со творештвото на поистакнатите зографи што дејствуваат во Македонија (Ст. Доспевски) и неговото учество во Софија придонесуваат, макар и од гледиштето на формалното, за осетни промени во црковното сликарство. Низ постојаните истражувања во своето творештво, низ откривањата во влијанијата на други, во разните етапи од неговиот развоен пат – е присутно настојувањето за постојано доработување на ликовната идеја. Со силата на својата индивидуалност и талентираност, тој се наметнува во ликовниот живот со внесување нови ликовни иницијативи. Тој внесува нови импулси во организмот на поствизантиската уметност, обременета, во втората половина од XIX в. со празен шематизам, заснован врз нетворечкото траење на крајно поедноставените ликовни формули. Во контекстот на една нова мисловна преобразба, вдахновен од ликовните движења во доменот на црковното сликарство од првата полови-

[53] Л. Шелмић, *Црквено сликарство,* објавено во каталогот *Дело Павла Симића (1818–1876),* Галерија Матице Српске, Нови Сад, 1979, 25.

на на XIX в. во Русија, Димитар Андонов одгледува една варијанта на „култивирани форми“ проникнати со призвуци на животност и симулација. Одушевен од залагањата на оние уметници што одгледуваат убави облици во своето творештво, безрезервно ја прифаќа идејата за идеализација на лицата на светителите, за нивниот профинет изглед. Низ целокупниот творечки континуитет „разубавувањето“ на лицата до степен на идеални остварувања е негова трајна преокупација, златна нишка што му дава печат на неговиот творечки опус.

И додека цела плејада зографи, од втората половина на XIX в. со ретки исклучоци, настојчиво ја одгледуваат конзервативната линија во сликарството, сведена во повеќе случаи на нивото на „наивното“ творештво, една помала група уметници, на чело на кои стои Андонов, ќе останат осамени во своите настојувања да се излезе од тој „затворен круг одбоен и одвај пристапен за некои стилски новини“.[54] Во ова преломно време за нашата уметност, од извонредно значење е појавата на личноста на Димитар Андонов, определувајќи се за нови насоки во црковното сликарство: за ликовна естетика на убави лица и хармоничка, пријатна палета. Ни еден зограф, негов современик, нема да го следи неговиот пат, ниту во доменот на црковното сликарство ќе ги оствари неговите дострели.

Ненаполно истражените извори на инспирациите на Димитар Андонов, недоволно испитаните носители на ликовни појави и во самите сликарски центри (Киев, Св. Гора), нѐ обврзуваат да ги уочиме, според расположивиот материјал, најблиските и наедно најважните ликовни сродности што се согледливи во неговото творештво.

а) Живопис

По изминати две и пол години, откако ќе ги наслика првите икони во 1879, Андонов во 1881 г. го презема живописувањето на црквата Св. Атанасие во с. Теово, Велешко. Всушност, во оваа година ќе бидат насликани композициите: Христово Воскресение, Св. Константин, Вознесение на пр. Илија, Второ пришествие и архијереите Василие и Јован Златоуст (датирани). По нешто повеќе од половина година, ќе настанат две композиции – Петар и Павле и Христос живоносниј хлеб (протезис) – 1882 г. Завршните сликарски работи се изведени во 1883 г., по една пауза што трае една година и осум месеци. Овие прекини, како што тоа го спомнавме порано, ги доведуваме во врска со неговото школување. Живописувањето е изведено, во релативно кратки временски интервали, од „зографот Димо“ и претставуваат единствена ликовна целина. Овие први негови остварувања врз живописот, најверојатно ги содржат и првите „школски пораки“. Очигледно дека тие негови зафати во сликањето на поголеми ѕидни површини, како и мошне слободниот распоред на композициите, откриваат раце на даровит почетник. Забележливи се тенденциите за погрижливо третирање на лицата – во тврдите, мошне типологизирани, сѐ уште јасно недефинирани облици – да прозвучи некоја пријатност за око. Тој се труди цртите на лицата, колку што е тоа можно во оваа фаза на неговата изграденост да ги доближи до нивната природност, да не личат на дегенерираните ликови од приучените зографи.

[54] Д. Медаковић, *Путеви српског барока,* Београд, 1971, 258.

Помал број композиции, од првата фаза, се зачувани во Св. Троица во с. Раштани (1883 г.) и црквата Св. Илија во с. Бусилци, Велешко, предадени во повторени облици и ликовно сродство со живописот од црквата Св. Атанасие во с. Теово.

Прва поголема сликарска работа Андонов добива во 1885 г. со посредство од јеромонахот Кесарија, игумен на манастирот Јоаким Осоговски, Кривопаланечко. Поводот за неговиот избор е замена на зографите Аврам Дичов, Мирон Илиев и Григорие Петрович од с. Тресонче, од чија работа игуменот не бил задоволен.[55] Така можеме делумно да ја објасниме довербата што му е дадена на 26-годишниот Андонов, со сѐ уште скромно искуство, да го продолжи живописувањето на големата црква од истоимениот манастир. Значајно е да се одбележи дека тој, во оваа прилика, ја презема во свои раце целокупната работа во улога на главен мајстор: организатор и обединувач на сликарските работи во зографската тајфа и, наедно, како самостоен изведувач. Со оглед на обемноста и природата на работите во живописувањето воспоставена е соработка со Петар Николов (околу 1850–1921 г.), зограф со скромни можности и, најверојатно, со неговите помошници. Во поглед на самата реализација може да се разграничат, за во одделни случаи и со сигурност да се утврдат, раце на повеќемина учесници, на кои им биле доверувани за изведба одделни композиции. Притоа, не замерувајќи за учество на другите, треба да се има предвид личниот удел на Андонов во поединечните негови остварувања, како и во давањето тон на работите во целина.

Изведувањето на фреско-декорацијата во црквата Св. Јоаким Осоговски, еден од пообемните и позначајните потфати на Андонов, се одвива сукцесивно по месеци.[56] Неговата прва самостојна работа е живописувањето на композицијата Духовен зрак со сцените: Први, Трети, Петти и Седми образ, Смртта на грешникот и Смртта на праведникот, на западната фасада (10 јуни). Претпоставуваме дека во овој временски интервал е насликано кубето со пандантифите, што се надоврзуваат на „Духовен зрак“, со композициите Јован Претеча и пет сцени од неговиот живот: Зачетие Јованово, Рожденство Јованово, Крштење од Јована, Гозба кај Ирода и Усекование Јованово, односно трите обретенија и Погребението на Јована на пандантифите. Настануваат истовремено две изделени сликарски целини, различни по сликарскиот јазик и по ликовните доживувања на облиците, предадени во палета на топли и студени тонови. На 10 јуни, според зачуваниот натпис, е завршено живописувањето на третото кубе од централниот кораб, со значителна помош на Петар Николов, на Акатистот на Богородица. Врз темето од куполата е претставена Богородица со Христос, во натприродна големина, меѓу прозорците на тамбурот пророците: Соломон, Јаков, Еремија, Исаија, Данил и Давид, а под нив во два фриза врз тамбурот, пандантифите и арките од северната, западната и јужната страна се насликани 24 сцени од Богородичниот акатист. Композицијата Откровение со четирите сцени: Глава Прва, Четврта, Шеста и Тринаесетта, насликана во четвртото кубе од северозападната страна на отворениот трем, ја завршува Андонов на 26 август. На 1 септември, заедно со Петар Николов го живописуваат првото кубе,

[55] А. Николовски, *Хронологија на живописот на големата манастирска црква Свети Јоаким Осоговски,* Културно наследство, VII, Скопје, 1978, 51.

[56] *Истиот,* 49–58, како и за подоцнежните периоди 58–67.

над апсидалниот простор, со претставата на Господ Саваот, фризот на ангели и 9 пророци во медалјони, од кои се зачувани: Давид, Соломон, Илија, Елисеј и Исаија.[57] Во оваа година, судејќи по ликовните сродности, се изведени композициите на источната страна од централниот кораб, во апсидалната конха и Достоинство ест, во северозападното кубе од отворениот трем, пресликана.[58] Сите овие композиции, настанати во исто време, имајќи го притоа особено фактот дека некои од нив се работени заедно со П. Николов, дејствуваат ликовно и стилски неуедначено. Во основа, тие ги носат белезите, карактеристични за традиционалниот зографски манир. Меѓутоа, во однос на остварувањето во живописот од претходните години (црквите во Теово, Бусилци и Раштак), таму каде што Андонов работи сам, без помош на други, се чувствува очигледен напредок, изразен во посигурно владеење на формата и подиференцирани премини во моделацијата на лицата и рацете, како и за извесна колористичка разнообразност. Во споредба со живописот што го работат Петар Николов и другите соработници може да се утврдат различни гледишта во разбирањето на формата и нивното доживување. Андонов се застапува, во рамките на тематскиот, иконографски, опис на композициите, за напуштање на строгата зографска линија, сликајќи ги светителите со „природен“ изглед на лицето. Низ ликовните поединости, содржани во напред наведените негови остварувања, може да се следи еволуирањето на откриениот процес насочен кон одгледување на облагородени и профинети облици, за извесни промени во соодносите меѓу фигурите. Така, како пример ги наведуваме: убавите, со „правилни црти“ лица, обработени со дискретно изведено сенчење и премини со посветла палета или робусни, обли лица, со истакнати јаболкници, тап нос, стилизирана, остра и неуредна коса, сликани во темнокафеава, непривлечна гама (грешник), лицето на младата личност е предадено во таговен и чувствителен израз (сведнати очи, солзи); префинето лице на Христос од композицијата Духовен зрак; стегнато изведена моделација на лицата на достоинствениците, седнати од левата страна на Ирода (Гозба кај Ирода), лицето на прислужничката и телото на Јована (Раѓањето на Јован Претеча), сликани во студена гама. Андонов, од друга страна, се труди во прикажувањето на природноста на движењата и извесното „посветовување“ на религиозните содржини, како што е тоа изразено во композицијата Откровение (кај старите зографи среќаваме слични елементи во композицијата Страшниот суд). Наспроти грубо и робусно насликаниот седмоглав sвер и другиот sвер во валкано-зелена гама, во смирена, топла интонација ги предава фигурите на угледните машки лица и жени, кои му се клањаат на другиот sвер – Антихристот, седнат на едноставен стол со трозаб во рака. Посебен впечаток оставаат женските ликови облечени во градска облека со престилки, украсени со жолти вегетабилни орнаменти врз темноцрвена основа. Сите фигури се предадени во движење, покренати во разни ставови – клекнати, со погледи управени напред и нагоре, со спружени раце или свртени со грб кон гледачот. Преку надворешните акции и движења, што се блиску до природните манифестации (жената што му го подава детето на другиот sвер, женскиот лик со бела шамија наметната преку десното рамо или тоа со скрстени раце на градите) се објаснуваат

[57] Во 1910 г. другите медалјони се уништени. Повторно, во 1944 г., од страна на Андонов се насликани пророците Амос, Захариј, Езекиљ и Софоние.

[58] А. *Николовски, нав. дело,* 51–52.

некои видови внатрешни чувства. Меѓутоа, мошне еднолично и неизразно, во студено-сивкави или бледокафеави нијанси го спроведува моделирањето на сите лица во композицијата. Затоа, пак, Андонов внимателно ги слика лицата на архијереите од апсидалната конха. Моделацијата ја изведува уедначено и деликатно во студена гама. Маслинесто-зеленото сенчење во краевите од лицето ненаметливо се поврзува со „убиено“ бело-сиво и инкарнатен слој. Кај лицата на апостолите од Тајната вечера, покрај дискретните окерести премини, паѓа в очи острото издвојување на брадата што нѐ потсеќава на слични решенија остварени на иконописот од црквата Св. Никола во с. Раковец (1884).

Живописот од централниот дел на источната страна во поглед на изразените тенденции за димензионирање на облиците, претставува засебна ликовна целина. Поединечните ликови и оние во фигуралните композиции (Први вселенски собор) се реализираат во зголемен волумен и го носат впечатокот на монументалност. Лицата се решаваат во нагласена пластичност, широко отворени шашливи очи и тап нос, се распознаваат рацете на П. Николов. Од поединечните остварувања, по своите цртачки и колористички вредности се издвојуваат Петар Александриски, јужно, и Исус Христос, Емануил, северно од апсидалната конха (I зона). Под влијание на впечатоците што ги носи со себе од школувањето во Русија, сликарскиот прирачник од руско потекло, евентуално скици за проекти и конечно инспириран од големите олтарни прегради во руските цркви, Андонов ни презентира поинакво доживување на ликовните форми. Облеките на архијереите, и покрај богатиот украс, дејствуваат тешко и несмасно, со што значително се наметнува корпулентноста на стоечките и на допојасно претставените фигури. Меѓутоа, ваквиот приод во третманот е веројатно наметнат со пространите површини.

Во 1886 г. (од околу 24 мај до 20 јуни) Андонов, заедно со Петар Николов, учествува во живописувањето на црквата Св. Атанасие во с. Кокошиње, Кумановско. Значително е помал бројот на композициите што нему му ги припишуваме, насликани лично од него. Иако поради некоја професионална солидарност ги наоѓаме заедничките потписи врз фреско-малтерот, очигледно е дека се распознаваат рацете на Андонов (Георгие, сев. страна, архијереите во апсидалната конха). Фигурите на архијереите, мошне слабо насликани, се блиски до оние во апсидата од црквата на Јоаким Осоговски.

Во јули истата година, тие продолжуваат со работа над живописувањето на црквата Св. Илија во с. Живиње, Кумановско. Се чини дека соработката со П. Николов мошне негативно се одразува врз квалитетот на живописот, доколку – што е поверојатно, Андонов не врши, безуспешно, дополнителни интервенции (фреските во апсидалната конха). Групата апостоли од композицијата Влегување во Јерусалим и Константин и Елена ги носат одликите на живописот од источната страна на црквата Јоаким Осоговски, со што јасно ги диференцираат сликарските можности на двајцата зографи. Интересно е да се спомене интересот на Андонов во сликањето на Георгие и Димитрие на коњи, религиозен мотив што го среќаваме во неговите почетни и што ќе се повторува во идните негови сликарски работи. Анализирајќи ги двете композиции од оваа црква, имаме впечаток дека работи врз копиран картон со оглед на идентичноста на „позите“ што се остварени за црквата Св. Илија во с. Бусилци (1884). Како поединечни остварувања, покрај тврдиот цртеж и куклестиот изглед, тие се сликани со прилична

доза анатомска точност, што не е случај при слободното „директно“ сликање каков што е случајот со групата јавачи во сцените од композицијата Откровение (Апокалипсис) во отворениот трем на црквата Св. Јоаким Осоговски.

Димитар Андонов во 1887 г. продолжува, со учество на неговите соработници, со живописување на внатрешноста од црквата Јоаким Осоговски: западна страна со трите кубиња над и делумно на јужната и северна страна, заклучно со арките кон исток од споменатите кубиња. Според зачуваниот натпис, сликарските работи почнале во месец мај, на југозападното кубе, а завршиле на 15 јули. Живописот во калотата на југозападното кубе е изведен од Петар Николов, додека фигурите на нивото на пандантифите ги работи Андонов (Мина, Теодор Тирон, Трифун и Харалампие и, евентуално, Симеон Столпник (оштетено лице). Се распознаваат дополнителните корекции на светителите-пустиници (рацете) од страна на Андонов (освен кај Симона), што ги слика П. Николов, како и кај допојасните ликови на страните од западниот и јужниот прозорец, сликани од други зографи со мошне скромни можности.

Во кубето од централниот кораб Андонов ја слика големата композиција Св. Троица, во темето од калотата; стоечките фигури на Богородица и Јован Крстител, претставени во цел раст, ангелите северно и јужно од нив и групата фигури во став стоење и клекнати од композицијата „Службата на Си свети“, насликана на источната страна. Господ Саваот и Исус Христос се предадени во натприродна големина, облечени во тешки облеки, што ја потенцираат волуминозноста на облиците. Во сликањето на Господ Саваот Андонов се надоврзува кон истоимениот лик од првото кубе на централниот кораб (1885), додека кај Христос се направени отстапувања во претставувањето на физичкиот изглед. Христос е насликан со крупно, обло лице, со истакнати широко градени јаболкници, округли испакнати очи и карактеристичен тупаст нос. Светлиот окер ја прекрива ширината на лицето и се наметнува врз маслинесто-зелената основа во краевите и партиите, што придонесуваат за поизразито доживување на пластичните делови од лицето. Од ова набиено и физички здраво лице блика некоја внатрешна сила што му прилега на човек од зрелата средовечна доба. Долгата кафеава коса, уредена на патец, што се спушта низ рамињата, кусата брада и мустаќи, го дополнуваат впечатокот на морфолошки дефинираниот Христов лик. Ова, вака типологизирано лице на Христос, со незначителни варирања, го среќаваме во сите композиции што се насликани на западната, северната и јужната страна (1887), како и делумно во живописот од црквата Св. Димитрие во Крива Паланка (1887).

Другите фигури на ангелите, во став стоење; главите на ангелчињата над нив, фризот од 35 клекнати машки и женски лица, што се претставени врз најдолниот дел од тамбурот, на нивото и од страните на композицијата „Службата на Си свети“, се сликани под влијание на живописот на Андонов, но далеку под нивото на неговите знаења. Андонов ги слика ликовите на пандантифите (Јоил, Данил, Натан и св. три отроци), додека Азарие и Анин на страните од прозорот на западната страна, се од друг, слаб зограф.

На сличен начин е спроведено украсувањето на северозападното кубе со композицијата „Покров Богородичин“. Врз темето од калотата е крупниот, монументално конципиран лик на Богородица со раширени раце, што ги наткрилува фигурите, поредени наоколу врз долниот дел од тамбурот. Богородица е обле-

чена во нешто посветла ултрамарин облека и темноцрвен плашт, со отровно зелена постава. Окер лентите, украсени со бисери, придонесуваат за убавиот изглед на облеките. Лицето е градено широко, со правилни црти и тенденција кон идеализирање. Под Богородаца, врз оловносиви облаци, се насликани глави на ангелчиња со крилја. Фризот, формиран од клекнати фигури, е предаден збиено. Тие се со прекрстени раце врз градите, раширени како кај Богородица или испружени напред. Во споредба со фризот на фигурите од претходното кубе, имаме впечаток дека се работени од приучен зограф. Бистите врз пандантифите (Модест, Данил Столпник, Анин, Параскева, Екатерина и Варвара) се работени со помошта на Андонов. Подобар мајстор ги работи женските ликови на Матрона и Анасија, како и на Ермил и Симон, на страните од прозорците на западната, односно северната страна.

Другиот живопис, што во поголемиот дел е презентиран на западната страна, е работен во ликовно сродство со композициите Св. Троица и Покров на св. Богородица. И тој на своевиден начин претставува засебна ликовна целина. Импонираат многубројните композиции, главно работени во голем формат, сликани во звучна и интензивна палета на окер, кафеави, темновиолетови, темни, сурово и маслинесто-зелени, ултрамарин, отворени и стемнети црвени тонови.

Андонов, во оваа фаза од своите ликовни настојувања, во поголемиот број од овие композиции, пројавува интерес за решавање на длабочината и просторот, како и илузијата на тродимензионалниот предмет. Се разбира, тоа тој го прави во рамките на зографските закономерности, имајќи ги предвид своите сознајни можности и искуства. Меѓутоа, ние сметаме дека постојат причини да веруваме дека и на ова подрачје се направени чекори напред, од она што ни нудела ликовната состојба од ова време и порано. Тргнувајќи од „реалното“ и од условното прикажување на предметите и нивниот меѓусебен однос, тој користи повеќе елементи: линии, архитектура, столбови, арки. Во претставувањето на ентериерот остварува диференцирање на првиот од вториот план, преку графичко исцртување на подот во форма на ромбоиди, дијагонално насочени кон средниот дел од композицијата (за разлика од оние сцени каде овој елемент е заменет со имитација на мермерна декорација) и на таков начин ја „определува“ длабочината. Заднината редовно ја слика со елементи на условна архитектура – со затворени отвори во вид на врати и прозорци. Напред, во хоризонтална низа поставува столбови, мошне слободно компонирани, поврзани со арки или врз нив поставени архитрави, вертикално или дијагонално насочени кон заднината (длабочината) на просторот (Христос го исцелува бесниот, Христос ги пофалува двете лепти на вдовицата, Свадба во Кана Галилејска и други). Во дефинирањето на третиот план, во зависност од темата, користи ниска, симболично назначена вегетација, некое издвоено и осамено дрвце или дрво, мали заоблени ритчиња (поставени без некои логични соодноси), реки (што прилегаат и на поголеми потоци) чиј тек се стеснува спрема хоризонтот, стилизирани бранови, ниски карпести крајбрежја – се обврзни атрибути што ја прават сликата на пејзажот (Христос оди по море, Христос ги повикува учениците, Христос ги исцелува двајцата бесни, Недела седма за слепците, Недела на разслабениот, Христос и самарјанката на бунарот и други). Во ваквите случаи композицијата ја затвора со небесно синило и со сиви облаци, со розикави хоризонти. На втор план, средиштето на композицијата, централно место зазема протагонистот,

пред другите. Фигурите и предметите стојат сами за себе во просторот (иако се сместуваат „еден до друг“ или збиени во групи „еден над друг“), што е можно поприродно поставени (Христос ги пофалува двете лепти на вдовицата). Движењето, механиката на рацете и главата, „природните“ ставови на телата ги објаснуваат мотивите, фабулата, создавајќи некоја „блиска“ атмосфера, дијалог или непосредна комуникација (Христос ходја по мору, Христос му помага на Петар да излезе од чунот, Христос ги изгонува трговците од храмот, Христос и самарјанката на бунарот – Христос е седнат, а самарјанката стои опуштено, налактена врз оградата на бунарот).

Во обработката на фигурите посебно внимание се посветува во сликањето на лицата и рацете. Кај Исус Христос, како што спомнавме понапред, се настојува на еден устален и дефиниран „физиономски“ изглед на лицето; меѓутоа, таа облост и тапиот нос се карактеристика и за некои други ликови. Моделацијата е изведена со вообичаеното маслинесто-зелено сенчење и окер, со незначителни акценти врз образите. Кај постарите ликови ритамот на колористичките односи е во полза на поназначената основа (болусот), при што брчките на лицата незабележливо се исликуваат. Облеките се насликани на зографски начин, во отсуство на нивното материјализирање. Рамните плотни се расчленуваат со долги или покуси, тенки и задебелени линии, најчесто во ист тон. Исус Христос, во сите композиции, е облечен во црвен хитон и ултрамарин химатион.

Живописот што е настанат во периодот од 1885 до 1887 г., по начинот на користење на ликовните средства, по интерпретацијата на иконографските содржини и по ликовните белези – е реализиран во рамните на зографската програма, врз естетските начела на традиционалната уметност од XIX в. Дводимензионално компонираните простори, интерполирање на условни и асоцијативни елементи во заднината на композицијата – пејзажот, површинското решавање на облеките со обилно користење на нефункционалната линија, ограничената скала на тонови и некултивираната палета – се нетворечките и рамковни белези што сè уште длабоко се врзуваат со традицијата и вкусот на времето. Соработката со зографот П. Николов и другите соработници, со мошне ограничени творечки потенцијали, конзервативни по своите сфаќања, не придонесува да се напуштат шематизираните облици. Меѓутоа, севкупните творечки залагања на Димитар Андонов, во контекстот на назначените иницијативи во развојниот пат, се насочени не само кон усовршување на занаетчиската опитност, туку и кон афирмирање на идеите за поинакво естетско доживување на облиците, кои не се во природата и во сознанијата на неговите современици. Знаци на облагородување и хуманизирање на лицата сè повеќе се присутни во живописот од големата црква, појави кои, за наши прилики, се од суштествено значење во поглед на промените што сè поизразито продираат во сликарството и на определен начин го нарушуваат традиционалното во уметноста.

Како резултат на успешно завршените работи за манастирската црква, можеби и по препорака на игуменот Кесарија, роден кривопаланчанец, на Андонов му се доверуваат сликарските работи за црквата Св. Димитрие во Крива Паланка. Според зачуваниот натпис, над западниот влез однатре, се сознава дека „изображението“ на светиот храм се „изобрази“ на 27 октомври 1887 г. Во натписот не се наведени, што е инаку вообичаено, имињата на зографите, ниту пак можевме да откриеме нивни сигнатури испишани врз фреско-малтерот. Ние немаме причини

за сомневање, со оглед на угледот што го стекнал кај личноста на јеромонахот Кесарија, дека Д. Андонов, и во оваа прилика се јавува во улога на организатор и предводник на истата тајфа. Меѓутоа, живописот од црквата Св. Димитрие, според своите достигања, е неспоредливо под нивото на остварените резултати од истата година во манастирската црква. Се добива впечаток дека Андонов само номинално фигурира во својство на раководител, додека фактичката изведба на живописот им била препуштена на Петар Николов и на неговите соработници. И неколкуте композиции, насликани во медаљони во првата зона: Харалампие, Спиридон, делумно Теодор и Игнатие и Сава, што сигурно потекнуваат од рацете на Андонов, земено во целина, не се на нивото на неговите можности. Под неговото влијание се насликани и другите ликови во медаљони од првата зона: Алексија човек божји, Антоние, Пантелеј, архиѓакон Стефан и Евгени, Евдокија, Марина, Параскева, Катерина и Варвара. Лицето на св. Харалампие, едно од подобрите остварувања – по убаво изведената моделација, нѐ потсеќа на живописот од источната страна (1885) на црквата Св. Јоаким Осоговски, но наедно и како упатен пример, колку Димитар Андонов напредувал во зографскиот занает во споредба со зографите-соработници во зографската тајфа.

Неколкугодишната сликарска активност, што Андонов ја остварува сам или во заедништво врз живописот, му овозможува, меѓу другото, да ги зацврсти своите позиции, во професионален поглед, среде зографската средина и да се нареди во бројот на познатите зографи. Но, она што е посуштествено, неговото сликарство, кое според начинот на предавање на светите ликови не е во духот на утврдената традиција, сѐ повеќе се прифаќа од страна на црковните настојателства, како и значително поконзервативните управи на манастирските обители. Во вистинска смисла на зборот, тој внесува извесна новост и освежување во црковното сликарство, токму во времето кога уметноста покажува сериозни знаци на опаѓање и на една наситеност од едноличните повторувања. Не е тогаш за чудење дека, по завршувањето на работите во манастирот Св. Јоаким Осоговски, добива исто така за изведување поголем проект за живописување, од страна на управата на манастирот Св. Пантелејмон во с. Пантелеј, Кочанско. По покана на монахот Мартирие, игуменот на манастирот, во 1888 г. ја живописува тукушто обновената (1885) голема трикорабна црква. Денес е зачуван живописот во куполите, врз пандантифите и арките, како и врз исполнетиот простор во ширина на арките од северна и јужна страна, на нивото на капителите од централниот кораб. Сликарските работи овојпат ги изведува сам, но не е исклучено да работат заедно со Петар Николов и неговата тајфа на живописот од 1888, а не и во 1892 г.

Распоредот на живописот во црквата е подреден на нешто помал простор отколку во црквата Св. Јоаким Осоговски. Меѓутоа, за сметка на намалениот број сцени од акатистот (10) и чудата на Христос, како и повторувањата на пророците, додадени се од композициите од Страдањата на Христос (Тајна вечера, Молитва во Гетсиманската градина, Предавството на Јуда, Биение Христово, Христос пред Пилат, Носење на крстот, Распетие Христово, Симнувањето Христово, Погребение Христово), кои никогаш повторно нема да бидат предадени во целост. Неоспорно е дека овој живопис има сличности со живописот од Јоаким Осоговски, посебно во сликањето на поединечните ликови. По грижливата обработка и стегнатиот цртеж се издвојуваат ликовите на Петар и Павле, Кирил и Методиј, насликани на арките поставени север-југ и бистите на евангелисти-

те и апостолите врз пандантифите. Во предавањето на лицата кај последниве преовладува поинтензивна интонација во моделирањето во полза на зелената основа. Во однос на поранешните сликарски работи Андонов изгледа е задоволен со постигнатото. Тој не се занимава со сложени сликарски проблеми, сместување на фигурите во просторот, соодноси на големини и перспективи се прашања што не го засегаат нашиот зограф. Некои од ликовните решенија ги позајмува од Јоаким Осоговски (разбранета вода во комп. Христос ги повикува учениците; мебел, столб – налик на оној кај арх. Михаил и Гаврил северно и јужно од главниот влез во Јоаким Осоговски и сл.). И овојпат тој се труди за типолошкиот изглед на лицето на Христос. Истакнати и нешто проширени јаболкници и стеснети надолу образи ни наспомнуваат на „руско“ влијание (исто решение кај последната икона Исус Христос, 1888).

Живописот од калотата на западната страна, со монументално претставениот лик на Јован Претеча, пророците (Софоние, Наум, Авакум, Малахиј), композициите во просторот од арките на северна и јужна страна: Усекование глави претечи и Крштение Христово изгледа настанале во подоцнежно време (заради висините тоа подетално не може да се утврди). Џелатот во Усекование зазема некоја театрална поза: со раширени нозе, свртени напред. Во десната рака го држи мечот, а во левата отсечената глава на Јована. Салома е предадена ониска, збито, со детско лице. На сите лицата им се предадени во стемнета, непривлечна гама на зелени тонови. Во композицијата Крштение Христово пејзажот е рамен (не е карпест), со повеќе дрвја. Водата е на исто ниво како и почвата. Не е исклучено овој живопис да е настанат во 1892 г., кога и извесен број икони за иконостасот.

Во 1893 г. Андонов ги слика седумте својства на Богородица – Нагим одјеание, Обуреваемих в мори престателница, Слепим прозрение и глухим благослишание, Молјашчихсја наставница в молитвје, Болним исцјеление и Плачушчим в печалјех утјешение, Страних и путешествујушчих наставница – на западната фасада, северно од западниот влез, за црквата Св. Јован Осоговски. Во обработката на фигурите се користат чисти тонови – стемнето црвени, ултрамарин, виолетови, зелени и валкано бели. Силуетите и краевите од облеките се исцрпуваат со тенка линија и делумно кај диплите. Ангелите и другите лица ги предава во идеализиран израз. Со својства на „реалистичка“ уверливост се насликани машкиот и женскиот лик, предадени во профил, во композицијата Страних и путешествујушчих наставница, како и групата од два средновечни лика со руса коса и брада и старец седнат пред ангелот во композицијата Болним исцеление. Во моделацијата на лицата доминира инкарнатна боја со нагласена розова нијанса или валкано бело со осветлено маслинесто сенчење.

Посочените сцени – седумте својства на Богородица, се очигледно сликани врз ликовно-естетски основи кои немаат сродности (со исклучок на претставување на морето и брановите, во композицијата Обуреваемих в мори) со ликовниот јазик и третман на живописот од 1885 и 1887 г. Идеализацијата на лицата станува важна компонента во неговото сликарство и објективна претпоставка за нивното натамошно, сè понастојчиво инкорпорирање на творештвото на Андонов. Идеализирањето, како ликовна ориентација во сликарството на Андонов во оваа ликовна целина, се покажува во полното негово значење, и сè повитално ќе се вткајува во организмот на неговиот визуелен свет. Несомнено е нашето

мислење дека корените на оваа идеалистичка ликовна програма потекнуваат од руски извори, од неговиот престој и школување во Русија.

Современи со овие фрески се архангелите Михаил и Гаврил, во став стоење, насликани до довратниците на западниот портал. За време на втората обнова од самиот автор се извршени пресликувања со што се добиени и нови ликовни вредности. Од првобитниот живопис се зачувани ставовите на фигурите и свитоците што ги држат во своите леви раце. Кај арх. Михаил не се пресликани панцирната кошула и панталоните (избледена сина боја). Со фини премини, педантно е изведена моделацијата на лицата и рацете, нозете кај арх. Гаврил. Маслинесто-зеленото сенчење е спроведено во складен сооднос со бојата на инкарнатот – окерот со розикави нагласки. Пропорционалните стави, занаетчиски насликаните фигури, живите погледи на овие млади, разубавени и профинети ликови на архангелите, се потврда и чекор напред во опитноста на зографскиот занает.

Во оваа година, според нашето мислење, повторно е насликана (се распознаваат траги од поранешен лик) допојасната фигура на Јоаким Осоговски, во нишата над западниот влез, инаку едно од неговите најубави остварувања. Ликот е фронтално поставен. Со десната рака благословува, а во левата држи отворен свиток. Облечен е во монашка облека, а и на главата носи монашка капа. Лицето е работено мошне грижливо, со сликарски нерв. Моделацијата, пластичното вообличување на лицето е остварено со премини од потемни, маслинесто-зелени, кон посветли окерести тонови и дискретно бели, куси потези на четката врз нагрбнината на носот и челото. Стемнетиот окер врз страната од левиот образ и маслинестото сенчење по краевите од лицето придонесуваат за убавиот впечаток од извонредно водениот цртеж и извајаниот лик. Брадата, мустаќите се сликани со минуциозни потези во светла и светлосива интонација, а влакната се извлечени со тенки линии. Рацете се изведени мошне внимателно, со сигурно водење на линијата на цртежот, што е инаку ретка појава во творештвото на Андонов. Творбата не е датирана.

Најверојатно, од чисто естетски побуди, а можеби и по барање на игуменот Кесарија, во 1893 г., според нас, е извршено натсликување на фризот грешници, поставен над цоклето, во ширина на целата западна фасада. Така е остварена една заокружена, стилски уедначена ликовна целина. Андонов, кому не се туѓи пресликувањата и врз сопствените творби, врз првобитниот фреско-малтер, со маслена живопис, следејќи ги главно контурите од постарите фигури, во морбидна и некултивирана темнокафеава палета, слика нови ликови. Солидно поставениот цртеж, ненаметливо изведената „моделација“, преку контрастни ритмови на светло-темно во една гама на голите бисти и тела (композициите Пијанцем, Идолослужителем, Татем и Еретиком), иако сето тоа е направено со скудни изразни средства, говорат за една неконвенционалност во сфаќањето на овие облици. Се чувствува дух на „современо“ сликање и разбирање на линијата на цртежот. Сосем е веројатно, од напред изнесените причини, дека во оваа, 1893 година, Андонов, со мермерна имитација во дискретно зеленикав тон, ги покрива правоаголните полиња од цоклето со насликани драперии во интензивен ултрамарин врз бела основа. Анализата на постигнатите резултати на сликарската активност од оваа година, покажува дека Андонов се наоѓа во полниот напон на своите искуства и творечка зрелост и дека тој конечно зачекорил по сопствени посоки. Работејќи сам, тој се ослободува од конзервативните сфаќања на своите

соработници и се чувствува способен во создавањето своја ликовна платформа, макар и не држејќи се стриктно кон нејзиното остварување. Сликарските работи од наредните години ќе ја потврдат оваа наша претпоставка.

Сигурно датираните фрески во проскомидијата од 1894 г., современите со нив на источната страна од северниот кораб, во црквата Јоаким Осоговски, фреските од истата година во црквата Св. Димитрие во Крива Паланка и црквата Раѓање на Богородица во Осоговскиот манастир ги докажуваат стварните можности на Андонов, од една, и неговиот послободен, но затоа и не единствен начин на неговото ликовно изразување, од друга страна. Фреските во проскомидијата: Јоаким Осоговски, Исус Христос, Богородица (прва зона); Распетие Христово, Погребение Христово и Воскресение Христово (втора зона); Рождество Христово во третата зона (од 23 август 1894 г.) – се сликани во исто духовно сродство како и тие насликани во црквата во Крива Паланка. Имено, во ноември 1894 г., на западната фасада, се претставени стоечките фигури на Давид јереј, еден од ктиторите на црквата Св. Димитрие, архангелите Михаил и Гаврил, Јоаким Осоговски,[59] св. Димитрие допојасно во нишата над главниот влез, а Богородица со Христос во нишата над северниот влез, кои во основа го задржуваат идеализираниот израз. Во тој поглед не заостанува фреската Исус Христос Агнец со ангели од страните во проскомидијата на црквата Св. Димитрие во Крива Паланка (1894 г.). Поради кратката временска дистанца, може да се откријат морфолошки сличности, како на пример, со фигурите на Јоаким Осоговски. Интересно е да се истакне настојувањето на Андонов да го наслика портретот на Давид јереј од Крива Паланка, неговиот прв, но неуспешен обид. Освен формалните белези: камилавка, мантија, бројници – фигурата е работена несмасно, на начин како и светителите, со голема сличност со фигурата на Јоаким Осоговски.

Кон оваа група фрески ги приклучуваме композициите, целосно откриени во 1980 г., на источниот ѕид од северниот кораб: Носење на крстот, Причестување на апостолите, Евангелиски од, Фаќањето на Христос, Водењето Христос на суд, како и Кузман и Дамјан на страните од јужниот прозорец; Исус Христос, Јоаким Осоговски, Богородица со Христос, Исцелување на болните во просторот на „Исцелителната вода“ во црквата Раѓањето на Богородица во манастирот Јоаким Осоговски. Наведените новооткриени фрески се сликани со послободен приод во „моделирањето“ на лицата и рацете, без спроведување на вообичаеното разубавување, за разлика од композициите во проскомидијата на големата црква и архиепископот Филотеј, северно од неа. Се наметнуваат контрастни колористички односи – темномаслинесто-зелено сенчење наспрема окерести плотни со розеникави нагласки на лицата без премин и нивно негрижливо сликање, како и површно обработени коси и бради. Иако имаме

[59] Врз овие фрески се вршени, помали и поголеми, интервенции, во разни периоди. Јордан Иванов при неговата посета на црквата Св. Димитрие, во 1906–1908 г., констатира дека ликот на поп Давид бил обновен, *нав. дело,* 143. Славчо Петров, свештеник од Скопје, се сеќава дека меѓу двете војни ликовите на западната фасада биле избледени и дека по 1930 г. (веројатно 1932/33 г., по завршувањето на сликарските работи во црквата Св. Јоаким Осоговски – н.з.) Андонов извршил „освежување“ на фреските. Според кажувањето на Ранко Алексовски, свештеник од Крива Паланка, учителот Ацо од с. Жидилово, во 1968 г., извршил „досликувања“ на оштетените партии во маслена техника, што и денес се распознава врз ликовите на Давид и на архангел Михаил.

извесна измена во ликовната постапка и „недовршеност“ во обработувањето на лицата, типолошките сличности што му припаѓаат на Андонов, не го доведуваат под сомневање неговото авторство во работењето на оваа изделена ликовна целина во однос на другата фреско-декорација во црквата.

Помеѓу 1893 и 1910 г. биле насликани два ангела на челната страна на арката од тремот пред главниот влез (уништени 1910 г.), а пред тоа, најдоцна во 1893 г. се насликани композициите Слегувањето на св. Дух, Христос ги исцелува десетте прокажани и Христос го исцелува слепиот, во горниот дел од западната фасада, денес зачувани во силуети.[60] Со овие сликарски работи завршува првата обнова на црквата Јоаким Осоговски, изведени за време на игуменот Кесарија. По подолга пауза, ќе се врати Димитар Андонов на работа на црквата во Осоговскиот манастир.

Во 1896 г. Андонов ќе наслика 13 ѕидни слики, во маслена техника и во натпојасна големина, за црквата Успение на Св. Богородица во штипско Ново Село, претставувајќи ги светите седмочисленици, пустиници и други светители.[61] На јужната страна од наосот се предадени: Теодор Тирон, Харалампие, Гаврило Лесновски, Јоаким Осоговски, Прохор Пчињски и Јован Рилски, а на северната: Ефимија, Никола, Гораст, Ангеларијa, Наум Охридски и Климент Охридски. Изгледа Андонов ја завршува започнатата работа од страна на Станислав Доспевски, сликајќи ја иконата св. Симеон (1861) поместена на јужниот ѕид, пред иконостасот, во некој вид „ѕиден олтар“, во замена на фреско или ѕидна слика. Андонов го имитира решението преку графичко исцртување на полињата во кои ги слика светителите. Сите фигури се предадени окрупнето, со зголемени волумени и дејствуваат монументално. Во остварувањето на оваа ликовна целина Андонов се надоврзува кон претходните свои сликарски работи од 1885 на живописот во црквата Јоаким Осоговски (Први вселенски собор и други светители на источната страна), од 1888 г. во манастирската црква Св. Пантелејмон во с. Пантелеј, Кочанско, како и кон иконописот од црквата Св. Никола во Штип од 1889 и 1890 г. Притоа, не можеме да ги изоставиме сликарските работи на Ст. Доспевски во црквата Успение на Св. Богородица, кон кои Андонов се однесува со посебен афинитет и почит (1861–1865). Се разбира дека споредувањето со творештвото на Доспевски би одело на штета на Андонов, кој ја нема неговата сликарска култура и знаење. Меѓутоа, големината на нашиот зограф е во тоа што тој се чувствува способен и вешт да слика фигури во натприродна големина, да ги задржи соодносите на одделните делови од телото кон целината на масата, да го долови пластицитетот на лицата и рацете. Но, во случај на попродлабочено анализирање на овие творби, не можеме да говориме за совесно извршена работа, поради прилично неуедначени резултати. Слаба страна се некоректниот цртеж и дрвенестите раце, шашливо сликаните очи кај множеството случаи, здебелените линии во замена на диплите, како и повторените сличности. Колористичната гама во сликањето на облеката е сведена на стемнети сиви, кафеави, зелени, лилави и окер-тонови. Не пренебрегнувајќи ги слабите страни во сликањето на лицата, токму тука најмногу доаѓа до израз неговиот сликарски нерв,

[60] Тоа може да се докаже со зачуваната фотографија во манастирот Св. Јоаким Осоговски, направена непосредно по големото оштетување на големата црква, во 1910 г. Види А. Николовски, *нав. дело,* 60–61.

[61] А. Василиев, *нав. дело,* 207.

обработувајќи ги со меки намази нивните делови, брадите и косата. Со широки премини на светла палета со малку окер и инкарнатна нијанса постигнува еднообразност и уедначеност во сликањето на облиците на лицата.

Во наредната, 1897 г., од страна на црковните власти му било доверено сликањето на иконостасот и живописувањето на црквата Св. Димитрие во Скопје.[62] Од живописот, што бил тогаш насликан, зачуван е волуминозниот лик на Исус Христос Седржител во калотата од централното кубе, четворицата евангелисти на пандантифите; Климент и Наум на јужната страна, до иконостасот и отспротива, на северната страна, Борис и Прохор Пчињски. Живописот е работен во духовно сродство со иконописот, со настојување, врз утврдените насоки отпорано, за правилност на лицата, нивно облагородување со палета на стемнет инкарнат (Исус Христос) и чисти премини.

Во годините на неговата творечка зрелост, во времето кога тој е со здобиено реноме на истакнато име во зографските средини, Андонов добива покана за работа на живописувањето на црквата Св. Никола во Гњилане, Србија. Според зачуваниот датум во централната купола, во 1899 г. (29 јули) е извршено живописувањето на сводовите од трите кораби, односно слепите калоти. На централниот кораб се насликани Св. Троица, Исус Христос Седржител и Богородица Ширшаја Небес; на јужниот апостолите Павел, Вартоломеј, Матеја, Марко, Симон и Тома, а на северниот кораб: Петар, Андреја, Јован, Лука, Филип и Јаков. Современи со живописот од наосот се композициите: Ширшаја Небес во апсидалната конха, Исус Христос во проскомидијата и архиѓаконот Стефан во ѓакониконот. Во обработката на лицата Андонов користи, можеби поради големите висини, палета на интензивни тонови. Стемнетиот маслинесто-зелен болус, во улога на сенчење, оди околу лицето и зафаќа, кај некои ликови, дел од образите и брадата, очните дупки и едната страна од носот. Нема премини кон окерестите партии, ниту пак авторот се грижи за чисти колористички односи. Робусни, стемнети потези на линијата и намази на четката во зелена, црвена, сива, бледолилава боја преовладуваат во сликањето на облеките. Со значително поголемо внимание го обработува крупниот лик на Исус Христос, предаден со долгнавесто лице, освежено со пријатна инкарнатна боја. Оддава лик што се среќава на руски икони. Носи раскошен плашт, закопчан околу вратот, обрабен во горниот дел, во вид на јака со орнаментален украс на мали медаљони и бесценети камења, облека за која не наоѓаме аналогија на други места. По концептот, композициите (ги врамува наоколу со облаци) од централниот кораб се работени според примери на слични композиции во куполите од црквата Св. Пантелејмон во с. Пантелеј, Кочанско (1888 г.).

По две години ги слика архијереите: Григориј, Василиј Велики, Јован Златоуст, како и Јаков, епископ јерусалимски, во апсидалната конха, ангелите во проскомидијата и ѓаконикот и Елисавета со Јована, на северната страна од олтарниот простор (1901 г.).[63] Овие фрески, во однос на тие во наосот, се работени, особе-

[62] *Истото.* А. Василиев дава погрешен податок за живописувањето на кубето, датирајќи го во 1892 г.

[63] Се распознаваат подоцнежни преправки врз облеките на св. Јован Златоуст и на св. Јаков, епископ Јерусалимски. Затоа тие изгледаат слабо сликани во однос на другите од апсидата.

но лицата, мошне грижливо, со посветла гама, а облеките во тврд цртеж и украсени со упростена орнаментика. Во блиско стилско сродство, според третманот на лицата, користењето на орнаменталниот украс врз облеката, се насликани во 1903 г. фреските во црквата Св. Ѓорѓи во с. Станишор, во непосредна близина на Гњилане. Треба да го одбележиме фактот дека Андонов, за првпат, веројатно по барање од управата на црквата, слика српски светители (Ангелина, Урош, Милутин, Св. Сава и Симеон Мироточиви) на северната страна, облечени во монашки облеки и со хермелински плаштови (Урош и Милутин). Заедничка црта на српските светители со светите литургичари (на јужната страна), апостолите (во втората зона на северната и јужната страна) и на другите светители, е во предавањето здрави, неаскетски лица, обли и полни. Андонов настојува за професионална доработеност на главите, истакнувајќи ги пластичните вредности на лицата, спроведувајќи мека палета во сликањето на косата, брадата и мустаќите. Меѓутоа, во сликањето на рацете тој има тешкотии со цртежот. Монашките облеки ги решава плошно и несмасно со здебелени намази, а царските и архијерејските облеки ги исполнува со декоративен украс без напори за нивна материјализација на истите. Со тврд цртеж ги слика коњите на Димитрие и Ѓорѓи и, во тој поглед, не е направен чекор напред. Во сликањето на лицата Андонов се користи со варијанта од три тона: стемнето маслинесто-зелено сенчење или посветло, но секогаш доминантно, окер и стемнето розеникаво освежување. Кај облеките се среќава интензивна сурово зелена, ултрамарин, бела, стемнетолилава боја. Се чини дека Андонов, во напонот на своите креативни способности, не настојува да го избегне зографскиот манир и се самозадоволува во исцрпување на едни и исти решенија, користејќи се со бојата во функција на нејзиното декоративно значење. Облагородувањето на лицата, преку правилно исцртаните делови останува една од најпозитивните константи во црковното сликарство. Фигурите на архијереите од апсидалната конха во црквата Св. Никола во Гњилане, архијереите и српските светители во црквата Св. Ѓорѓи во с. Станишор, тоа највпечатливо го потврдуваат.

Во ист дух, со ист ликовен јазик, идентичен пристап во моделирањето и „исцртувањето“ на цртите на лицето, ги слика во 1904 г. фреските Јоаким Осоговски, Ѓорѓи Кратовец и Гаврило Лесновски за црквата Св. Никола во с. Опила. Со нешто послободни потези ги слика косата и брадата на пророкот Илија. Во обработката на облеката доминира линијата.

Во 1905 г., што се потврдува со зачуваниот датум на фреската Ширшаја Небес, Андонов, користејќи ја спогодбата со црковната управа во Кратово за сликање на неколку движни икони за црквата Св. Јован Претеча, успева да добие работа и на живописот. Поводот е сигурно делумно оштетениот живопис, насликан од Захариј Доспевски (1834–1889), од Самоков (НРБ), најверојатно во 1869 г. (годината кога тој работи на иконостасот) на западната фасада и отворениот трем пред западниот влез од црквата. Денес сè уште добро се распознаваат композициите што ги сликал З. Доспевски и се нasираат силуети на светители на западната фасада што ги пресликувал Андонов. Се нasираат насловите од композициите, под покриениот слој боја, заменети со нови од страна на Андонов. Пресликан е поголемиот дел од композицијата Второ пришествие, освен групата Евреи што ја предводи Мојсеј, ликовите на пророците, преподобници-

те и мачениците, како и други поединечни ликови врз арките, и други места што му припаѓаат на Захарие Доспевски.

Од живописот насликан во 1905 г. најдобро е зачувана групата анѓели, сцената Вечно блаженство, Богородица и Јован Крстител, делумно Исус Христос седнат на раскошен трон, Јован Крстител во нишата над западниот влез и Ширшаја Небес во нишата над јужниот влез. Ликовите се сликани во стегнат цртеж, разубавени лица на ангелите и Богородица. Моделацијата инклинира кон стемнета, придушена интонација или студена (Јован Крстител во нишата), а диплите се извлекуваат предимно со линии.

По завршувањето на живописот во катедралната црква Св. Јован Претеча, за подолго време, Димитар Андонов се занимава само со иконопис. Од 1912 до 1916 г., од оправдани причини, не е забележана некоја особена сликарска активност. Во 1916 г., спрема податоците што ги добивме,[64] Д. Андонов ги слика архијереите и Ширшаја Небес во апсидната конха,[65] Исус Христос, Господ Саваот и Св. Дух во темето и по четири евангелисти и апостоли од северната и јужната страна на централниот кораб и други во црквата Св. Спас во Скопје. Во 1917 г. е насликан Исус Христос Седржител со евангелистите и нивните симболи врз пандантифите во калотата од централниот кораб. Авторот применува ист приод во сликањето на бистите во натприродна големина, во предавањето на тешката облека, како и кај сликањето на поединечните ликови. Меѓутоа, моделацијата не е изведена внимателно (апостоли и евангелисти во црквата Св. Спас), а цртежот и натаму останува несовладан (десната рака кај сите што благословуваат секогаш е со цртачки недостатоци). Нешто подобро е презентирано лицето на Исус Христос во протезисот од црквата Св. Спас. Со внесување живици под очите, како да навестува еден друг приод во нивното обликување.

Во 1921 г., Андонов повторно е повикан од управата на црквата Св. Јован Претеча во Кратово да наслика нови композиции во отворениот трем и, веројатно, тогаш се понудил да освежи и поправи некои композиции. Врз постар живопис се направени пресликувања и измена на насловите на композициите Св. Викентиј и Мина, архангелите Михаил и Гаврил (на западната фасада), сцената арх. Михаил со вагата, јужно од нишата над западниот влез, групата грешници опфатени со синџир и Пеколот со ламјата, апостолите, на јужната односно северна страна од калотата. Извршени се „поправки“, дотерување на лицата на пророците: Давид, Соломон, Наум, Захарија, на просторот над арките од западната страна од отворениот трем, а се изменети и повеќе наслови. Во однос на живописот од 1905 г., идеализираните лица се предадени во нагласена розикава инкарнатна боја, како и голите партии од телата. Облеките се работени со широки потези, а линиите што се претвораат во светло-темни сенки, ги прават нив тешки и крути (грешници, арх. Гаврил). Меѓутоа, земено во целина, палетата е звучна и пријатна, во доминација на светли и топли тонови.

[64] Ние не успеавме да го откриеме точниот датум на живописувањето на црквата Св. Спас. Во Архивот на Македонија и МАНУ не е зачувана никаква преписка, договори и слично. Според кажувањето на Ѓорѓи Христов, водич во црквата, Андонов ги извел сликарските работи во 1916/1917 г.

[65] Фреските во апсидалната конха се покриени со саѓи.

Во композицијата Група грешници, изделено на преден план, е насликан автопортретот на Димитар Андонов. Претставен е во став стоење, во 3/4 став, а лицето е во профил, со спуштена лева рака што е свртена напред. Облечен е во скромна градска облека – темнокафеаво палто и темни панталони, а со белата кошула носи зелена кравата. Со скудни ликовни средства, во духот на зографскиот ликовен јазик, без усилби за грижливо обработување на облеката, ја слика фигурата на телото. Во контекстот на разбирањата за кои тој се залага, на неговото ликовно пледоаје, идеалистичката линија во моделацијата на лицето е спроведена доследно, но заедно и со настојување за „конкретна" индивидуалност. Лицето е разубавено, косата и кратките мустаќи уредни, а нешто издолжениот врат, шпицестата брада на профинет граѓанин, придонесуваат за убавиот впечаток што го остава автопортретот на Андонов.

Во ова време се насликани и композициите: Покровот на света Богородица врз темето од северниот свод, Јован Крстител на јужниот[66] и Спиридон и Никола на западната фасада, јужно од западниот влез. Лицата на Богородица и на Јован се наполно пропаднати. Најверојатно врз постар живопис, што е уништен (црквата е инаку живописана), насликани се Константин и Елена и Харалампие на јужниот ѕид од наосот. Во обновената црква Св. Никола (1848) во Кратово не е зачуван живопис, освен бистата на патронот во нишата над западниот влез, кој е насликан, според наше мислење, во 1921 г. од Андонов. Во развојот на црковното сликарство, живописот од 1921 г., според нашето сфаќање, претставува новина, едно освежување во творештвото на Андонов. Моделацијата се изведува со палета на светли тонови и максимално уедначени премини, како и со постапка на лазурно сликање. Традиционалните ритмови на светло-темно (маслинесто или темнозелено сенчење, наспроти светлиот или стемнет окер), се осветлени до прозирност на епидермата (арх. Михаил, младичот со прекрстени раце на градите – „душата" од композицијата Терезија на Божјата справедливост; женскиот лик со патетичен изглед од десната, двајца „достоинственици" со обелени бради, од левата страна на композицијата Групата грешници со автопортретот). Широкото решавање на диплите што мирно се спуштаат удолу, формирани преку широки потези; вонредно материјализираните тасови од теразијата, живиот розикав инкарнат што се простира врз истакнатите делови од телото и лицата говорат за една друга чувствителност во рамките на „идеалистичките" тенденции. Сосема идентични настојувања кон повисок степен на ликовна култура во идеализирање на ликовите се среќаваат и подоцна во творештвото на Андонов (црква Јоаким Осоговски, црква Св. Димитрие во Крива Паланка). Оваа ликовна ориентација во творештвото на Андонов, потоа вклопувањето на профан лик во композиција со религиозна содржина (неговиот автопортрет) – ги доведуваме во врска со неговиот престој во Војводина. По иницијатива на К. Ванѓеловиќ, неговиот ученик, во 1920 г. тие ќе ја посетат Рума и околните места (тогаш најверојатно ги посетиле и фрушкогорските манастири), во врска со подготвителните работи што тие во заедништво треба да ги изведат на црквите Св. Никола во с. Дедино, Св. Стефан во с. Конче, Радовишко и Св. Ѓорѓи во Кочани. Андонов имал прилика да се запознае со сликарството на Урош Предиќ во црквата Сошествие на Св. Дух (1903 и 1904 г.) и своите свежи впечатоци да ги пренесе во живописот, односно иконописот во Македонија.

[66] Фреските се пред наполно уништување.

Скоро неполна деценија Андонов нема да работи на живописот или, што е исто така можно, неговите остварувања можело да биле уништени. Од 1930 г. се зачувани фрески со ликовите на патроните на празниците св. Антоние и св. Харалампие, насликани во нишите над западниот влез во истоимените цркви во с. Кетеново и с. Секулица, Кратовско.

Фреско-сликарството настанато во 1932 и 1933 г., за време на втората обнова на црквата Св. Јоаким Осоговски, по начинот на сликање и користењето на сликарските средства, претставува изделена сликарска целина. Таа не се наслојува врз живописот од 1921 г., освен што во основната линија и натаму останува како главна преокупација „разубавувањето на лицата“, а уште помалку се поврзува со неговото творештво од осумдесеттите и деведесеттите години на XIX в. во истата црква. Овие фрески Андонов ги работи без жар, во редуцирана палета (сведена на неколку тонови), со максимално користење на линијата (оцртување на силуетата, извлекување на диплите со ист интензитет и изделени светли потези, слободно компонирани врз плотните од облеките, површински решавани. Линијата на цртежот е тврда, таа е единственото средство во сликарството од оваа фаза на неговото творештво. Андонов е преокупиран со исцртување силуети на фигури, како и на самите фигури, облека и нејзино украсување со упростени, поедноставени, крајно декоративно решени исцртувања и орнаменти. Во обработката на лицата, во остварувањата на нивната пластичност, авторот користи пред сè окер со зелено сенчење, кое во одделни случаи се наметнува со својот интензитет и бели, куси потези – живици, врз истакнатите делови од лицето (образи, под очите, врз нагрбнината на носот и сл.).

Како резултат од долгогодишното искуство, неговиот ракопис дејствува рутинирано, без усилби (со оглед на времето кога настанува овој живопис) да го менува својот ликовен јазик и да ја облагородува палетата според примерот на живописот од 1921 г. Освен тоа, се инспирира од средновековното сликарство.

Во 1932/1933 г. Андонов врши целосно или делумно пресликување врз оштетените композиции, а веројатно и на сопствена иницијатива, за да ги „доработи“ сопствените творби, во северозападното кубе од отворениот трем. Врз постариот лик на Јован Претеча го слика лицето на истоименитот светец. Наспроти тешката облека, работена со широки потези на зелена робусна палета, тука со истанчено чувство за дискретни премини во ист тон на темнокафеава интонација и зелен болус, моделира стегнато и пластички впечатливо. Со сета деликатност во користењето на студена гама: темни, маслинесто-зелени тонови во комбинација со валкано-кафеави и со пиктурална сензибилност, е насликана во духот на широко сфатен „импресионизам“, главата на Иродијада од композицијата Гозба кај Ирода. Мошне инвентивно е насликана главата на Салома, во композицијата Усекование Јованово. Таа е прикажана во моментот кога се упатува кон џелатот да ја прими отсечената глава на Јован Претеча. Во напред спружените раце држи неугледна чинија со длабоко дно. Облечена е во светлосина облека, украсена со валкано-цинобер-црвени дипли и црвени цветчиња поставени во црвена боја, врз сурово зелена долна облека и со колан околу половината. Долгата расплетена коса се спушта низ плеќи. Елегантната става во профил (лицето е оштетено), убаво градената фигура, привлечниот колорит, упатуваат на едно „современо“ сфаќање и интерпретирање на формата. Глава-

та на крвникот и отсечената глава се сликани мошне уверливо, во смисла и на нивна материјализација.

Димитар Андонов и во другите сцени ни дава убави остварувања: детското лице со жив поглед и образи сликани со свежа инкарнатна боја; лицето на Захарие пропиено со чувство на природност (композиција Зачетие Јованово); уморните лица на остарените Елисавета и Захарие (Раѓањето Јованово), како и стоечката фигура, во профил, на Јован Крстител во композицијата Крштевање од Јована.

Во овој период, според наше мислење, Андонов ја досликува монашката капа (келтуш) во пана-камилавка и монашката облека на бистата св. Јоаким Осоговски, над западниот влез. Долната облека е предадена во окер (подоцна нанесувал слободно син тон врз окерот – зачувани траги), а горната е во облагородена кафеава палета. Диплите ги слика дискретно, во ист тон, ненаметливо, во темни линии и темно-зеленикави петна. Слична постапка, и наедно мека палета применува во сликањето на облеките кај архангѓелите – Гаврил и Михаил (до довратниците на западниот влез). Така, долната облека кај арх. Гаврил и здолништето кај Михаил се сликани со резеда боја, а плаштовите во „убиено“ црвено. Со лесни, транспарентно-„акварелни“ потези, со духот на современо разбирање, тој ја изведува сликарската постапка, иако не може да ги избегне тврдите и искршени партии и на барокно разбранетите плаштови, наследени од првобитните остварувања. Блескавите златни нимбови, испишани иницијали врз нимбовите, не е исклучено дека се современи со посочените интервенции. Со дополнителните сликарски доработувања на допојасниот лик на Јоаким Осоговски и архангѓелите, значително е подобрено ликовното доживување на овие остварувања и е постигнат висок дострел во разубавувањето на лицата, во идеализацијата на облиците. Скоро идентична ликовна постапка, со ист интензитет на доживување е спроведена врз ликовите на двајцата архангѓели, Јоаким Осоговски и Давид јереј, насликани на западната фасада од црквата Св. Димитрие во Крива Паланка. Тогаш одново се насликани двајцата анѓели, што од страните го држат отворениот свиток со испишаниот текст „Свјат, свјат, свјат...“ врз првобитните ликови од 1893 г., на предниот дел од арката на кубето пред главниот западен влез од црквата Јоаким Осоговски. Анѓелите се облечени во бела облека и со црвени, разбранети плаштови. Лицата им се разубавени. Во моделацијата предимно се користи инкарнатна интонација со употреба на бели црти (на челото, под очите и на нагрбнината на носот) слично со живописот од северната и јужната страна од наосот (1932/33). Мошне блиски, според третманот и колоритот (кафеави лица), со монументалниот лик на Јован Претеча од северозападното кубе од отворениот трем, се насликани бистите на Јоаким Осоговски и Јован Претеча во слепите калоти од таваницата на додадениот нартекс на црквата Раѓање на Богородица во Осоговскиот манастир.

Во духовно сродство со живописот настанат во 1932 и 1933 г. во црквата Јоаким Осоговски се украсуваат со фреско-живопис и црквите: Св. Јован Крстител во с. Отошница, Кривопаланечко (1933 г.), Св. ап. Петар и Павле во с. Папрадиште, Велешко (1934), јужната фасада од црквата Св. Никола во с. Ранковце, Кривопаланечко (1936) и, во апсидата и јужната страна, во црквата Св. Никола во с. Дренак, Кумановско (1938).

Од 40-тите години на овој век е зачуван живопис во неколку цркви: Св. Спас (протезис) во Скопје (1941); црквата Св. Трифун во близината на с. Говрлево, Скопско (1941 и 1942); Св. Јован – Капиштец, Скопје (1943); Св. Никола, с. Драчево, Скопско (1943); Јоаким Осоговски (1944 и 1945). Овие фрески настануваат во времето кога Андонов навлегува во длабока старост, што има своевиден одраз врз начинот и квалитетот на изведените работи. Тој не е веќе педантен и доследен како во подготвителните, технолошки работи така и во трпеливото сликање на религиозните мотиви. Така, во првата зона живописот на црквата Вознесение Христово во с. Драчево е заменет со слики на шпер плочи, монтирани на ѕидот, во црквата Св. Јован – Капиштец и во Јоаким Осоговски работи со слаби врзивни средства што има за последица побргу сликарските работи да пропаѓаат. Во градењето на фигурите и интензитетот на колоритот во црквата Вознесение Христово, некои поединечни остварувања (Господ Саваот, Константин во калотите од кубињата на јужната страна од отворениот трем) во црквата Јоаким Осоговски ни наспомнува на неговите остварувања од почетокот на 30-тите години. Инаку, може да се констатира мошне упростено плошно решавање на лицата и, пред сè, на облеките. Површините на лицата, рацете и облеките, што е особено карактеристично за „сликарската“ декорација од 1944 и 1945 г., ги предава во еден тон и ист интензитет и во ретки случаи ја изведува на вообичаен начин моделацијата. Исклучително преку линијата ги оформува силуетите на фигурите и разграничувањето диплите на облеките.

Во отсуство на документација само спомнуваме дека е уништен живописот во црквите Св. Константин и Елена и Св. Мина во Скопје, за време на земјотресот во 1963 г., додека фреските од црквата Св. Петка во Скопје се пресликани од Теодосие Коловски, зограф од Лазарополе, во 1969 г. Кузман Фрчковски од Галичник, внукот на зографот Кузман од родот Фрчковски, на местото на живописот во црквата Св. Ѓорѓи во Чаир, Скопје, насликал композиции во маслена техника во 1968 г. Според А. Василиев, Андонов работел и за католичката црква (Срце Исусово во олтарот) (уништена 1963 г.).

Во својата Автобиографија Андонов наведува дека се занимавал и со чистење на стари фрески во црквата Св. Никола, во с. Псача, Кривопаланечко и манастирот во Грачаница. Познато ни е дека тој и копира стари фрески на српски владетели и ги „пренесува“ во живописот во црквата Св. Јован Осоговски – цар Урош, врши преправки на туѓи (црквата Св. Јован Претеча во Кратово) и на свои (црква Јоаким Осоговски) остварувања. Понекогаш, по негова иницијатива, врз фреските од постар датум се сликаат нови композиции (црквата Вознесение Христово во с. Драчево, црквата Св. Никола во Опила и црквата Јоаким Осоговски).

Димитар Андонов, во својство на живописец, мошне рано се јавува во улога на организатор и главен мајстор, кој дава тон на сликарските работи, и наедно, како автор на самостојни сликарски целини. Под негово раководство и лично ангажирање, во соработка со зографот Петар Николов и неговата тајфа, се изведуваат фреско-декорации во црквите Св. Атанасие во с. Кокошиње, Св. Илија во с. Живиње, Кумановско (1886), Св. Јоаким Осоговски (1885–1887) и Св. Димитрие во Крива Паланка (1887). Соработката со Петар Николов може да се евидентира, евентуално, во украсувањето на куполите во црквата Св. Пантелејмон во с. Пантелеј, Кочанско (1888). Според една слободна проценка, меѓутоа, делумно и според податоците добиени од изведената техничка документација на живописот во голе-

мата црква Св. Јоаким Осоговски, од рацете на Андонов е изведена фреско-декорација на површина од околу 1.900 м^2 и околу 200 м^2 ѕидни слики, со посна боја. Во црквата Св. Пантелејмон во с. Пантелеј неговите самостојни работи се оценуваат на околу 200 м^2. Претпоставуваме дека најмалку 300 м^2 – сликана декорација е уништена, во наше време (1970), во црквата Раѓање на Богородица во Согленскиот манастир, при поправката на кровниот покривач. Имајќи ги предвид живописаните површини на повеќе цркви со помали димензии, се верифицира како мошне плоден живописец кој, според варијабилните податоци, извршил живописување на околу 2.400 м^2 и на ѕидно сликарство околу 250 м^2 површина.

Заклучок

Придонесот на Димитар Андонов во остварувањата на дела со религиозна тематика е несомнено од големо значење за развојот и натамошната судбина на црковното сликарство во Македонија. Религиозната уметност во последните три децении од минатиот век, со ретки исклучоци, е во постојано опаѓање. Зголемената дејност во областа на сакралната архитектура во селските населби доведува до масовна продукција на икони за иконостаси и приватни потреби и до позголемен интензитет во нивното живописување. Во градовите колку и да биле задоволени потребите, се појавува интерес за обновување или поправка на оштетениот фонд или за сликање на движни икони. Според една пообјективна оценка што е направена со примарната валоризација, при евидентирањето на иконите во Македонија, се добива впечаток дека тие, во најголемото множинство, произлегуваат од рацете на неуките зографи, на штета на критериумите што ги имаат искусните мајстори зографи, воспитувани на традицијата што сè уште се чувала и одгледувала во Македонија во првата половина на XIX в.

Денес е неоспорно, без разлика на краткотрајното време што го поминува Димитар Андонов на учење надвор од Македонија, дека тоа било од пресудно значење за неговото лично изградување, така и од гледна точка на иднината на црковното сликарство. Со неговото враќање во Македонија се освежува религиозното сликарство со промени како израз на постепеното напуштање на традиционалните облици, декоративноста и елементите на левантинскиот барок изразито застапувани во сликањето на мебелот и богатата орнаментика. Тој го регенерира црковното сликарство осмислувајќи ги формите со едно послободно сфаќање, што можел да го види надвор, настојувајќи на хармонична привлечност на боите. Со новата варијанта на сликарската постапка за „облагородување“ на облиците на светците, делумна материјализација на облеката или предметите и внесување на извесни иконографски новини (руски и српски светци), тој самиот е слободен во изборот на темите, како и во „стриктното“ придржување кон светогорските прирачници, преведените ерминии, со кои се служат неговите современици-зографи. Во средината во која и самиот израснува како млад сликар, во кругот на зографите со кои соработува, со исклучок на Ѓорѓи Зографски (чии животни и творечки патишта имаат многу заедничко), сликарството на Андонов нема да биде поддржувано ниту ќе има свои следбеници. Меѓутоа, станува јасно дека, преку неговата личност, се создаваат нови погледи во доцновизантиската уметност, постепено се менува вкусот на водечките личности од црковниот жи-

вот и дека го прима средината на верните. Во поновата историја на македонската уметност Андонов, со силата на својата индивидуалност, обележува едно време, оптоварено со анахронизам во неговиот најлош вид, со нова стилска насока, со напуштањето на зографскиот стил. Несомнено е важно да се истакне неговата плодна и истрајна дејност во црковното сликарство, во кое останува речиси ненадминат по обем и интензитет на своите остварувања.

Денес е утврдено дека од 1881 до 1883 г., со работите на живописот во црквата Св. Атанасие во с. Теово, Андонов ги почнува првите обиди во создавањето на свој „автохтон израз“ во фреско-сликарството, со тенденција на „посветовување“ на робусно сликаните и шематизирани облици на светците. Станува збор за приспособување кон поинакви гледања во сфаќањето на формата, ииспириран од видените остварувања во Св. Гора и Русија, кои биле прифатени од службените фактори и од зографските кругови и наедно привлечни за гледање од страна на православните христијани. До остварувањето на овие свои начела во црковното сликарство, кои во крајна линија стануваат „идеал“ на неговото сликарство, поминува прилично време до осмислувањето на неговиот стилски израз. Неговите настојувања и амбиции да создаде нешто ново во духот на времето не биле подредени на единствени уметнички текови, како и стилски уедначености. Сликарството на Андонов носи белези од времето на учењето во Македонија и Киев, но исто така трпи влијание од тековната продукција што ја остварува заедно со зографот Петар Николов и со неговите соработници, при живописувањето на црквата Св. Јоаким Осоговски (1885 и 1887 г.). Во овој временски период, означувајќи го како втора фаза, Андонов подеднакво работи во чист „зографски стил“ (сцени од животот на Јован Претеча, Апокалипсис – глава, 1, 4 и 6), композициите во олтарскиот простор, Акатистот на Богородица во 1885 г. застапувајќи се за „разубавување“ на лицата, кои треба да имаат правилни црти (Духовен зрак, глава 13 од композицијата Апокалипсис и други) и пренесувајќи извесни искуства што ги видел во Русија – крупни фигури, раскошно украсени митри и облеки (Первиј вселенски собор) или внесува иконографски содржини (св. Петар Рускиј, св. Алексиј Рускиј, св. Антониј Печерски). Слични тенденции имаме и во наредните две години во истата црква. Обемните сликарски работи што се изведуваат во манастирската црква Св. Јоаким Осоговски, можеби не му дозволуваат на Андонов да обрне внимание на сопственото изградување, препуштајќи се на општата ликовна атмосфера, што ја диктираат постарите од него зографи (на пр., живописот во црквата Св. Димитрие во Крива Паланка од 1887 или во црквата Св. Пантелејмон во с. Пантелеј од 1888/1889 г.). Во контекстот на откриените иницијативи за „облагородување“ на светите лица, зачестените појави во живописот на посочените цркви се од не мало значење за уметничките прилики кај нас, бидејќи токму тие новини во сликарството го нарушуваат традиционалниот, зографски ред, и на определен начин нè ослободуваат од конвенционалните и конзервативните стеги во развојот на уметноста.

Последната деценија од минатиот век ја сметаме за решавачка и, наедно, најзрела фаза во творештвото на Димитар Андонов во смисла со прејавената тенденција за сè понастојчиво застапување на разубавувањето на облиците, во нивниот почист израз. Идеализирањето на облиците станува важна компонента во творештвото на Андонов од гледна точка на негово настојување и афинитет кон овој вид изразување и истовремено зацврстување на ликовната ориента-

ција со белези на нејзино „европеизирање“ во црковното сликарство. Групата сцени со седумте својства на Богородица заштитница, насликани на западната фасада од големата црква во 1893 г. и истовремениот живопис од првата зона на западната фасада на малата црква Раѓање Богородичино (Кирил и Методиј), по еден ангел од страните на влезот и тројцата светители во манастирскиот комплекс на Јоаким Осоговски, се најизразит пример на варијантата на линијата на разубавувањето на облиците. Таа ќе биде следена со остварувањата од 1894 г. во големата црква Св. Јоаким Осоговски (источна страна со протезисот) и со поединечните ликови на западната фасада и нишите над западниот и северниот влез од црквата Св. Димитрие во Крива Паланка. Всушност, во прашање се и други остварувања настанати во овој период од 1899 г. како крајна граница на оваа трета фаза во развојот на живописот од Андонов во Македонија.

Со самиот почеток на XX в. (во иконописот нешто порано) сликарскиот опус на Андонов се збогатува со елементи во формална смисла и содржинска во иконографијата, под влијание на српското сликарство. Се јавува разлика во погрижливиот приод кон сликањето на облиците, украсувањето на облеката со орнаменти, менување типологијата на лицата во смисла на нивното поосетно „посветовување“, како што е тоа презентирано во живописот во црквите Св. Никола во Гњилане и Св. Ѓорѓи во с. Станишор, близу до Гњилане (1901 односно 1903). Се сликаат здрави, обли, неаскетски лица, се носи хермелинска облека (царевите Урош и Милутин) – сето тоа е предадено со сигурност, но не секогаш доследно (слаб цртеж кај рацете или површно решавање на облеките, куклести коњи кај св. Ѓорѓи и св. Димитриј и сл.). Ги потврдува своите резултати во правилното исцртување на лицата, со послободно сликање на брадите и косата во вид на перче (пр. Илија) во црквата Св. Никола во с. Опила (1904), а потоа и во црквата Св. Јован Претеча во Кратово (1905 г.). Андонов се служи со послободна линија во цртежот, во движењата на фигурите (група ангелчиња со труби), служејќи се со студена палета, блиска до колоритот на З. Доспевски (во отворениот трем на црквата Св. Јован Претеча). Стегнатиот цртеж и студените тонови ќе бидат заменети со полесно воденатa линија, светлиот и жив колорит со постапка на „лазурно“ сликање угледувајќи се на сликарството на У. Предиќ.

Фреско-сликарството од 1932 и 1933 г. во наосот од црквата Св. Јоаким Осоговски е работено рутинирано, со нагласки на декоративност и линеаризам, служејќи се напати со копии или инспирирајќи се од средновековното сликарство со сликањето на српските цареви. Меѓутоа, истовремено со зрелоста на остварувањата од 90-тите години од минатиот век и првата деценија од XX, тој ги насликал сцените од житието на Јован Претеча од отворениот трем (бистите на Иродијада, Салома, Јован Крстител, Елисавета, Захарие и други) со една современа интонација во третманот.

Подоцна, во 1944 и 1945 г., кога за последен пат ќе се врати во Јоаким Осоговски за досликување на празните површини во наосот и отворениот трем (јужна страна), заморениот Андонов, покрај големата опитност и меморија во пренесувањето на фигурите, не истрајува до крај во совладувањето на волумените и големите површини. Живописот покажува знаци на опаѓање. И покрај амбициите, во контекстот на неговите романтичарски расположби во световното сликарство, да го забележи задоцнетиот романтичарски дух во црковното сликарство и да пренесе свои инспирации од назаренски предлошци, тој нема да ги повтори своите сликарски можности.

1. Вознесение на пророк Илија, 1881, црква Св. Атанасие, северен sид, наос, с. Теово, Велешко

2. Св. Бесребреници Кузман и Дамјан, 1881, црква Св. Атанасие, јужен sид, наос, с. Теово, Велешко

3. Св. Никола и арх. Михаил, 1884, црква Св. Илија, јужен ѕид, наос, с. Бусилци, Велешко

4. Духовен зрак, 1885, црква Св. Јоаким Осоговски, западна фасада, манастир Јоаким Осоговски, Кривопаланечко

5. Гозба кај Ирода, 1885, манастир Јоаким Осоговски, 3-то кубе од отворениот трем пред западната фасада

6. Апокалипса, детаљ, 1885, манастир Јоаким Осоговски, 4-то кубе од отворенот трем на југозападната страна

7. Христос и Самарјанка на бунарот, 1887, Јоаким Осоговски, наос, западна страна

8. Свети Иларион, детаљ, 1887, Јоаким Осоговски, на јужната страна од прозорецот, западна страна, наос

9. Седумте својства на Богородица, 1893, Јоаким Осоговски, западна фасада

10. Свети Климент, 1896, црква Успение Богородичино, северен ѕид, наос, штипско Ново Село

11. Свети Никола, 1903, црква Св. Ѓорѓи, јужен ѕид, наос,
с. Станишор, близу Гњилане (САП Косово)

12. Страшен суд со портретот на Димитар Андонов, детаљ, 1921, црква Св. Јован Претеча, кубе пред западниот влез, Кратово

13. Свети Јован Претеча, 1932/33, црква Јоаким Осоговски, 3-то кубе од отворениот трем пред западната фасада

14. Архангел Михаил, 1933, црква Јоаким Осоговски, јужен ѕид, наос

15. Евангелска проповед на апостол Павле, 1933, црква Јоаким Осоговски, јужен ѕид, наос

б) Иконописно сликарство

Прва фаза (1879–1887)

Почетокот на иконописот датира, како што е тоа споменато порано, од 1879 г. и се доведува во врска со ликовите на арх. Михаил и Харалампие, насликани на северната, односно јужната страна од олтарната преграда за црквата Св. Димитрие во с. Кованци, Гевгелиско. Освен убаво испишаните наслови на композициите, овие први негови творби, во многу поединости, се блиски до остварувањето на самоуките зографи, неговите современици. Посочените ликови, во став стоење, се сликани во несигурен и тврд цртеж, непропорционални и збити волумени, дрвенести раце, предадени во отсуство на складни премини во моделацијата, наспомнуваат на видени примери или директно инспирирани од нив. Начинот на потпишување, употребата на делумно двојна сигнатура – словенска и грчка – се карактеристика на зависност од влијанијата на постарите зографи и барањата од црковната клиентела. Иконите Богородица со Христос, Недела, Параскева, Јован Крстител за гробјанската црква Св. Петка, арх. Стефан на северната врата за црквата Успение на св. Богородица во с. Ореше, Богородица со Христос во црквата Св. Никола во с. Владиловци, Велешко, од 1881 г. навестуваат скромни напори да се избегне рудиментираниот изглед на фигурите, строго стилизирани и схематични шеми. Таквите разбирања, што наедно се прејавуваа и како знак на постепено осамостојување на Андонов, наоѓаат потврда во иконописните работи за црквите Св. Атанасие во Богомила и Теово (1883), Св. Троица во с. Раштани (1883), Св. Илија во с. Бусилци, Св. Никола во с. Раковец (1884) и Св. Никола во с. Лисиче, Велешко (1885). Во стремежот за надминување на почетните слабости, оптоварени со повторувања и сличности, допојасните ликови на апостолите од црквата во с. Раштани се работени со поголема цртачка сигурност и композициона складност. Со тенка линија го оцртува волуменот на бистата, краевите на облеките, надворешната страна на скратениот образ, рацете и предметите, внимателно ги извлекува влакната на косата, мустаќите и брадата. Моделирањето на лицето го изведува во уедначен окерест тоналитет со осветлувања на истакнатите делови од лицето и челото, како и со значително облагороден маслинесто-зелен, мек тон во сенчењето. Д. Андонов мошне послободно ги слика облеките занемарувајќи ја линијата во означувањето на диплите, во ист тон. За разлика од колористичката складност во сликањето на лицата (окереста епидерма, топла гама во сенчењето и болусот, ублажен интензитет на кафеавите и сиво-белите тонови во сликањето на косата и брадата) кај обработката на облеките се ограничува на студено-топли ритмови (сурово зелено со цинобер, сурово зелено со розе, петролеј-зелено со жолто), со кои се среќаваме и во подоцнежните фази од неговото творештво. Широко градените очи, шематизираните уши, тврдо сликаните раце се предадени со усилби на помала природност (ап. Петар, евангелистите Јован и Лука и др.). Давајќи повеќе простор во разгледувањето на иконите од црквата Св. Троица во с. Раштани ние наедно сакавме да укажеме на едно време од неговата прва фаза (1881–1885 г.) исполнето со осетни ликовни и „стилски“ неу-

едначености, едно постојано „развивање“ и менување на облиците, пропиено со проникнување на новоосвоеното со претходното, со единствена цел низ постојаните истражувања да ги утврди своите ликовни погледи. Исти тенденции се прејавуваат и во иконописот од црквата Св. Илија во Бусилци, во црквата Св. Никола во Лисиче, со веќе утврдени типови на Христос: округло лице, грижливо уредена коса на патец со прамни што се спуштаат врз рамињата на Богородица: широки очи како Христос, закосена едната страна од лицето, кога ја слика во профил. Меѓутоа, Д. Андонов не успева да ги избегне сличностите меѓу бесплотните ликови, со ликот на Христос што Богородица го држи в раце, архиѓаконот Стефан, Богородица во композицијата Благовештение од царските двери во с. Бусилци и др., Исус Христос со Јован Претеча итн. Веќе говориме на самиот почеток за еден систем што има далекусежни последици како ориентација и во наредните периоди. Така, ниту иконописот од црквата Св. Атанасие во Богомила (1883) нема да биде изменет по концептот ниту по реализацијата со иконописот во црквата Св. Спас во с. Голозинци (1887). Ние имаме чувство дека Д. Андонов значително смело, колку што тоа му го допуштаат неговите занаетчиски познавања, ги трансформира своите искуства и впечатоци од своето школување, настојувајќи притоа и за свој личен печат.

Д. Андонов, во овие години, работи помал број икони, главно како замена на оштетени, особено за иконостасите од истите цркви што се обновуваат. Нему сè уште не му се доверува изработка на целосни иконостаси, можеби поради неговата младост или давање предност на постарите зографи. Во секој случај, иконописот на Д. Андонов од оваа прва негова фаза, со ликовните дострели на недостатно искусниот и потврден млад зограф, носи нови пораки во ликовното разбирање на ликовите и естетика на „убави“ и природни облици. И како настојување и како реализација, сосем адекватно на развојот на живописот, иконописот претставува неоспорна новина во однос на целокупната религиозна уметност што се создавала до појавата на Д. Андонов и потоа до крајот на неговиот живот. Следејќи ја развојната линија, барајќи сопствен израз, ги проширува своите задачи врз решавањето на композиции со повеќе фигури – Погребение Христово во црквата Св. Пантелејмон во Велес од 1886. Д. Андонов применува хоризонтален распоред: во првиот план до самиот раб од композицијата е сместен гробот на Христос во облик на правоаголен сандак, чија предна страна е орнаментирана со флорални орнаменти; над отворот е полегнатото тело на Христос со скрстени раце на градите, врз чаршаф, што за краиштата го држат двајца старци, а зад гробот се ап. Јован, Богородица и двете Марии, во вториот план. Третиот план е само навестен со скратената почва, розикавиот хоризонт со облаците и со синото небо како и со скицуозно насликаниот крст со скала врз заднината. Во аглите од композицијата се евангелистите со своите симболи. Јосиф Ариматејски и Јаков, во првиот план, се предадени во логичен став, со убаво обработени лица, физиономски диференцирани, додека женските фигури и ап. Јован се насликани со обли лица, тап нос – слични еден на друг. Скоро идентичен распоред на масите ќе сретнеме и во композиционите решенија подоцна – Погребение Христово во живописот од 1892 г. во црквата Св. Пантелејмон во с. Пантелеј, Кочанско, плаштеницата од големата црква Св. Јоаким Осоговски (1894), иако предаден со различни дострели и ликовни доживувања.

Втора фаза (1887–1897)

Андонов, како и мнозинството зографи, кои имаат претензии за целосна самостојност во изведувањето на сликарските работи и амбиции да раководат зографски тајфи, неоспорно поседува сликарски прирачник, кој, судејќи по одделни ликовни и иконографски решенија, секако е препис од некоја ерминија од руско потекло. Така можеме да го објасниме и очевидното влијание на руското сликарство врз иконописот (престолните икони Богородица со Христос, Исус Христос, Јован Претеча и Тројцата светители – од 1888 г., работени за црквата Св. Пантелејмон во с. Пантелеј, како и Исус Христос Седржител, Богородица со Христос, Св. Убрус, Исус Христос – од 1889 г., работени за црквата Св. Троица во с. Нивичане, Кочанско). Мошне впечатлив е рускиот тип во обработка на главата на Исус Христос, Богородица и Св. Убрус од црквата Св. Пантелејмон, како и изразеното настојување за идеализирање на лицата (подоцна нанесениот лак го намалува и крие вистинското ликовно доживување). За разлика од живописот во црквата Св. Јоаким Осоговски, насликан до крајот на 1888 г., чии инспирации потекнуваат од руски извори, тука позајмувањето на влијанијата во овој период е значително поверно и посугестивно пренесено. Во оваа фаза од творењето на Д. Андонов, во контекстот на општите насочувања (почнувајќи од 1881 и особено до 1885 г.) иконописот во црквите Св. Пантелејмон и Св. Троица, како една многузначна ликовна појава во неговото творештво, посредно ја доведуваме во врска со творештвото на Станислав Доспевски, сликар од Самоков. Ние не ја исклучуваме можноста, Д. Андонов, на поминување кон манастирот Св. Пантелејмон, да ги видел иконостасот, сликарските работи, работен од Ст. Доспевски за црквата Успение на св. Богородица во штипско Ново Село, што му влело нови импулси во утврдувањето на неговата ликовна програма. Можеби тоа се случило истата година (1888) кога преговарал со црковната организација во Штип за неговото учество во сликањето на иконостасот во црквата Св. Никола во Штип. Меѓутоа, мошне понепосредно угледување од сликарството на угледниот Ст. Доспевски остварува Андонов во иконописот за штипската катедрална црква Св. Никола.

Андонов во 1889 г. ја прифаќа понудата да ги наслика иконостасот и други икони за потребите на големата црква (1889 и 1890 г.). Во доменот на иконописот тоа е еден од најголемите сликарски потфати што тој ги реализирал во Македонија. Преземајќи ги сликарските работи за катедралната црква, Андонов е во зенитот на својата творечка младост, со здобиено и проверено искуство, калено низ овладувањето на големите простори во црквите на манастирите Св. Јоаким Осоговски и Св. Пантелејмон, украсувајќи ги со фреско-живопис. Сликањето на икони му е сега помалку сложен проблем, а иконописната техника му дава можност да ги обработува, особено поединечните ликови врз иконите, мошне педантно и минуциозно во поединостите, независно од нивните димензии (околу 155x93 престолни и 60x41 празнични и на апостолите). Во реализацијата на престолните икони е присутно настојувањето на авторот да ги предава фигурите во зголемен формат, со нагласена волуминозност на облиците, со јасна настојчивост кон пластично вообличување на лицата, како и со доза на робусен изглед на ликовите во напредната возраст. Раскошните облеки на архијереите, хитоните и химатионите кај другите светители придонесуваат овој впечаток

уште повеќе да дојде до израз. Фигурите претежно дејствуваат набиено и се губат под тежината на облеките – Тројцата архијереи, Никола, Спиридон, Симеон Столпник, Јован Претеча, Исус Христос, пророк Илија, Атанасие, Кирил и Методиј и др. При моделирањето на лицата Андонов користи зелено-маслинесто сенчење, со што се наметнува или се ублажува зелената интонација со црвени нагласки. Во други случаи претегнува кафеаво сенчење над окерот, при што се добива впечаток на безбојност (неутралност) и морбидност на лицата (Исус Христос, Јован Претеча). Во најсреќните случаи моделацијата се изведува мошне внимателно, така што се избегнуваат премините што се обично неиздиференцирани при сенчењето од потемните кон посветлите партии од образите. На таков начин, Андонов се стреми кон максимална „идеализација“ на ликовите на светителите (Богородица со Христос, Исус Христос, Св. Пантелејмон). Облеките ги слика површински, но без некои успешни ритмови на светло-темно во ист тон. Диплите ги „формира“ со златна боја, во вид на подолги и покуси линии и слободно нанесени петна. Врз синиот фон пласира сиво-бели облачиња, понекогаш глави на ангелчиња, а горните агли од иконите – конципирани арки, ги исполнува со флорални орнаменти. Иста ликовна постапка е применета и во сликањето на празничните и иконите на апостолите. Во сликањето на лицата преовладува основниот маслинесто-зелен тон, при што окерот ја прекрива целата површина до самите краеви, или во вид на осветлени петна на истакнатите делови на лицата.

Меѓутоа, композициите што Андонов ги работи за црквата Св. Никола, во општата нивна концепциска поставеност, со придружните акцесорни елементи надвор од главниот мотив, делумно по третманот и колоритот (некаде повеќе изразено) се доближуваат или се слични на престолните икони од црквата Успение на Св. Богородица во штипско Ново Село, работени од Станислав Доспевски од 1861 до 1866.[67] Некои од престолните икони – Пророк Илија, Јован Претеча, Тројцата светители – се предадени во натприродна големина, во нагласена волуминозност и пластичност во сликањето на лицата и барокна разиграност во обработка на облеките. Ст. Доспевски „грижливо црта очи, веѓи, нос, уста – и воопшто формите на телото“ – глави, раце, нозе,[68] разубавувајќи ги ликовите (Богородица со Христос, Исус Христос, архангел Гаврил и др.) и, наедно, им дава извесна „стварна животност“ (пророк Илија, Јован Крстител). По враќањето од школувањето во Русија,[69] под влијание на руската религиозна уметност, поконкретно А. П. Врјулов, П. В. Басин и Ф. А. Бруни и подоцна на Смирнов, Доспевски слика според руски примери,[70] на начин различен од неговите учители – самоковци. Тој слика руски тип на Христос, Богородица и др.[71] Врз основа на направената формална анализа, податливо е сознанието

[67] А. Василиев, *нав. дело,* 405; А. Николовски, *Творештвото на Димитар Андонов-Папрадишки и на Ѓорѓи Зографски во Штип,* Зборник на Штипскиот народен музеј, IV-V, 1964–1974, Штип, 1975, 145.

[68] А. Василиев, *нав. дело,* 404.

[69] Истото.

[70] Н. Мавродинов, *Връзките между българското и руското изкуство*, София, 1955, 94–95.

[71] *Истиот,* 95.

дека Андонов се инспирира од ликовниот репертоар на Ст. Доспевски,[72] во преземањето на ликовните идеи, организација и елементи во композицијата (арки во горниот дел, агли со орнаментика, глави на ангелчиња, облаци врз фонот). Во поглед на мајсторската изведба, линијата на цртежот, силата на изразот, ликовната доработеност и доживување, неспоредливи се творбите на Ст. Доспевски по постигнатите резултати и уметничкиот дострел со тие на Андонов. Се чувствува сигурната рака на школуваниот Доспевски, иако може и во неговото творештво да се откријат цртачки пропусти и ликовни нескладности. Меѓутоа, суштествено е прашањето што Андонов работи под влијание на сликарскиот „авторитет" на Ст. Доспевски,[73] макар што, објективно земено, уметничките настојувања, остварените резултати, во оваа фаза на уметничкиот развој од творештвото на Андонов, покажуваат значителен напредок и зрели остварувања. Како резултат од напластеното искуство, во светлината на утврдување на ликовниот израз, на повидок е повисоко ниво на ликовна обработка. Основната ликовна ориентација, заснована врз стремежот ликовите на светителите да бидат поприфатливи како „људски форми", кон крајот на 80-тите години, го достигнува својот врв (Исус Христос, пророк Илија). Наспроти ликовните сродности со творештвото на Ст. Доспевски, од аспектот на формалните белези, тој е толку свој колку што е и самиот опитен да го избегне тврдиот цртеж, несмасното сликање на рацете, шаблонското повторување на ушите, смалувањето на округлите очи. Никаде веќе и никогаш подоцна нема најдиректно Андонов да се инспирира од творештвото на Ст. Доспевски, но исто така нема да биде нарушена основната линија на идеализирање на ликовните облици темелена врз влијанијата на руско-италијанизираната уметност, преку личноста на Ст. Доспевски. Култот кон убавината станува негова професионална и интимна преокупација и интегрален дел од неговата творечка личност што во разните фази од неговиот развоен пат ќе биде на своевиден негов ликовен јазик, трансформиран и со различен интензитет остваруван и доживуван. Поттикнуван од сопствените успеси, пропиен со чувство на самодоверба и со амбиции да се потврди и израсне во вистински мајстор на зографскиот занает, Андонов продолжува со несмален активитет врз изградувањето и оплодувањето на своето сликарско дело, не отстапувајќи од усвоените принципи на зографската линија.

Во контекстот на утврдените ликовно-естетски насоки и формално-занаетчиската сликарска постапка, приспособувајќи се делумно и кон поранешните искуства, настанува неговиот плоден опус во 90-тите години од минатиот и првата деценија од XX век. Меѓутоа, треба да го истакнеме и фактот, што е мошне карактеристично за овој период, за недоследното одгледување на сликарскиот јазик, отсуството на една закономерност во развојот, створањето одделни целини или поединечни остварувања со мошне неуедначени ликовни дострели. Се стекнува впечаток за разни извори на инспирации, што во опре-

[72] А. Николовски, *нав. дело,* нав. место.

[73] Димитар Андонов има високо мислење за сликарството на Станислав Доспевски, како и за самоковските мајстори – Димитрие, Захарие и Јованче (Иван – н.з.), кои се истакнуваат „по зографијата". Види *Автобиографија,* скратена верзија, 12. Во интервјуто за весникот Вардар, Андонов напоменува: „по оценка на старите луѓе на нашиот руфет, најдобар зограф бил Станислав Доспевски, чии икони се одликувале со цртежот и бојата и воопшто по целата своја изработка", Леуновић, *нав. дело,* нав. место.

делен миг на творење го одушевуваат нашиот зограф. Во споредба со живописот, освен фината иконописна техника што е во предност, не наоѓаме нови ликовни пораки, наспротив – во одделни случаи констатираме враќање назад, иако настануваат во исто време, дури и во иста година. Мошне упатен е примерот со иконите насликани во 1893 и 1894 г. за црквата Св. Јоаким Осоговски. Големите целивашти икони во наосот: Слегувањето на св. Дух, св. Троица; Успение на св. Богородица од иконостасот се решени дводимензионално, фигурите се сместени еднододруго и еднонадруго врз еднобојна заднина во духот на традиционалното искуство. Во композицијата Раѓање Христово од иконостасот неуспешно е остварено расчленувањето на плановите, обидувајќи се во решавање на длабочина преку слободно и скицуозно (фигури) компониран пејзаж врз рамно плато над пештерата. Значително подобро се насликани плановите на целиваштата икона Јоаким Осоговски. Во првиот план, во став стоење, е претставен пустиножителот Јоаким, во средниот мошне верно се претставени големата и малата црква со камбанаријата, а врз заднината се гледаат карпа и зелена шума. Андонов се потрудил што подокументарно да ја претстави архитектурата на црквите, првобитната сѐ уште неуредена локација и камбанаријата од 1893 г. Во општиот тоналитет преовладува зелена гама врз композицијата, степенувана од благи и топли нијанси до отровно зелено (шумата во заднината). Фигурата на Јоаким Осоговски се наметнува со изразито студени ритмови преку темнозелената монашка наметка со капата и интензивно сината долна облека со извлечени тенки линии и осенчени дипли во златна боја. Врз лицето, брадата и рацете доминира зелена интонација, потенцирана со сенчењето, но исто така е постигната извесна складност со окерестите осветлувања врз нагрбнината на носот, десната страна од челото и образот. Со прилежноста на вистински мајстор е насликана достоинствената става на патронот на црквата, убаво е измоделирано лицето, правилно се насликани цртите на лицето и рацете, направен е напор за сместување на масите во просторот и делумно е доловена илузијата на длабочината. Со иста професионална грижливост и третман е предаден допојасниот лик на Јоаким Осоговски од големата целивашта икона во наосот од истоимената црква. Лицето и рацете се сликани педантно и моделирани со посветла окереста палета во однос на претходниот. Влакната на сивата брада и мустаќи се извлекувани минуциозно, што е мошне впечатлив и препознатлив белег во ликовната обработка на истоимените композиции од овој период. Кафеавата наметка и пана-камилавка, како и долната облека сликана во стемнето зелено, се сенчени со понагласена златна боја означувајќи ги диплите во вид на искршени мали плотни или трансформирани во линии. Карактеристичен ликовен податок е вегетабилниот орнамент врз златниот нимб, како и врз специфично формираните агли во горниот дел. Во блиско духовно сродство со претходните е остварена допојасната биста на Јоаким Осоговски од 1894 г. како престолна икона во истоимената црква. Полната маса на главата, смалените, шематски очи, упатуваат на поинаку доживеан физиономски изглед на лицето од истоимените ликови настанати во 1893 г. Во моделацијата на инкарнатните партии се задржани уедначените премини со розикави нагласки. Нимбот е украсен со вегетабилни орнаменти, а златното сенчење врз кафеавата наметка и зелената долна облека е редуцирано, заменето со основниот тон во истоветното ликовно решение, како кај големата целивашта икона. Наспроти овие подобри остварувања, во сликањето на недатираната

творба Цар Царем Велики Архијереј, имаме видни отстапувања. На разубавениот облик на лицето му пречи решението на тркалезните очи и формалните намази на косата, инаку препознатлив со ликот на Христос од фреско-композицијата Причастие на апостолите, на источната страна, над проскомидијата, од 1894 г. Тврдо сликаниот престол, украсен со стилизиран орнамент, конвенционално сликаната облека на Христос и двата ангела, слабо нацртаните симболи на евангелистите, работено без вдахнување, значи враќање кон традиционализмот. Во еден релативно краток временски простор, покрај стремежот за личен израз, Андонов настојува во трагањето и истражувањето за еден определен типизиран лик во иконописот. Се чини дека тој никогаш нема да најде некое сопствено решение од траен карактер. Поучен пример е престолната икона со ликот на Јован Претеча од иконостасот на црквата Св. Никола во с. Опила, Кривопаланечко, од 1895 г., која е настаната под влијание на истоимениот светец од црквата Успение на св. Богородица во штипско Ново Село, творба на Станислав Доспевски (1823–1877). Лицето на Јован Претеча дејствува стегнато во доловувањето на пластицитетот, не пренебрегнувајќи ја притоа сличноста со тркалезните очи, кои примаат белези на манир. Подобра варијанта на овој тип на Јован Крстител – предаден натпојасно како ја држи отсечената глава во длабок метален сад со широка основа – и со подобар цртеж е истоимениот лик, во димензии на престолната икона, што денес се наоѓа во црквата Раѓање на св. Богородица од Осоговскиот манастир. По начинот на сликарската обработка на облеката се врзува со престолната икона на Јоаким Осоговски од 1894 г., поради што посочената икона ја датираме најдоцна во 1895 г. Во колоритот, во однос на остварувањата од 1893 г., нема некои измени. Маслинесто-зелена интонација преовладува во сликањето на лицето и рацете, наметката е сега стемнето-зелена, а облеката во кафеаво-црвен тон. Независно од примерите на кои се угледува Андонов, напред анализираните творби укажуваат на неговата самобитност оплодена со уметнички вредности. Ние го свртуваме нашето внимание кон поуспешните остварувања на авторот прикажувајќи ги добрите страни на неговата сликарска работа, претставувајќи го во светлината на зрел иконописец, кому му се доверуваат сѐ повеќе работи за потребите на црквите. Меѓутоа, тоа не би можело да се каже за множеството икони од иконостасот на црквата Св. Никола во с. Опила, настанати во 1895 г., на кои манирот на тркалезните и испакнати очи ги прави одбивни ликовите на светците, а облеките ги работи негрижливо, како што тоа може да се види на ликот на евангелистот Јован или Јован Претеча. Уште поизразити осцилации во црковното сликарство, од оваа фаза, констатираме во ликовната обработка на иконите работени за иконостасот на црквата Св. Константин и Елена во с. Соколарци, Кочанско. Од една страна, имаме јадри, робусни (пророк Илија), набиени (Атанасие), меснати лица (св. Никола и Константин и Елена), лица што асоцираат на руски тип (Исус Христос) или се предадени во заоблени форми со стремеж за разубавување на облиците, што е во крајна линија главна преокупација на Андонов, како што покажуваат творбите Богородица со Христос и св. Димитрие и ликови на светци од 1895 г., предадени поедноставно, со помалку напор да го одржи уметничкото ниво од 1893 и 1894 г. Во сликањето на облеките, обележувањето на контурите на фигурите и рацете, делумното означување на диплите ги изведува Андонов преку тенка линија, што во извесна смисла значи враќање на зографската линија во неговото црковно сликарство. Со исклучок на компози-

цијата Вознесение Христово, која концепциски е „осмислена“ според навестувањата на ликовната струја што продира од Србија, односно од Војводина, другите празнични икони се организираат во рамките на поствизантиската естетика. Шашливите очи, шрафираната куса брада на ап. Јаков, анемичното лице, искршените линии во сенчењето на диплите од облеката – се несомнено елементи што не означуваат движење кон нешто ново.

Трета фаза (1897–1920)

Престолните икони од црквата Св. Димитрие во Скопје говорат веќе за поголема сигурност во цртежот, за еден утврден систем во сликањето на фигурите и особено за нивното сместување во просторот. Лицата ги работи со затемнет окер врз маслинесто-зелена основа, сликајќи фигури на убави лица, како што се Богородица со Христос, Архангел Михаил и на руски тип – Исус Христос. Плотните на облеките ги решава во еден основен тон и со оловно злато – линиите и сенчењата при назначувањето на диплите, применувајќи постапка на измазнети површини. Композициите ги збогатува со стилизиран флорален орнамент во аглите над лачниот завршок (како во црквата Св. Јоаким Осоговски), а долниот дел со условен пејзаж, мошне упростено решаван. Користењето на меандерот врз лентите од облеките, како нов декоративен елемент, и на пејзажот како придружна составка на композицијата, макар колку и да бил површно и шематично сликан, укажува на препознатливоста на композициите со војводинското сликарство. Како оценка на творбите Ап. Петар и Павле од 1895 г., работени за Соборната црква Св. Богородица во Скопје, се искажани мислења дека, во однос на постарите икони (Исус Христос, Јован Претеча и др.), насликани во 1838 г. за истата црква, може да се најдат допирни точки во начинот на надворешната обработка; меѓутоа, на Андонов му недостигаат оние „наши иконографски црти, кои не се избледени ни кај постарите мајстори од 1838 г.“[74] Се смета дека Андонов од 90-тите години па сè до 1915 работи „под влијание на руското школско сликарство од поново време“, како и во „духот на нашите осредни војводински живописци од XIX век“.[75] Изнесените констатации, всушност, ги потврдуваат искажаните становишта за инспиративностите и влијанијата на црковното сликарство на Андонов, за личните заложби на неговата уметничка индивидуалност во надминувањето на конзервативните сфаќања во традиционалното црковно сликарство. Последната деценија од минатиот век ни го претставува Андонов со неговите најдобри остварувања, во напонот на творечката активност и личност, кој со своите патувања во Дрезден и секако и на други места, што можел да ги види, ги збогатува своите сознанија и ги пренесува во своето црковно сликарство. До него сигурно допирале и графички листови од Србија, можеби прирачник од руско потекло, што му помагало полесно да ги совладува поставените задачи, а со тоа станува и најнепосреден преносник на туѓи сфаќања во Македонија. Тоа што Андонов не ги прифаќа иконографските решенија од првата половина на XIX в. е само позитивна страна на неговата сликарска дејност, настојувајќи да внесе секогаш нешто ново во своите композиции. Со несмален интензитет, во духовно сродство со сликарството што се развивало под влијание на западноевропското сликарство, Андонов ја

[74] М. Ф. Јовановић, *нав. дело,* 369.
[75] *Истиот,* 368.

одгледува неговата варијанта на облагородување и разубавување на облиците во религиозните мотиви. Така можеме да го објасниме и неговото ангажирање, од страна на црковните одбори, на работа за потребите на црквите во Србија.

Во 1901 г. Андонов е повикан да го наслика големиот иконостас за црквата Св. Никола во Гњилане. Сликарските работи се изведени во рамките на нему добро познати шеми, повторувајќи се понекогаш во предавањето на одделни претстави на светители. Како и во престолните икони од црквата Св. Димитрие во Скопје, Андонов и тука сместува некои ликови во простор: св. Сава, со измислена архитектура врз заднината, св. Никола, Јован Претеча во пејзаж, налик на оној од црквата Св. Димитрие, ниско решаван, при што фигурите на светителите, предадени во зголемени пропорции, заземаат доминантно место. Во обработката на лицата слика во затемнети односи во светло-сенка, задржувајќи делумно сличности во изразот на лицата (Исус Христос од престолната икона, Исус Христос од владичкиот стол и композицијата Св. Троица со пророк Авакум итн.). Како што спомнавме порано, Андонов обрнува внимание на украсата на облеката со наситена стилизирана или жива орнаментика (св. Сава, Никола, Исус Христос од владичкиот стол), со тенденција за нивната материјализација. Андонов помалку внимание посветува во сликањето на празничните икони – фигурите се збити, поставени еднонадруго, невешто распоредени во смалениот простор.

Заедно со Ѓорѓи Зографски, во 1902 г. Андонов учествува во сликањето на иконостасот за црквата Св. Троица во Куршумлија. Иако двајцата зографи работат одделно, имаме впечаток дека делумно си помагаат меѓусебно (испишување на насловите, можеби некои завршни работи). Во остварувањето на поединечните ликови или композиции со повеќе фигури, Андонов спроведува единствен третман со белези на слаба ликовна реализација. И во случаите кога тој презема готови, реализирани, негови решенија (композицијата Слегување на Св. Дух од 1893 г. во големата црква Св. Јоаким Осоговски,), или кога се инспирира од творби на други автори (Тајна вечера од Леонардо да Винчи), тој не е на нивото на своите можности. Тој ги работи со нечиста палета инкарнатните партии (зелено сенчење со црвени нагласки врз лицата) и облеките, пренебрегнувајќи ја сосем линијата во обликувањето на диплите. Пејзажот, што е придружна компонента на композициите со по двајца апостоли, е решаван формално и условно, хоризонтално компониран во вообичаените колористички степенувања: зелено-кафеава црвена почва, сина вода, сини планини и розикав хоризонт.

Во истата 1902 г. Андонов, според наше мислење, го работи сам иконостасот на црквата Св. Илија во с. Г. Драгуша, во околината на Прокупле.[76] Иконостасот на оваа мала по димензии црква, по конструкција и молерај е идентичен со оној во црквата Св. Никола во Гњилане (1901), а сликањето на Тајната вечера (по углед на Леонардо да Винчи) и архиѓакон Стефан е преземено од црквата Св. Троица во Куршумлија (1902) – поради што сметаме дека иконостасот е настанат по не-

[76] Ѓорѓи Ј. Зографски, во интервјуто за весникат Вардар, споменува, меѓу другото, дека тој работи во црквата во с. Горна Драгуша (црквата Св. Илија – н.з.), кое според вашата оценка не е точно. Сликарските работи ги изведува Димитар Андонов, доколку не е во прашање некој вид помош што му ја пружа Зографски, бидејќи во тоа време тие работат заедно на територијата на Србија. Види С. Леуновић, *Ђ. Ј. Зографски,* Вардар од 25 септември 1932, 7.

говото завршување во посочените цркви. Орнаментирањето на горните агли од иконите со претстава на Богородица со Христос и на Исус Христос, истакнатата разубавеност на Богородица; користењето на златна боја во означувањето на диплите – ни наспомнува за иконописот од црквата Св. Димитрие во Скопје (1897).

Во овие години Андонов ќе наслика четири престолни икони, царските двери и композицијата Тајна вечера за капелата од црквата Св. Никола во Урошевац, кои во 1953 г. се пренесени за иконостасот на црквата Воведение Богородичио во с. Дреница (манастир Девич). По начинот на работа – тврд цртеж, „метализирана“ облека – архиѓаконот Стефан и архангелот Михаил се блиски со некои од престолните икони во црквата Св. Димитрие во Скопје, а Тајната вечера делумно потсеќава на онаа од Св. Никола во Гњилане. Претпоставуваме дека постарите икони од црквата на манастирот Девич (Јован Крстител, Словенските просветители Кирил и Методиј, царските двери и спомнатите ликови) се настанати во 1902/1903 г.[77] во еден континуитет, надоврзувајќи се кон делумните промени што ги уочивме во скопската црква Св. Димитрие (сместување на фигурите во простор со ниско компонираниот пејзаж, „метализирани“ облеки и тенденција површно застапена, за нивната материјализација). Престолните икони Исус Христос и Богородица со Христос не припаѓаат кон истата група икони, меѓутоа, тие се освежувани подоцна, а можеби лицето на Христос е изменето во 30-тите години, сигн. д.д.: Д.А.

Помеѓу питропите (черковни епитропи) Андон Шатев и Васил Бидиков и Димитар Андонов (Димитрие Зуграфино) било договорено Андонов за црквата Св. Јован Претеча во Кратово да направи две големи и осум целивашти икони (1904); три икони „царски“ големи – „Св. Илија и Св. Никола и Св. Атанасие ептен нови“ и пак, според „третиот пазарл'к“, „пет икони средни св. Гаврил, св. Иван Рилски, св. Пантелејмон, св. Спиридон и едната ... (?)“ во 1905 г.[78] Иако се работени во многу стеснет временски период, се предадени во различни ликовни доживувања. Престолната икона Илија и Никола се предадени во посветол инкарнат, нагласени сиви бради и коси, анатомски правилно исцртани лица и раце, како и во раскошно орнаментирана облека и „материјализирана“ книга (Св. Никола). Првиот, по интензитетот на доживување личи на св. Илија од 1904 г. во црквата Св. Никола во Опила, а вториот, на убаво насликаните ликови на Св. Јоаким Осоговски во големата црква од истоимениот манастир. Св. Ѓорѓи Кратовски е предаден со разубавено лице, чија моделација е изведена во кафеаво сенчење, а св. Атанасие има робусен изглед на лицето, но затоа пак дескриптивно е насликан жезолот што го држи и складно е изведена орнаментиката – црвени трендафили врз светло-сива основа, на горната облека. Целиваштите икони пред главниот западен влез од црквата Св. Јован Рилски и Гаврил Лесновски, предадени во кафеава интонација на лицата, вишна боја и зелени облеки, во општиот впечаток дејствуваат цртачки слабо и ликовно недоработено, а по физиономскиот изглед прилегаат на допојасните фрески –

[77] Според искажувањата што ги добивме од Управата на Девичкиот манастир, близу до с. Дреница, овие икони биле во 1953 г. донесени од старата црква во Урошевац.

[78] Книга за приходи и расходи на црквата Св. Иван, Кратово, 1903–1905, 28, што се чува во Архивот на Македонија, *фонд Св. Јован Претеча,* Кратово.

Св. Јоаким Осоговски и Гаврил Лесновски во црквата Св. Никола во Опила и фреските од црквата Св. Ѓорѓи во с. Станишор.

Од 1906 до 1912 г., освен во Гевгелија и Кочани, Андонов работи главно во околината на Скопје и црквите во градот. Наоѓаме поединечни икони во црквите Вознесение Христово во с. Раштак (1906), Св. Никола во с. Горно Солне (1907 и 1910), Св. Мина во с. Сопиште (1907), Св. Димитрие во Скопје (1907 и 1909), како и Св. Никола во Куманово (1908). Меѓу големите негови работи од овој период спаѓаат: иконостасите за црквите Св. Кирил и Методиј во Гевгелија (1907 и 1908), Влашката (романска) црква во Кочани (1908) и Св. Илија во с. Црешево (маало Виниче, 1912 г.), Скопско. Во поглед на начинот на работа и утврдените насоки, констатираме главно повторување и афирмирање на достигањата од 90-тите години од минатиот век. Иконите работени во Влашката црква (по нејзиното уривање, пренесени во црквата Св. Ѓорѓи) се испишани со влашка (романска) сигнатура и се сликани мошне уедначено во рамките на строгиот цртеж и пластичната моделација на инкарнатните партии. Кај иконите од црквата во Црешево се забележливи пропусти во сликањето на лицата со нечиста палета и непедантно изведени облеки. Сите нимбови на светците се преправани, наводно, од Кузман Фрчковски од Галичник.[79] Меѓутоа, значително големи преправки се извршени врз иконите од црквата Св. Троица во Бардовци (1968), од страна на Теодосија Коловски и Кузман Фрчковски.[80] За среќа, интервенциите врз лицата се изведени мошне коректно (Богородица со Христос, св. Троица, Исус Христос, Тајната вечера и сите мали иконостасни икони), додека другите партии, сигнатурите и фонот (најверојатно биле сериозно оштетени во земјотресот, 1963 г.) се речиси наполно изменети во духот на ликовниот јазик на самите зографи.

Според летописот на храмот Св. Сава во Косовска Митровица, „иконите ги работи – Новиот завет на платно, а Стариот на штица (соклот – н.з.) – Димитар Андонов, во 1914 и 1915 г.[81] Според концептот и реализацијата на престолните, со делумна измена и збогатување на заднината, како и на празничните икони, Андонов ги користи искуствата од иконостасот на црквата Св. Никола во Гњилане. Тој се движи во својот свет на убави лица, толку колку што може да ги идеализира, спроведувајќи ја естетиката на идеализацијата на ликовите, подеднакво и на ист начин, кај женските и младите личности (Богородица со Христос, св. Петка, архиѓакон Стефан, арх. Михаил и други светители – воини). Иста ликовна постапка и сличности спроведува во обработката на лицата и рацете на другите ликови (преземен ликот на Исус Христос), но со помала документарност во сликањето на облеките, со исклучок на архиѓаконот Стефан и делумно надополнување со нови елементи на заднината на иконите (уфрлување на столб – св. Сава, глави на ангелчиња во горниот дел од композициите на Исус Христос и Богородица со Христос, пејзажот го оживува со сликањето на чунови – св. Никола во јужниот ѕид). Празничните икони се работени во отсуство на организација на композициите, несоодветни односи со големините

[79] Податокот го добивме од епитропот на црквата во 1974 г.

[80] Податокот го добивме од епитропот на црквата во 1975 г.

[81] Протата Милосав М. Гвоздиќ го уредил летописот на црквата Св. Сава во Косовска Митровица во 1977 г.

на волумените и неопределен простор (Сретение, Влегување во храм, Предавство на Јуда, Воскресение Христово). Композицијата Христос во Маслиновата Гора е насликана според примерот на „Молитва о чаше“, а Тајната вечера е негова варијанта на истоимената композиција од Леонардо да Винчи (апостолите групирани по тројца во „рефекториумот“). Мошне скицуозно, сликарски недоработено и наивно се предадени медалјоните со сцените од Стариот завет врз соклот од иконостасот. Интересно е да се забележи дека апостолите ги слика во мали медалјони, како и во црквата Св. Илија во Горна Драгуша и, делумно, гњиланската црква, што не е традиција во црквите во Македонија. Новина претставува и исцелото сликање на иконите врз платно со маслена живопис.

По враќањето во Македонија, Андонов продолжува со континуирана сликарска дејност без некои суштествени промени во начинот на сликањето и во изборот на иконографските теми, како и менувањето на стилските определби. Одгледувајќи црковно сликарство прифаќано од црковната клиентела со поизострен критериум и вкус, каков што е тоа случај во Србија, Андонов, со угледот на реномиран иконописец во друга средина, не чувствува потреба од коренити измени во сликарскиот израз. Тој е мошне способен, што го покажува и неговата работа од минатиот период, еднаш утврдените композиции и иконографски шеми да ги преповторува во исти и блиски варијанти, поради што и несвесно станува рутинер со препознатлив манир. Меѓутоа, треба да се истакне и фактот дека Андонов сè повеќе се изразува со бојата во замена на линијата, а во доловувањето на пластицитетот на лицето се ориентира кон складни премини, смалувајќи го интензитетот на бојата што се користи при сенчењето (престолните икони во црквата во Косовска Митровица). Делумни отстапувања од смирениот ритам во моделирањето на лицето среќаваме во обработката на некои од иконостасните икони од 1918 г. во црквата Св. апостол Петар и Павле во с. Горно Лисиче, Скопско. Разубавените облици на лицата се сликани измазнето и впечатливо, иако зелената основа се наметнува со својот интензитет во однос на посветлите партии врз истакнатите делови, при што особено се изделуваат ликовите на Исус Христос и на Богородица со Христос. Од друга страна, исцртувањето на очите со премрежен поглед создава нова варијанта на морфолошкиот изглед. Во околности кога Андонов постигнува висок степен на разубавени облици, најмалку е сфатлива негрижливоста на Андонов за коректен цртеж на рацете и пренебрегнувањето на материјализацијата на облеката. Пренагласената стемнета зелена основа во функција на сенчење, кај мнозинството икони, наспроти окерестите и розеникави плотни на лицата ги прави ликовите на светците робусни или тврди во цртежот.

Стилски поуедначена ликовна целина претставуваат иконите во иконостасот во црквата Вознесение Христово во с. Еловец, Велешко, насликани меѓу 1918 и 1920 г.[82] Во цврстата конструкција на композицијата Андонов ја вградува полната маса на главата, а лицето е врамено во стемнето маслинесто-зелено сенчење. Истакнатите, оголени партии ги слика во окер, освежувајќи ги со розеникави нагласки, што постепено станува трајна составка при моделирањето, а облеките и диплите ги интерпретира преку широки, измазнети плотни и потези. Отворе-

[82] Во црквата Вознесение Христово во с. Еловец работи икони за иконостасот, соработникот на Андонов, Ѓорѓи Зографски.

ниот процес на „афирмирање“ на бојата на сметка на линијата, во сликањето на иконите во црквата во с. Горно Лисиче, тука е поцелосно согледан и реализиран. И повторно, истата година и на истиот иконостас, доаѓа до расветлување на палетата, напуштање на компактноста на масата во рамките на моментната ликовна ориентација. Оваа забележлива промена во никој случај не означува нова ликовна насока во опусот на Андонов. Сепак, творбите за еловечката црква, насликани до крајот на втората деценија, претставуваат една заокружена целина, која по уметничките достигања никогаш подоцна, и покрај навраќањето на овие решенија, нема да биде надмината. Некои остварени поединости, како што е сугерирана материјализацијата на панцирната кошула на архангелот Михаил и едно „современо“ сфаќање за облиците на апостолите, според нашето мислење, како што тоа го гледаме во ликовите на апостолите Јаков и Лука. Има во тие негови творби нешто сугестивно од современиот пулс во уметноста, но, за жал, докрај недоречено и ликовно недоискажано. Во сликарскиот опус на Андонов, па и во овој случај, бојата не е користена во функција на нејзините својства и нејзините изразни можности, зашто на Андонов му недостига неопходно знаење. Затоа тој колоритот најчесто го сведува на неколку тона, во смисла на нивното декоративно значење. Зелената боја е доминантна во сенчењето, во наизменичното сликање на хитонот и химатионот, во координација со црвената, предавани во различен интензитет; виолетова и црна и сосема ретко црвена со сина.

Со крајот на втората деценија завршува една фаза на постојани менливости, со цел на сопствени докажувања и афирмирања во црковните средини за кои единствено работи. Притиснат од материјални проблеми тој не се чувствува одговорен пред самиот себеси дека го обременува своето творештво со мошне слаби остварувања, дека ги присвојува како свои туѓите творби или оние од кои се инспирира (Тајната вечера од Леонардо да Винчи ја потпишува како своја во еловечката црква), како што се Воскресение Христово, Молитва о чаше, што во крајна линија не може да му се припише како грев. Но, и покрај тоа, не се спорни неговите уметнички вредности како иконописец. Тој знаел, во миговите на творечка инспирација, да ни даде доказ за своите креативни заложби, како што тоа го сторил со неколкуте остварувања за црквата во Еловец.

Четврта фаза (1920–1930)

Резултатите од четвртата фаза се темелат врз достигањата од претходната и во контекстот на ликовните информации што стануваат сознание преку контактите остварени со други, поразвиени културни средишта, како и личностите со кои соработува. Средбата со Коста Ванѓеловиќ во почетокот на 1920 г. доведува до воспоставување соработка и договор за сликањето на иконостасот во новоподигнатата црква Св. Ѓорѓи во Кочани, а нешто подоцна и за заедничката работа за црквата Св. Стефан во Конче, Радовишко. Секако по иницијатива на Ванѓеловиќ, кој живее неколку години во Војводина (1908 до 1913), тие ги посетуваат Рума и Ириг, како и манастирите во Фрушка Гора. Андонов има можност да се запознае со културното наследство и со ликовната традиција на Војводина, со остварувањата на војводинските уметници. Тие приготвуваат скици за иконостасите што треба да ги направат во Македонија, користејќи ги

елементите на конструкцијата од војводинските иконостаси. Помладиот Ванѓеловиќ ги изготвува изведбените проекти за двете цркви, кои се примени од страна на заинтересираните црковни одбори. Треба да се истакне фактот дека целата иницијатива за реализација на иконостасите ја презема во свои раце Коста Ванѓеловиќ, кој, во својството на правно лице, го потпишува договорот со управата на црквата Св. Ѓорѓи во Кочани.

Димитар Андонов за иконостасот на црквата Св. Ѓорѓи во 1920 г. ги слика престолните икони: Св. Никола, Арх. Михаил, Исус Христос и св. Димитрие, апостолите, по двајца на едно пано; потоа празничните икони: Благовештение, Вознесение Христово, Слегување во адот, Св. Троица, Тајната вечера, Исус Христос, Богородица и Јован од крстот на чесниот престол и иконата Симеон столпник. Од движните икони позначајно остварување е сликањето на св. Сава, српски архиепископ, на платно. Анализата на творбите покажува значително запоставување на тврдиот цртеж, за сметка на користењето на бојата. Меѓутоа, значењето на иконописот од оваа црква го гледаме во потврдување на знаењето на Андонов, во неговото умеење да ја долови тактилноста на материјата (убедливото сликање на орнаментиката врз широката лента и крстовите од архијерејската облека и епитрахилот на св. Сава, решението со книгата и епитрахилот што го носи св. Никола), иако сето тоа не е искажано докрај, доследно. Во сликањето на облеките, Андонов користи топли тонови (кармин-црвено, портокалести, окер, виолетови и резеда), додека во моделирањето на лицата маслинесто-зеленото сенчење го ублажува со светли и розеникави интонации. Општиот колористички тоналитет покажува тенденција кон освежување и, според нашите разбирања, несомнено е резултат од неговото запознавање на палетата на Урош Предиќ, што така „блиско“ зрачи и од делата на Ванѓеловиќ, еден од „соработниците“ на Урош Предиќ.

Во 1921 и 1922 г. Андонов сам го слика иконостасот за црквата Св. Никола во с. Длабочица, Кривопаланечко.[83] Андонов применува постапка на меко сликање со свежи бои, прави измазнети плотни преку широки намази (апостолите) на начин како кај иконостасот во црквата Вознесение Христово во с. Еловец. Мошне интересно е предадена композицијата со претстава на евангелистот Лука: седнат зад затворено масиче од страните, пишува со гускино перо на отворена, дебела тетратка.

Во 1922 г. Андонов, заедно со Коста Ванѓеловиќ учествува во сликањето на иконостасот во црквата Св. Стефан во с. Конче. Нему му припишуваме седум композиции, во мал формат: Богојавление, Раѓање Христово, Воскресение Христово, Атанасие Александриски, Благовештение, Св. Никола, Тајна вечера, Арх. Михаил и движната икона Вознесение Христово. Практичен и рационален, Андонов користи некои од остварените концепти за црквата во Кочани (Тајна вечера, Воскресение Христово, Арх. Михаил) и ги работи, со исклучок на композицијата Атанасие Александриски, негрижливо и рутинерски. Судејќи по наметката што ја носи Атанасие, може да се смета за преземен урнек од војводинското сликарство.

Во блиско духовно сродство со остварувањата во црквата Св. Стефан во Конче се насликани во 1923 г. иконите од малиот по димензии иконостас во црквата Св. Петка во с. Витина, во околината на Гњилане. На тоа нè упатуваат композициите

[83] Податокот то добивме од Наско Герасимов, епитроп на црквата.

Тајна вечера и евхаристичката сцена од Причестувањето, во која Христос со десната рака благословува, а во левата го држи лебот, застанат пред „чесната трпеза“ на која се наоѓа путирот, насликана на завесата од царските двери.

Без некои промени го следи Андонов сопствениот развиток на иконописот во црквата Св. Петка во Скопје (1924) и во црквата Св. Ѓорѓи во с. Петровец, Скопско (1925). Во прашање се мали иконостаси, кои ги изведува без тешкотии. Во 1925 г. ќе наслика неколку икони за иконостасот на гробјанската црква Св. Ѓорѓи Кратовец во Кратово, во чие комплетирање зема учество и Ѓорѓи Зографски. Нему му припаѓаат престолните икони: Богородица со Христос, Исус Христос, Јован Претеча и Арх. Михаил на северната врата. Од малиот број икони на кои им посветува поголемо внимание во ликовната обработка, ја изделуваме Богородица со Христос, од типот Умиление, композиција во која Богородица го прегрнала Христос на градите и образот, упатен пример за преземено влијание од војводинското сликарство или, веројатно, од неговиот претставник Урош Предиќ, проникната со чувствителности карактеристични за незареќанскиот стилски израз. Главите на Богородица и Христос се изведени со цртачка сигурност, а лицата оживеани со розикави нагласки, додека елегантната става со складните пропорции е оптоварена со тешките, обемни дипли во долниот дел од фигурата. Притоа, не треба да ја пренебрегнеме намерата на Андонов да оствари непосреден емотивен однос, толку природен помеѓу мајката и детето.

Иконостасите што настануваат во втората половина на 20-тите години, по изборот на темите, композиционите решенија, делумно по примената на ликовната постапка, главно се потпираат врз остварувањата од првата половина на деценијата. Андонов, во своите сликарски работи, се реализира и потврдува преку сопствените дострели и искуства, преку туѓи модели и, во оваа фаза, првпат, се користи со копии од средновековниот живопис. Иконостасот во црквата Св. Параскева во с. Вратница, Тетовско, насликан во 1927 г., на најдобар можен начин тоа го покажува. Така, композицијата на српскиот архиепископ Сава, со исклучок на третманот на лицето, што е личен удел на авторот, претставува копија од црквата Св. Никола во с. Псача, направена, според означената сигнатура, во 1926 г. Идентичен е случајот со копијата на стоечката фигура на св. Никола. Од престолните икони ја изделуваме, според уметничките вредности и ликовната обработка, композицијата Богородица со Христос, претставена во стоечки став, свртена фронтално. Се чини, ние немаме поубаво насликано лице што ги задоволува нормите на разубавување до степен на „идеалност“. Обликот на лицето е вајан со мошне уедначени осветлени премини, освежени со розикава интонација, цртачки правилно се изведени сензибилните усни, широко отворените очи и тенко изведените веѓи. Стемнетиот црвен мафориј, небесно-сината облека врз сината заднина – го збогатуваат општиот впечаток на колористичката складност, но наедно ги прикрива обемните дипли. За жал, мошне несмасно се насликани рацете – куси и дрвенести, како што тоа го прави во композицијата Богородица со Христос од иконостасот на гробјанската црква Св. Ѓорѓи Кратовец во Кратово.

Во ист дух се сликани ликовите на апостолите, во став седење и стоење, како во црквата Св. Никола во Длабочица, за иконостасот на црквата Вознесение Христово во с. ’Рлевци, Велешко (1927). Во градењето на волумените преовладува бојата; преку широки намази се формираат плотните и диплите на облеката на начин како што е тоа остварено на иконостасот од истоимената црква во с.

Еловец, Велешко. Со парцијални ненаметливи осветлувања, во ист тоналитет на кафеава интонација, додека косата и брадата ги работи негрижливо како компактна маса. Тенко сликаниот син фон на штица без грунд, незавршениот долен дел од иконата, како што се работени множеството од нив, го расипуваат општиот впечаток за творбите.

По начинот на сликање иконостасот од црквата Воведение Богородично во с. Шлегово, Кратовско, стилски и временски се врзува за иконостасот во црквата во с. ’Рлевци. Во обработката на лицата Андонов се ограничува на правилно сликање на лицата со карактеристичниот изглед на „стаклести“ очи, како и бледоцрвените потези во осенчувањето на едната страна од носот, клепачите и ноздрите – еден вид манир кој сè позачестено ќе се јавува во неговите творби. Во однос на остварувањата од црквата во с. ’Рлевци, мошне негрижливо ја слика облеката.

Најверојатно во 1927 г. бил изработен иконостасот за црквата Св. Константин и Елена во Скопје, бидејќи, според архивските податоци, се знае дека е нејзината изградба завршена во 1926 г.[84] По катастрофалниот земјотрес во Скопје од 1963 г., иконите се засолнети по разни цркви во околината на Скопје, што го отежнува утврдувањето сопственоста на матичната црква.[85]

Во наредната, 1928 г. во сликањето на иконостасот за црквата Успение на св. Богородица во с. Горно Коњаре, Скопско, со исклучок на престолните икони работени во дух на разубавување на ликовите Исус Христос, Богородица со Христос, Јован Претеча, арх. Михаил и арх. Стефан, може да се констатираат истоветни ликовни и технолошки приоди во предавањето на ликовите како во црквата во ’Рлевци – розеникава интонација на лицата и сликање врз носачот без грунд.

Во изминатата деценија Андонов се потврдува со зрелоста на своето уметничко битие, создавајќи свој начин на сликарско изразување, пренебрегнувајќи ја линијата како изразна составка на традиционализмот што го одгледува во почетните фази.

Петта фаза (1930–1940)

Осмата деценија од животот на Андонов се изразува со несмален интензитет во плодната творечка дејност. Тој е соочен со многубројни нарачки од црковните одбори за сликање на цели иконостаси, нивното евентуално дополнување со нови остварувања или работење врз поединечни икони за потребите на црквите. Во својата работа главно се ориентира кон сликање иконостаси за помали еднокорабни цркви, при што неговите обврски се сведуваат во изработување неколку престолни икони, претставите на апостолите, како и композицијата Тајна вечера. Притоа, користејќи се со долгогодишното акумулирано искуство,

[84] Според архивските податоци црквата Св. Константин и Елена е завршена во 1926 г. Имено, од страна на управата на црквата е испратено писмо (бр. 158 од 28. IV 1926 г.) до црквата Св. Богородица, со кое се бараат 40.000 динари за нејзино завршување. Не постојат архивски податоци од кои може да се види кога е направен иконостасот и, евентуално, живописана црквата Св. Константин и Елена во Скопје. Види во Архивот на Македонија, фонд: Управа на Саборната црква во Скопје од 1921 до 1940 г., кутија 1.

[85] Податокот го добивме од Јордан Атанасов, свештеник од Скопје.

Андонов вложува помалку труд и напор да внесе нешто ново или, под влијание на движењата во современата ликовна уметност, да покаже повеќе слух за промени во сликарското изразување. Во зависност од неговата лична вдахновеност и трпеливост, во самиот почеток се ориентира на широки намази, на сликање измазнети плотни, за набргу потоа да отпочне фигурите да ги слика со нечиста палета и користење на линијата. Разбирливо е, со навлегувањето на Андонов во сè подлабока старост, помалку да обрнува внимание на педантното доработување на иконите. Меѓутоа, не би можело да се каже дека неговите остварувања, земено во целина, се под нивото на оние од претходниот период. Како црковен сликар, тој ужива општо признание не само во црковните туку и во културните и уметничките средини и води сметка за здобиениот углед. Нашите основоположници на македонската уметност, како што тоа го наведовме порано, се однесуваат со почит кон неговиот професионален позив и, со сознанието за неговиот придонес како зограф и сликар, го прифаќаат во своите кругови.

Во почетокот на 30-тите години настануваат серија икони, сè уште под влијание на постигнатите дострели од претходниот период, во рамките на ликовната ориентација во која доминира бојата, за црквите во околината на Кратово: Св. Јован Претеча во с. Туралево, 1930 г.; Св. Антоние во с. Кетеново, Св. Харалампие во с. Секулица и, според нашето мислење, судејќи по „стилската поврзаност“, Св. Ѓорѓи во с. Приковце, во истата година.[86] Бидејќи Андонов ги работи овие икони во Кратово, не му било тешко со незначителни варирања во позите и колоритот да ги направи во релативно кратко време. Сиот негов труд е подреден на деловен однос, што лесно се открива во истите композициони решенија, во слабиот цртеж, тврдите зголемени волумени како што се Гаврил Лесновски, Прохор Пчињски, Христос и Богородица со Христос во црквата во с. Туралево. Од оваа година се забележуваат измени, всушност наполно напуштање на концептот на Тајната вечера, инаку инспирирана од истоимената композиција на Леонардо, како и на распоредот на фигурите на царските двери. Во првиот случај, Христос е во став стоење, пред поширок отвор, затворен со перде, а од десната, односно неговата лева страна седат Јован Богослов и св. Петар, од чии страни се наоѓаат групите апостоли. Масата е скромно аранжирана (еден путир и две чиничиња). Просторот на одајата е недостатно дефиниран. Во композицијата Благовештение од царските двери арх. Гаврил е предаден во профил, а Богородица клекната пред скромно масиче, затворено со пердиња отстрана, со спружени раце напред и со поглед управен спрема горе. Оваа шема е повторена во црквите во Кетеново, Секулица и Приковце. Во иконописот Андонов користи розикава, инкарнатна боја, а кај облеката кармин-црвена, сина, виолетова и зелена.

Во наредната 1931 г. на Андонов му се доверува сликањето на иконостасот во црквата Св. Ѓорѓи во с. Пирава, Валандовско.[87] Од формална страна, во предавањето на облиците од бистите на престолните икони имаме минимални промени што се изразуваат во нафрлање светли нагласки врз истакнатите делови на лицата и, во однос на сенчењето, создавање на немирен ритам. Меѓутоа, во обработувањето на косата, што ја извлекува со линии или со куси стилизирани поте-

[86] Според искажувањето на Јордан Атанасов, бивш архијерејски намесник во Кратово од 1931 до 1941 г., Андонов ги работел иконите за посочените села во Кратово, а потоа биле пренесувани, од страна на мештаните до црквите.

[87] Црквата е подигната наново врз темели од постара црква, по земјотресот, во 1931 г.

зи, на повидок е манир што постепено станува трајна составка и белег на неговото сликарство во втората половина од деценијата. Ист е случајот со користењето на линијата во означувањето на диплите по облеката и по контурите на фигурите (апостоли). Апостолите се претставени во стоечки став, во чија заднина се простира низок пејзаж, но на чија обработка не му обрнува внимание авторот, како што тоа знае да го направи, макар и во поединечни примери, Ѓ. Зографски.

Што се однесува до нивото на уметничките вредности, иконописот покажува знаци на опаѓање. Симптоми на опаѓање на иконописното сликарство, уште понагласено, покажуваат иконите од иконостасот во црквата Јоаким Осоговски и иконите во наосот во црквата Раѓање на Богородица во Осоговскиот манастир, работени во 1932 г.

Во блиско духовно сродство со иконописот од 1930 и 1932, г. е работен иконостасот за црквата Св. Јован Крстител во с. Отошница, Кривапаланечко. Во ликовната обработка на престолните икони има угледувања и од иконописот во црквата во с. Пирава. Имено, врз стемнетата маслинесто-зелена основа се нанесуваат светли нагласки или петна, а во замена куси црти со цел за потенцирање на истакнатите делови на лицето, пластичноста на обликот. Ние се задржуваме на овие поединости како на еден вид постојанен процес на менување и, во случајот, како на една специфика во ликовната постапка, која не се среќава во периодот пред 1930 г. И додека, од една страна, Андонов настојува на коректното сликање на фигурите, враќајќи се на примерите од поранешните фази, држи до нивната репрезентативност, дотогаш, наведувајќи го примерот со Тајната вечера, се препушта на слободен распоред на волумените без некоја внатрешна духовна нишка што би ги обединувала апостолите, а самите облици се мошне слабо сликани.

Стилизирањето на косата, брадата, шематското предавање на очите, користењето на линијата, на задебелен и грубо воден потег (апостолите во црквата Св. Ѓорѓи во с. Пирава), негрижливо изведуваниот пејзаж, сувиот израз – станува константа на постојано опаѓање на уметничките вредности на сликарското дело во целина. Тоа се потврдува и во иконописот од црквата Св. апостоли Петар и Павле во с. Папрадиште, Велешко (1934). Исклучок претставува (иако потврдо сликана) престолната икона Богородица со Христос од типот на умиление, чиј архетип имаме во истоимената композиција во гробјанската црква Св. Ѓорѓи Кратовец во Кратово од 1925 г., или враќањето кон постари урнеци со незначително варирање во претставувањето на поединостите, задржувајќи ги обликот, типологијата на лицето, ставата, решението на облеката, како што е тоа мошне пластично предадено во ликот на евангелистот Матеја, во споредба со истиот во црквата Вознесение Христово во с. ’Рлевци од 1927 г. Навраќањето кон постари остварувања во творештвото на Андонов значи едно освежување, со самиот факт дека тие исто така се вешто изведени како и претходните. Така, иконостасот во црквата Успение на св. Богородица во с. Јосифово, Валандовско, од 1936 г.[88] ликовно се врзува за иконописните творби од иконостасот во црквата Св. Ѓорѓи во с. Пирава (1931 г.), независно од отстапувањата во ликовната ориентација од оваа развојна фаза на неговото иконописно сликарство. Во контекстот на овие согледувања во творењето на Андонов треба да се имаат

[88] Црквата во с. Јосифово е подигната во 1931/1932 г., а осветена е во 1936 г. кога е направен иконостасот.

предвид неговите остварувања на иконостасот во црквата Св. Никола во с. Дренак, Кривопаланечко, од 1936 г. и со поцврсто поврзување со иконописот во црквата Св. Јоаким Осоговски од 1932 г. и иконостасот насликан за црквата Св. Никола во с. Ранковце, Кривопаланечко, во 1936 г. Меѓутоа, сè уште не можеме да говориме за некоја сигурна стилска определба. Тој подеднакво се застапува за стегнат цртеж, за нагласена пластичност на лицата што ја постигнува преку карактеристичниот начин на осветлување на истакнатите делови, како што е тоа остварено кај иконите Исус Христос, Богородица со Христос, Св. Ѓорѓи или за чиста линија во смисла на нејзино декоративно значење (панцирна кошула, обработка на косата преку куси црти – св. Ѓорѓи) во црквата Св. Ѓорѓи во с. Градиште, Кумановско, од 1937/1938 г.[89] Андонов сега слика со палета на чисти тонови – азурносини во координација со црвени (Богородица со Христос и Исус Христос), посветло кафеави и маслинесто-зелени кај Јован Претеча и окер, азурносино, стемнето црвено кај св. Ѓорѓи. Лицата на сите светци се предадени во стемнета инкарнатна, црвена боја. Композицијата Тајна вечера, според распоредот на апостолите во неопределен простор, ни наспомнува на истоимената композиција во црквата Јован Претеча во с. Отошница. Композицијата Благовештение на царските двери има сосем изменет распоред на ликовите: во долниот појас арх. Гаврил и Богородица (и тие со изменети места), а во горниот пророците Јоил и Исаија – невообичаено иконографско решение.

Со навлегувањето во подлабока старост, Андонов, со помалку труд и залагање, ги остварува своите задачи, препуштајќи се на копирање на сопствените творби и допуштајќи си слобода да импровизира иконографски решенија. Во втората половина на четвртата деценија сè повеќе доаѓа до израз неговата незаинтересираност како во одржувањето на нивото на формалната страна од обработувањето на творбите така и во „комплетирањето“ на иконостасите, при што застапеноста на празничните композиции ја сведува на симболичен број. Мнозинството на негови творби се подредени на линеарната концепција, колористичките плотни ја губат својата звучност, а лицата и рацете се сликаат со нечиста палета на неизразени кафеави и окер-тонови и слаб цртеж. Така, Андонов постапува во сликањето на иконостасот за малата црква Св. Јован Претеча во Скопје, едно од неговите најслаби остварувања (1937 г.).

Во 1937–1938 г. Андонов ќе наслика девет целивашти икони за црквата Св. Никола во Куманово. Во нивната реализација тој ќе се послужи со истите шеми и арматура на бистите, нагласената линија на цртежот и декорацијата, делумно стилизираните исцртувања, што се карактеристични за иконописот во црквата Св. Ѓорѓи во с. Градиште. Се забележува, исто така, иста колористичка постапка и сфаќање: стемнет инкарнат наспроти чисти колористични плотни на облеката.

На впечатлив начин се манифестира, како кај иконостасот на црквата Св. Јован Претеча во Скопје, опаѓањето на ликовната обработка на движните икони, настанати во 1939 г., во скопската црква Св. Димитрие. Во ист дух, без настојувања за ликовна доработеност, незначително уметничко рамниште, се изведени

[89] Сегашната црква, во основата слободен крст и комбинација на триконхос, чија западна страна е продолжена, е подигната на темели од постара (1868 г.) Иконостасот има една икона од Јаков Кузмановиќ од Галичник, додека другите икони му припаѓаат на Димитар Андонов.

сликарските работи на иконостасот во манастирската црква Св. Трифун, во непосредна околина на с. Говрлево, Скопско (1939–1940).

За време на Втората светска војна Андонов, повлечен во својот дом, со нестивнат елан продолжува да работи врз иконописот. Од овие години се зачувани неколку икони. Познато е дека Андонов, што се потврдува со критичките написи по повод одржаните изложби во 1939, 1942 и 1943 г., на кои тој излага свои творби со световна и религиозна содржина, некои од сликите со профана тематика ги работи во духот на иконописот. Дотолку, пак, е интересно што наоѓаме икони во неговото творештво проникнати со белези – импровизирани, расточени нанеси – кои асоцираат на импресионистички манир. Најизразит пример, во оваа смисла, е минијатурната творба Глава на светител (Светител), 1942–1943 г.(?), предадена во мошне некохерентна структура. Во композицијата Глава применува широки, неадекватни нанеси врз лицето (веѓи, подочници, предниот дел од носот, устата), розикави петна во ширината на четката за сликање и сини нагласки врз маслинесто-зелената почва. Милостивиот самарјанин од 1943 г., според концепцијата и реализацијата, како и според романтичарскиот „штимунг“ е насликан во мошне блиско духовно сродство со композицијата Смртта на Гоце Делчев. Всушност, во прашање е позајмен примерок од западноевропско потекло со назаренски стилски израз, ликовно трансформиран во една варијанта на сопствено ликовно изразување од Андонов. Меѓутоа, убаво насликаната глава на св. Катарина (1941–1942 г.) со широко граденото инкарнатно лице, крупните очи со погледот нагоре – некој религиозен патетичен патос што потсеќава на остварувањата на Гвидо Рени – сензибилните црвени усни и раскошната, густа, темномаслинеста, уредена коса, не е во контекст со немирот на палетата што се наметнува кај облеката и фонот. Згорничаво нанесен декоративен украс на испрекинати окер-кругови врз звучна лилакова облека потсеќава на остварувањата од црквата во с. Шлегово. Поздржано, сликарски покоректно е спроведен немирот на палетата во сликањето на лицето на Јоаким Осоговски, од црквата Св. Кирил и Методиј во Тетово, 1943 г.

Во последната деценија од својот живот Андонов сè уште работи со жарот на вистински творец, но и во заморот што ја носи со себе напреднатата, длабока старост. Неговата палета, со ретки исклучоци, сè повеќе станува матна и стемнета, а цртежот несигурен, што е евидентно на иконостасот работен во 1945 г., за црквата Св. Атанасие во с. Вучидол, Скопско; на малиот иконостас во црквата Св. Петнаесет во Струмица (1947), како и на неговата последна поголема сликарска работа – иконостасот во црквата Усекование на св. Јован Претеча во с. Режановце (1949) Кумановско.[90] Анализата на престолните икони од црквата во Режановце нè упатува на остварувањата на Андонов од почетокот на четвртата деценија, работени за црквите во Туралево, Кетеново, Приковце и Секулица, Кратовско, од кои се ииспирира. Како потврда на ова наше искажување ги наведуваме малите по формат икони: Јован Рилски, Прохор Пчињски, Гаврило Лесновски, Јоаким Осоговски, Ангеларијa и Горазд, кои се работени според примерите на светите пустиници и седмочисленици, од страна на Андо-

[90] Според натписот забележен во 1956 г., црквата е подигната во 1949 г. со помошта на Софија Пандилова, света петкарка, и селаните од Режановце. Софија Пандилова е еден од иницијаторите и ктиторите на црквата, инаку член на „Христијанското друштво“ во Скопје.

нов како службеник на Народниот музеј во Скопје, од ѕидните слики во црквата Успение на св. Богородица во штипско Ново Село, најрано во 1946 г.[91]

Меѓу последните остварувања ја вбројуваме незавршената икона со претставата во стоечка фигура на арх. Гаврил, чија обработка започнала, според испишаниот запис, во 1952 г. Презентираниот експонат со својата документарна вредност на најупатен начин нѐ информира за начинот на сликање на Андонов. По овладувањето на занаетот „директно“ со четка, обележувајќи ја контурата на носачот, слика, како што тој самиот се произнесува за својата сликарска работа. Од друга страна, тоа е своевидно сведоштво за тоа дека тој се здобил со повисока ликовна култура во областа на иконописот.

Заклучок

Меѓу современиците-иконописци од втората половина на XIX в., образовани во исти или приближни услови, Димитар Андонов зазема значајно место во развојот на иконописот во Македонија. По Дичо Зограф, кој се смета за еден од најпродуктивните иконописци, Андонов, во околностите на долгиот животен и творечки век, по бројот на остварените експонати – над 1.200 икони за околу 100-тина цркви во Македонија и Србија – зазема прво место. Денес со сигурност може да се тврди дека иконописното сликарство претставувало трајна преокупација и предана негова активност во однос на живописот и профаното сликарство. Останувајќи на позициите на црковен сликар, тој го бара своето постоење и реализирање, проникнат со љубов кон својата работа, за потребите на црквата, како единствен нарачувач на поголеми сликарски работи. Токму затоа својата исконска надареност ја насочува како и мнозинството зографи, кон создавање свои архетипови, свој систем на изразување, без амбиции попродлабочено да ги обработува религиозните теми. Тој исто така поседува способност на приспособување и сликарска меморија на прифаќање и угледување на туѓи примери, пренебрегнувајќи ги настојувањата за остварување на логичен, развоен пат. Тој е еден меѓу најталентираните наши зографи, што ги искористил своите потенцијални уметнички можности во изградување на сопствената сликарска личност. Меѓутоа, покрај сите успони и падови во одделните етапи на неговиот уметнички развој, покрај видните осцилирања, како резултат од брзи и рутинирани решавања на задачите, ние не можеме да ги одречеме заслугите на Андонов во подигањето на ликовното ниво на црковното сликарство во Македонија, придонесот во усвојувањето нова ликовна платформа и естетика во пореалното сфаќање на облиците, анатомијата и перспективата. Иконописот, по карактерот на својата мобилност, создава потесни и покомуникативни духовни допири со одделни сликарски средини. Андонов, и не само тој, доаѓа во контакт со одделните иконописни остварувања на светогорските ателјеа од втората половина на XIX в., со богатата традиција на руската уметност во сликањето икони од XVIII и XIX в., како и со творештвото на војводинските сликари, школувани во сликарските центри на Средна Европа. Нему

[91] Според искажувањето на академикот Димче Коцо, кој му сугерира на Андонов да наслика нешто за Народниот музеј, чиј е тој редовен службеник.

несомнено, исто така, му доаѓаат до рака графички листови, литографии што настануваат во соседна Србија, како и репродукции од западноевропско потекло, што значително влијае врз промените на начинот на сликање и осмислување на уметничката форма на религиозните мотиви. Профаното сликарство, од друга страна, морало да дејствува врз карактерот на религиозната уметност во смисла на одгледување нови облици и средства за нивното изразување. Во контекстот на менувањето на естетските примери, приспособувајќи се кон барањето на времето, Андонов се „ослободува“ од традицијата на доцновизантиското сликарство, од карактеристичните белези на левантинскиот барок и рококо и традиционалните иконографски шеми, што инаку останува суштина на црковното сликарство на македонските зографи од XIX в. Андонов се залага за напуштање на конвенционалниот шематизам во градењето на композициите, за сликање облици поблиски до стварноста (лица, раце), поприфатливи за гледачот, при што живиот колорит придонесува за пријатниот впечаток во доживувањето. Во тој дух Андонов ја остварува развојната линија на иконописното сликарство, заснована врз начелото на едно единствено уметничко-естетско кредо. Меѓутоа, гледано од аспектот на вистинските сликарски можности на Андонов, во поглед на уметничките вредности и дострели, тој се покажува недоследен во коректното ликовно обработување на содржините, во недоработувањето на мотивите, што е слаба страна на неговото творештво во целост. Но, исто така, треба да се има на ум дека во лицето на сликарската личност на Андонов, во неговите творечки напори, најцелосно се појавени настојувањата за раскинување со конвенционалните догми во доцновизантиското сликарство и најцелосно се манифестираат, за наши прилики, белезите на новата стилска ориентација во црковното сликарство.

Со една глобално направена периодизација, иконописот на Андонов го класираме во пет фази. Почетокот на иконописната дејност и времето на неговото школување и учење го опфаќаат периодот од неговата прва фаза (1879–1887 г.) и се одвиваат во рамките на карактеристичниот израз на неговите роднокрајни зографи, како и со изразито неуедначени настојувања во сликањето подефинирани, стилски понасочени, творби. Настанувањето на поединечните икони од овој период се сè уште во фаза на сопствено истражување, што е секако резултат од неговото дејствување, пред и по враќањето од неговото школување, во родното Папрадиште и околните села (Ореше, Владиловци, Теово, Богомила, Раштани, Бусилци, Раковец, Лисиче, Ново Село и Голозинци).

Втората фаза (1888–1897 г.) се изразува со плодотворната творечка работа и во сериозните напори на Андонов во понастојчивото раскинување со конвенционалното, традиционалистичко сликарство. Кон крајот на 80-тите години, Андонов се угледува на творештвото на Станислав Доспевски од Самоков (НРБ), што позитивно влијае врз изградувањето на неговата уметничка личност. На тоа упатуваат извесен број икони, работени за иконостасот во црквата Св. Никола во Штип (1889–1890), во духот на современото иконописно руско сликарство. Значително поизразито се чувствува руската уметност во сликањето на иконите од 1893 г., работени за црквата Св. Јоаким Осоговски во истоименот манастир, Кривопаланечко. Иако се во прашање две изделени ликовни целини, тие всушност одгледуваат една ликовна и стилска ориентација, подредени на единствено ликовно сфаќање проникнато со поголема природност на облиците

и нивно разубавување. Со зрелоста на вистински мајстор тој ги следи примерите на подобрите од него, со цел макар и во поединости (глави, раце), да ја постигне уметничката форма што е на повисок степен на ликовните остварувања кај Ст. Доспевски и кај руските сликари.

Во третата фаза, што го опфаќа периодот од 1897 до 1920 г., иконописното сликарство, со незначителни отстапувања, гледано од иконографскиот репертоар, се развива во рамките на руското и војводинското, односно српското сликарство. Работејќи овие години иконостаси за црквите во Србија, вниманието на Андонов е свртено кон прифаќањето на српските светци и иконографски решенија од умножените графички листови и репродукции од Србија и западноевропско потекло (Воскресение Христово, Молитва о чаше, Тајна вечера). Сликарските претстави на светците почнува да ги предава во стоечки став, како што е тоа практикувано во српското и војводинското сликарство; плотните на облеките се сликаат со широки и измазнети намази и се украсуваат со флорални орнаменти или украси со релјефно орнаментирани шари врз лентите; се збогатува длабочината на иконата со низок пејзаж, во кој задолжително се слика ниска вегетација, речен ток, вид сакрална архитектура, стемнето-сини ридови и планини и розикав хоризонт – како далечен, но во случајот неуспешно предаден, одек на сликарството на италијанските кватрочентисти. Арматурата на фигурите станува поцврста и покомпактна, а фактурата ја прави дисциплинирано измазнета, со делумни навестувања на материјализацијата на орнаментиката (иконостасите во црквата Св. Димитрие во Скопје (1897), црква Св. Никола во Гњилане (1901), Св. Ѓорѓи во с. Станишор (1903), Храм на Св. Сава во Косовска Митровица (1914–1915), црквата Вознесение Христово во с. Еловец, Велешко (1918–1920).

Уметничките резултати од четвртата фаза (1920–1930) се темелат врз достигањата од претходната, оплодени со ликовни информации, здобиени преку непосредните контакти со остварувањата на угледните војводински сликари, пред сè, на Урош Предиќ. Притоа не треба да се пренебрегне соработката со Коста Ванѓеловиќ, иако таа нема никакво директно влијание врз уметничките достигања на Андонов. Во оваа етапа констатираме користење на палета посветли и позвучни тонови и осетно запоставување на линијата за сметка на колористичките нанеси. Андонов некои свои остварувања ги работи според примерот на творбите настанати во духовно сродство со назаренскиот стилски израз (композицијата Богородица со Христос од типот Умиление) за црквата Св. Ѓорѓи Кратовски во Кратово, 1925 г.

Петтата фаза (1930–1940), во однос на остварувањата од претходниот период, претставува продолжување на иконописот со белези на идеализирани облици, како што е тоа прејавено на престолните икони од црквите Јован Претеча во Туралево (1930), Св. Антоние во Кетеново (1930), Св. Харалампиј во с. Секулица (1930) и други од почетокот на 30-тите години. Меѓутоа, од 1932 г., паралелно со одгледувањето на убави ликови на светци, во иконописот и живописот се јавува тенденција кон сликањето контури на фигурите, лицата и рацете, означувањето на диплите на облеката, обилното користење на линијата и површинското решавање на плотните. Моделацијата на лицата се изведува во необлагородени стемнети маслинесто-зелени тонови, како и во нечиста палета. Најизразит пример на ликовната преориентација на Андонов се иконостасните

икони од 1932 г. во манастирската црква Св. Јоаким Осоговски, како и живописот од 1932 и 1933 г. во неа.

Во втората половина од четвртата деценија сè понаметливо се јавуваат елементи на стилизација, посебно во сликањето на косата и брадата на светците – првите знаци на опаѓање на иконописот во творештвото на Андонов (црква Св. Ѓорѓи во с. Градиште, Кумановско, 1937–38, целивашти икони од црквата Св. Никола во Куманово од истата година).

Во последната деценија од животот Андонов не е во напонот на силите на својата работоспособност, што има за последица слаба критичност и значително смален ритам на одржување сигурност во изведувањето на иконописните творби. Повременото приспособување кон третманот на мотивите со световна содржина (Глава на светител, 1943 г.) и барањето инспирации во поединечни назаренски примери (Милостивиот самарјанин, 1943) нема да го запрат отворениот процес во презабрзаното опаѓање на црковното сликарство.

Во согледувањето на уметничките можности на Андонов, во неговото ангажирање за менување својствата на црковното сликарство во духот на современите ликовни текови, зависни од влијанијата од руската и војводинската црковна уметност, во нивното европеизирање – неговиот креативен придонес најафирмативно се реализира во областа на иконописното сликарство. Со своите најуспешни остварувања Андонов се вбројува меѓу најзаслужните црковни сликари во Македонија, кој нашата национална ликовна уметност од XIX в. ја оплодува со посредството на своето учење и искуства, обезбедувајќи ѝ притоа свое место и значење во натамошниот развој на црковното сликарство во Македонија и надвор од неа. Може слободно да се каже дека Андонов, во рамките на своите уметнички предиспозиции и можности, со обдареноста на сликар, зазема достојно место во средината на сликарите од нашата земја.

16. Архангел Михаил, 1989, црвка Св. Димитрие, с. Кованци, Гевгелиско (кат. бр. 1)

17. Исус Христос, 1884, црква Св. Никола, с. Раковец, Велешко (кат. бр. 47)

18. Пророк Илија, 1889, црква Св. Никола, Штип (кат. бр. 111)

19. Рождество Христово, 1893, црква Св. Јоаким Осоговски (кат. бр. 198)

20. Благовестие (Царски двери), 1907, црква Св. Никола, с. Горно Солне, Скопско (кат. бр. 423)

21. Исус Христос, 1918, црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско (кат. бр. 547)

22. Свети Лука, 1918/1920, црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко (кат. бр. 582)

23. Свети Ѓорѓи Кратовец, 1930, црква Св. Јован Претеча, с. Туралево, Кратовско (кат. бр. 792)

24. Исус Христос, 1937/38, црква Св. Ѓорѓи, с. Градиште, Кумановско (кат. бр. 1.037)

25. Богородица со Христос, 1937/38, црква Св. Ѓорѓи, с. Градиште (кат. бр. 1.038)

26. Света Катерина, 1942, Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

Сликарството од XIX в. во македонската уметност, сè до средината на 80-тите години, како што е тоа изложено порано, претставува трајна константа на црковната традиција. Верските задачи и потреби, утврдени од религиозниот кодекс на монашкиот центар во Света Гора, во името на одржувањето „православието“ и алтернативата на нивната егзистенција, остануваат и потоа траен интерес и идеологија на религиозните средини. Уметноста им служи на црковните фактори, единствените мецени во протежирањето на црковното сликарство. Религиозната уметност, под плаштот на црковните норми, врши определена функција на културно-уметнички план со цел за вистинско политичко-економско владеење на народот, со крајна мера за национално отуѓување на македонскиот народ. Поради тоа, профаното сликарство од овој период, во класичната смисла на неговото значење, во поглед на содржинската и формалната страна, не претставува суштествена појава во уметничкиот живот, што би влијаела евентуално врз коренитите промени во ликовната уметност. Сликањето елементи и мотиви со профана содржина во нашата средина е ликовен процес што се остварува во рамките на религиозното сликарство. Портретите и битовите композиции, како и оние со етнографски белези, се сликаат со исти ликовни средства и се реализираат на начин што е во ликовно сродство со живописот и иконописот и органски претставуваат нивни составен дел. Тие се всушност единствените творби од „световен карактер“[1] и тематски ѝ припаѓаат на т.н. „лаичка иконографија“.[2] Во поглед на стилската определба, портретите и битовите композиции се сликаат во рамките на конвенционалното, при што традицијата игра важна улога. Според своите формални белези и вредности, примената на пофина „иконописна“ техника и графичката обработка се изделуваат, повеќе или помалку, од стереотипните црти на светителските ликови.[3] Познато е дека зографите при портретирањето на личностите особено внимание ѝ обрнуваат на обработката на лицата и рацете, додека сè друго е „типизирано“ – став, движења, облека и атрибути. Меѓутоа, во самата таа ликовна обработка, „уметничко транспонирање“ на ликовите во портрети, имаме мошне неуедначена слика што е во зависност од можностите на авторите. Имајќи ги предвид намерите на зографите тие да бидат претставени со особеностите што ќе се изделуваат од живописот или од иконописот, мошне деликатно и во одделни случаи спорно – е прашањето околу конкретизирање на физичкиот изглед на портретираните личности, како и за поблиско определување на индивидуалните карактеристики. При тоа, исто така, од особена важност е да се утврди, во каква мера несовремените, односно современите портрети, се вклопуваат или не, во една стилска целина со живописот и наедно се типизирани.[4] Од друга страна, нашите зографи, како впрочем и нивните современици од другите национални средини од првата половина на XIX в., остануваат во

[1] А. Василиев, *Ктиторските портрети,* София, 1960, 5.
[2] С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку,* Скопље, 1934, 5.
[3] *Истиот,* 10.
[4] *Истото.*

границите на своите уметнички можности и, не менувајќи ги концептите на ликовите на портретираните личности, не овозможуваат простор за натамошно нивно развивање.[5] Ктиторските портрети или портрети на дарители најчесто се сликаат од редовите на клерот и сосем ретко се тоа личности од мирскиот свет. И при овој случај мајсторите-зографи се повинуваат на црковните барања да се портретираат пред сè игумените на манастирите и духовните старци, заслужни за подигањето и просперитет на манастирот, како и високите верски достоинственици (манастир Јован Биторски). Структурата на македонското општество, што претежно ја составуваат занаетчиите и селанството, сè уште се со изедначен социјален статус, што е секако една од битните претпоставки за развојот на портретното сликарство во пошироки димензии. Политичката зависност, немањето цврсти духовни упоришта, недостатно развиената национална свест на граѓанството – значително придонесуваат за пренебрегнување на потребата од одгледување уметност во вид на профано сликарство.

Истовремено, во соседна Србија, по востанијата од 1804 и 1815 г., се појавува зголемен интерес на уметничкото поле и за развивање на културниот живот.[6] Со преминувањето на уметници од Војводина во Србија, пренесени се наедно „европските уметнички сфаќања“ во Србија, при што „војводинското сликарство исполнува една мошне важна епоха во развојот на српската уметност“,[7] дотолку повеќе што од „ова сликарство изникнува и сликарството во Србија од почетокот на XIX в.“[8] И додека во српската уметност се одвива ликовен процес што „значи вистинита, стилска, формална и содржинска пресвртница“,[9] македонската ликовна уметност не ги поминува истите развојни стилски фази. Учеството на неколкумина зографи од Македонија, во тоа време, во Србија, е без значење за некои промени во сликарството кај нас.[10]

Со покорувањето на нашите краишта од Отоманската Империја, настануваат дни на тешко ропство. Непрестајно сиромашење на македонскиот народ негативно се одразува врз развојот на уметноста. Се подигаат цркви со скромни размери, а нивното украсување е препуштено во рацете на домашни, самоуки, локални мајстори-зографи. Под закрила на манастирите, со помошта на ситни христијани-феудалци и на позаможни селани, сепак се овозможува непрекинато создавање, но со осетно намален уметнички квалитет. Сликањето портрети, во однос на претходниот период, значително стагнира. Позначајните остварувања од поствизантискиот период се: ктиторските портрети на Тоде и Булка од 1462 г. кои ја помогнале изградбата на црквата Св. Спас, Охридско;[11] портретот на Купен, синот на Михаило Петков од Битола, еден од ктиторите на црквата од

[5] В. М. Полевой, *Искусство Греции,* Москва, 1975, 250.

[6] З. Симић-Миловановић, *Српска уметност новијег доба,* Београд, 1950, 27.

[7] *Истото.*

[8] Б. Вујовић, *Српске иконе XIX века,* каталог, Музеј града Београда, Београд, 1969, 3.

[9] Е. Цевц, *Словеначко сликарство 19 века,* Београд, 1967, 13.

[10] Во манастирот Троноша кај Лозница, живописот и дел од иконостасот го работеле во 1834 г. молерите Михаил Константиновиќ од Битола и Никола Јанковиќ од Охрид. Истата година овие мајстори го сликаат иконостасот во манастирот Чокешина, во околината на Шабац. Во 1844 г., Живко Павловиќ од Пожаревац и Никола Јанковиќ од Охрид ги работат живописот и иконостасот во манастирот Сретење под Овчар. Горниве податоци ги добивме од Мирјана Шакота, историчар на уметноста од Белград, за што во оваа прилика ѝ благодарам.

[11] Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду,* Београд, 1971, 70.

Слимничкиот манастир, Ресенско (1607)[12] и портретите на ктиторите – брачниот пар во црквата Успение на св. Богородица во с. Дивле, Скопско (1604)[13] и други.

Развојната линија во доменот на портретната уметност од XIX в., можеме да ја следиме од 1799 г., кога Трпо, зограф од Корча, го слика јеромонахот Стефан, проигумен на манастирот Св. Наум. Ктиторскиот портрет на Стефана, иницијатор на украсувањето на Наумовата капела, е современ со живописот. И покрај забележителните оштетувања, присутна е тенденцијата за „пофина" обработка на лицата, моделирано внимателно, преку топли окерести и инкарнатни тонови, врз зелена основа. Достоинствената става на јеромонахот, ублаженио интензитет на линиите од диплите на мантијата, обработката на главата – се единствените елементи што го изделуваат ликот на ктиторот од сликарската целина. Меѓутоа, некои поединости сепак се различни од ликовната постапка применета во обликувањето на лицето: очите, понагласената линија на „цртежот" што ги формира, се решени на сличен начин како и кај другите светители.

Зографот Теодосиј од Велес, во вотивната слика – Чудотворната моќ на Богородица Скоропомошница (1828 г.) – се потврдува како уметник со сликарски нерв. Ликовите на жена му и детето, неговиот „автопортрет", се третирани со иста сликарска грижливост како и композициите Богородица со Христос и Богородица го спасува царот од морето, пласирани врз заднината. Зографот Теодосиј ги слика фигурите со префинето чувство за мирни и хармонични колористички ритмови – окересто светло-сиви, сини и кафеави тонови, и остварува рамнотежа помеѓу линиите од силуетите на фигурите и тие што ги градат облеките и ги расчленуваат обоените плотни. Препознатливи се повторувањата – обли лица, очи, усти, еднакво исцртани веѓи – што ја доведуваат во прашање намерата на уметникот да ги наслика портретите на своето семејство, односно својот автопортрет. Но, ние имаме пред себе слика на платно која само според религиозните мотиви (сцени во сликата) нè потсеќава на него како на живописец (црква Успение на св. Богородица во штипско Ново Село, 1813 г.). Судејќи по водењето на чистата линија на цртежот, деликатноста во нејзиното користење при означувањето на диплите, облеката, ракавите, сведени до елементарност (световните лица), можеме да говориме за автентично сведоштво на една талентирана личност.

По повод завршувањето трпезарискиот дел во манастирот Јован Бигорски (1820–1825), насликани се, современи со живописот, портретот на Григориј, дебарскиот архиепископ, и ктиторските портрети на Арсение, игумен на манастирот, како и на Хаџи Серафим, стар духовник, современик на Арсение до 1830 г., заедно со Михаил Зиси и, Димитрие, неговиот син. Во споредба со лицата на Јован Претеча, Исус Христос Седржител, Господ Саваот, насликани врз октогонални паноа на резбаниот таван од машката трпезарија, св. Сава Освешчениј, св. Теодосиј, Атанасиј Атонски на источната и западната страна, и други, може да се утврдат заедничките стереотипни црти и истовременоста на нивното настанување. Меѓутоа, портретот на Арсение во композицијата Арсение ѝ се обраќа на св. Богородица – (икона од 1833 г.), насликан од монахот Данил (мирско име Димитрие) иако работен со исти ликовни средства како и

[12] К. Балабанов во *Историја на македонскиот народ,* 1, Скопје, 1969, 300.

[13] К. Балабанов, *Црква во с. Борилавци, црква во с. Дивле,* Културно наследство, V, Скопје, 1959, 13.

другите светители, претставува делумно изолирана појава во творештвото на Данил. Во сликањето на лицето се занемарени схематичните решенија во полза на особености што се карактеристика на предадената личност. Зографот Данил се потрудил, во овој случај, да оствари извесна индивидуална конкретност, истакнувајќи ги цртите на лицето што се маркантни за физиономскиот изглед на Арсение. Збиениот волумен, зголемените раце се предадени во слаб цртеж.

Во периодот меѓу 1849 и 1868 г, Дичо Зограф ќе наслика четири портрети, различно доживувани. Портретот на Мелетиј, дебарскиот митрополит (1849),[14] најблаго речено е компилација на композицијата со портретот на Григориј, дебарски архиепископ. Затоа, пак, портретот на јеромонахот Самоил од 1854 г., работен за манастирот Трескавец, се смета за негово најуспешно остварување. Во нашата и странска историографија Дичо Зограф се вбројува меѓу првите зографи „кој направил опит и во световното сликарство“[15] и „направил прв современ портрет во македонската уметност“.[16] Очигледно е дека среќаваме едно негово настојување кон повисок степен да ја хуманизира личноста на јеромонахот Самоил, со израз на продуховено лице и со впечатлива спиритуалност. Во машката трпезарија Дичо Зограф ќе ги наслика портретите на јеромонахот Теодосиј (умрел во 1855 г.) и игуменот Јоаким (умрел во 1862 г.), наследник на архимандритот Арсение, во 1868 г. Тие се изработени по нивната смрт, како самостојни остварувања; со неутврдена аналогија за определен живопис или иконопис современ со 1868 г. Сликани на зографски начин – шематизирани и нескладни фигури, површно решавана облека и без напори за некое убедливо сликање на цртите на лицата, тие не се на висина на уметничките вредности од претходните портрети. Со незначителна разлика во некои поединости портретот-икона на јеромонахот Теодосиј е речиси истоветен со стоечката фигура на Антониј Велики (1852), насликан на западната страна во црквата Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, во близина на Дебар.

Зографот Васил поп Георгиев од Струмица, современик на Дичо Зограф, со белези на наивност, во 1859 г. ги слика ктиторските портрети на поп Стојан, еден од учесниците и организаторите на Разловечкото востание (1876) и на видните, заможни селани Стоил Ковач, Стоил Георгиев и Цоне Спасов во црквата Св. Константин и Елена во с. Разловци, близу до Делчево. Облеката на свештеникот и празничните облеки на селските првенци се единствените елементи што ги делат од сликарската целина. Неговиот сограѓанин Григориј Пецанов од Струмица со значително поголемо знаење и сигурност го слика, современ со живописот (1873), ктиторскиот портрет на Трајко Топле, облечен во носија на родниот крај, на северната фасада од црквата Св. Димитрие во с. Градец, Валандовско. Според топлиот колорит, постигнатите пропорции, поедноставениот третман на облеката, делумно отстапува од измазнетите и студени инкарнатни партии на ликовите од единствено зачуваната композиција на Страшниот суд од авторот на истата фасада. По подолго време, повторно во XIX в., се јавуваат портрети сликани од редот на лаиците.

[14] Грчки митрополит, по чија наредба во 1848 г. биле изгорени словенски ракописи во Кичевскиот манастир Пречиста (?). Види Ив. Снѣгаровъ, *История на Охридската архиепископия-патриаршия,* II, София, 1932, 448.

[15] А. Василиев, *Български възрожденски майстори,* нав. дело, 187.

[16] Е. Мацан, *Македонски портрет,* нав. дело, 4.

Од значење за историјата на ликовната уметност во Македонија, не толку заради нивната „висока“ изворна вредност, се трите цртежи со ликовите на Кирил Пејчиновиќ (1771–1845) и јеромонахот Арсение од Лешочкиот манастир, авторот на овие творби.[17] Во странската и наша историографија се дадени пошироки објаснувања за потеклото на истите, најдени на страните од корицата на еден ракопис од XVII в. Цртежот на корицата го претставува Пејчиновиќ како „човек од среден раст“,[18] облечен во калуѓерско расо со камилавка, во десната рака носи патерица, а во левата бројници, објавуван во низа научни дела и популарни написи. На внатрешната корица Арсение ја нацртал главата на Пејчиновиќ, чија автентичност се засведочува со сигнатурата „Кирил“ и со сличноста со главата на претходниот цртеж. На внатрешната страна на првата корица на еден минеј за месец декември е прикажан веројатно Кирил Пејчиновиќ, потпрен на оградата од чардакот на манастирскиот конак.[19]

На истата корица, на која е стоечкиот портрет на Пејчиновиќ, Арсение го нацртал својот портрет претставен во став стоење во долга антерија, со кошничка во десната рака и вперен показалец кон фигурата на Пејчиновиќ од левата страна.[20] Самоукиот Арсение, за кого немаме податоци дека бил зограф, ги нацртал наведените портрети, најверојатно меѓу 1818 и 1835 г., кога Пејчиновиќ бил игумен на Лешочкиот манастир.

Од наведените примери може несомнено да се констатира дека сликањето на портретите е остварувано во рамките на традиционалниот израз на доцновизантиската уметност. Повинувајќи се пред конзервативните гледишта на црквата, нашите зографи работат во духот на времето, не отстапувајќи од естетските закони, во границите на „спецификите“ на своето сликарство. Сосем симболични се настојувањата (портретот на игуменот Самоил од Дичо Зограф и портретот на Арсение од Данил монах) да се „разграничи“ конкретната личност од иконографското претставување на одделни светци, да се излезе делумно од конвенционалните видови уметност. Сликањето во традиционален дух, од друга страна, е единствено можна алтернатива да се биде баран и ценет во средината на црковната и пошироката јавност, на кои им било потребно да го зачуваат неизменетиот карактер на црковното сликарство, определувајќи го на тој начин и нивниот поглед кон уметноста. Црквата како главен и единствен носител на сликарските порачки, се потрудила, за долго време, како ортодоксен чувар на традицијата, да го обезбеди своето влијание, преку црковните канони, врз зографите што ги реализираат нивните задачи. Не е без значење да се истакне социјалниот момент, барањето на повластената структура, високите достоинственици: архиепископи, митрополити и игумени да бидат портретирани, а потоа и ктиторите-лаици да бидат претставувани по ѕидовите на црквите и манастирските трпезарии (манастирите Св. Наум и Св. Јован Бигорски, црквата Константин и Елена во с. Разловци и Св. Димитрие во с. Градец). Меѓутоа, независно од застапеноста на претставниците од црковната или граѓанската хиерархија, нашите зографи сè уште не се во можност најадекватно да ја истакнат нивната положба во општеството, надминувајќи ги изразните средства на портретот-икона.

[17] Х. Поленаковиќ, *Никулците на новата македонска книжевност – Два непознати лика на Кирил Пејчиновиќ и еден на Арсение од Теарце,* Скопје, 1973, 145–150.
[18] Х. Поленаковиќ, *нав. дело,* 147.
[19] *Истиот,* 148.
[20] *Истиот,* 147.

ПРОФАНОТО СЛИКАРСТВО НА ДИМИТАР АНДОНОВ ПАПРАДИШКИ

Со појавата на личноста на Димитар Андонов-Папрадишки на уметничката сцена во почетокот на 80-тите години од минатиот век, на повидок се знаци на промени во религиозното сликарство, со што се обележува и втората етапа од развојот на македонската уметност во XIX в. Новиот период, за нашите уметнички прилики, значи наедно и преломно време со кое се најавува почетокот на профаното сликарство. Благодарение на Димитар Андонов, уметноста со световна содржина најнепосредно се интегрира во ликовните текови проникнати со естетски белези карактеристични за реалистичко ликовно изразување. Се преземаат влијанија од западноевропското сликарство и официјално, во втората половина од осмата деценија, што е важен датум во историјата на поновата македонска уметност.

Уметноста на икони и живопис, условена од традиционализмот на уметничкото минато, од конзервативните сфаќања на нејзините носители, не можела повеќе, во втората половина на XIX в., да се изразува во рамките на ликовно-естетската платформа на доцновизантиското сликарство. Новото време пред уметниците поставува нови задачи: поинаков приод во цртањето и сликањето на облиците и поинакво гледање на светците, кои сега сè повеќе се доближуваат до „живите луѓе“. Сликањето на Андонов „по живи модели“ во Художествено-иконографско училиште во Киевопечерската лавра, во полната смисла на неговото значење, треба да се сфати. Лицата на светците се сликаат со поживи бои, во доловувањето на обемот на волуменот се користи светло-сенка, а некои светци дејствуваат мошне природно и невообичаено со своето отстапување од конвенционалната традиција. Таквите настојувања во областа на профаното сликарство најцелосно се реализираат во портретното сликарство. Андонов ги слика портретите со настојување во секој од нив да постигне сличност со моделите, одгледувајќи ги индивидуалните црти на портретираната личност, нивната општествена положба. Меѓутоа, ликовите се сликаат површински и се предаваат во конвенционални пози, предимно во бисти, додека вниманието на уметникот е свртено на лицето на моделот, што е остаток и делумно влијание на иконописот.

Димитар Андонов и сам дава ликовна дијагноза на своето сликарство: „Мојата техника не одговара на сегашното модерно искуство, а имајќи предвид ропскиот живот во Македонија, првиот сум што создавам картини и пејзажи, макар во примитивна техника и монотонија“.[21] Неговиот пат го следи Ѓорѓи Зографски, негов современик и соработник, еден од пионерите на профаното сликарство во македонската уметност, а значително подоцна и Коста Ванѓеловиќ.

Општиот напредок на науката и револуционерното преобразување на сите активности во земјите на Западна и Средна Европа од XIX в., воспоставувањето потесна комуникација со Европа и словенските земји, несомнено позитивно се реперкуира врз порастот на сознајните можности на нашиот граѓанин, врз менувањето на односот на нашиот човек кон светот и животот, врз суштествените промени во разбирањето за новото општествено уредување во самата Турција. Македонската ситна буржоазија, со воспоставувањето трговски допири со светот, со европските пазаришта и центри, се формира во класа што постепено го

[21] *Автобиографија,* скратена верзија, 4.

менува својот однос кон стварноста, влијае врз менувањето на навиките во живеењето, во носењето на европската облека и така натаму. Младата македонска интелигенција пропиена со револуционерен дух за национално ослободување, поттикнувана од внатрешните напредни сили против социјалната неправда, презема врз себе значајна улога во подигањето на политичката свест на македонскиот народ, за развивање на неговата национална мисла. Таа, наедно, станува важен предводник, со природата на својата општествена поставеност, на духовните настојувања на културен план.

Меѓутоа, кога е во прашање ликовната уметност, нејзината судбина и натамошниот прогресивен развој, треба да се имаат предвид историските околности и специфичности во кои таа се развива. Македонската буржоазија, како најбројна во однос на другите националности во нашите градови, во распределбата на трговскиот капитал зазема последно место и не претставува најзначаен фактор во поглед на економската моќ.[22] Напливот на европски стоки на пазарите на македонските градови доведува до стагнација на занаетчиството и трговијата, при што ситната буржоазија тешко истрајува пред економските притисоци.[23] Нашата македонска интелигенција е сиромашна. Во економски неразвиената Македонија, и покрај навлегувањето на капиталистичките елементи во стопанството, при недоволно издигната политичка и национална свест, материјално експлоатираниот македонски народ не ги поседувал реалните духовни и материјални претпоставки за давање иницијативи и помагање на уметноста со профана содржина, за сликарството што е надвор од потребите на црквата. Угорниот развој на уметноста од овој период е во зависност и од други, не малку значајни околности. Религиозното сликарство зазема доминантно место во ликовниот живот и, за разлика од првата половина од XIX в., е во рацете на многубројни самоуки и приучени зографи. Нивната обемна продукција ги задоволува потребите на црквата, одговара на вкусот на примитивната средина, која не чувствува потреба од друга уметност. Ние немаме владејачка класа, ниту општествен слој на високо културно рамниште што би ги поттикнувале нашите зографи кон одгледување мотиви со профана содржина, ниту пак би биле во можност материјално да ги помагаат или да им даваат издршка за добивање соодветно ликовно образование, за сопствен културен и уметнички растеж. Од друга страна, во неослободена земја ние, од разбирливи причини, немаме појава на академски образовани сликари дојденци, кои би придонесле, со своето драгоцено искуство, за унапредување на ликовната уметност на наша почва. Природно е тогаш дека менувањето на состојбите во македонската ликовна уметност, поради малобројноста на нејзините носители и заинтересираната клиентела, се одвива во усложнети услови.

Во мигот кога Андонов открива нови патишта во уметноста и својот афинитет и потреба кон профаното сликарство, тој ја почнува и својата зографска кариера, на која ѝ останува верен до крајот на животот. Сликањето икони и фрески по црквите е негова животна потреба, најверојатно проценувајќи и сам дека религиозното сликарство има првенствена улога. Во таа негова двојственост во сликарската ориентација претегнува интересот кон црковното сликарство.

[22] D. Miljovska, *Klasni odnosi u Makedonskom društvu,* Pregled, 1–2, Sarajevo, 1964, 86.
[23] *Историја на македонскиот народ,* 2, Скопје, 1969, 81.

Но и во отежнатите општествено-политички прилики во кои живее, Андонов наоѓа сили и чувствува внатрешна потреба да слика теми и мотиви со профана содржина. Нему несомнено му припаѓа историската улога, на тој наш автодидакт-зограф, што ја втемелува развојната нишка на преодното време и што засекогаш ги напушта стереотипните и шаблонизираните примери во религиозното сликарство. Со силата на својата уметничка личност, која своето ликовно-естетско уверување не го создава врз темелен систем на редовно школување, низ кој поминуваат академски образованите сликари, тој го остварува неопходниот континуитет за натамошниот развој на ликовната уметност во Македонија. Во разгорот на ослободителното движење од петвековното ропство, појавата на портрети, на творби со световна содржина, претставуваше уште еден гласник во осознаеноста на националното битие на македонскиот народ.

Профаното сликарство на Димитар Андонов, за разлика од црковното, е значително поскромно по обем. Според податоците наведени во автобиографските белешки, каталозите од изложбите и оние творби што се наоѓаат во нашите музеи и галерии или што се сопственост на приватни семејства, неговиот фонд изнесува 88 уметнички слики. Приведениот број не дава вистинска слика за творечката активност на Андонов, бидејќи, како самиот наведува, не ги знае и не ги памети имињата на портретираните личности. Профаното сликарство тематски е сведено предимно на портрет, додека од другите сликарски видови се застапени: фигурални композиции со историска содржина, композиции инспирирани од македонскиот фолклор и обичаи или работени според репродукции од туѓи извори и пејзажи. На цртежот малку му посветува внимание. Тие негови остварувања се настанати во еден подолг период, кој трае речиси шест и пол децении од неговиот творечки живот. За жал, поголемиот број портрети и други сликарски претстави, настанати до 1912 г., ги немаме на увид (ниту фотоси ни поблиски информации за нив) што е несомнено голема загуба за нашата култура и за нашата понова историја на македонската уметност. Ние сме лишени од можноста поаналитично, посистемно, попродлабочено да го следиме развојниот пат на творештвото на Андонов од овој период, да проникнеме во самобитноста на неговата уметничка личност или, по пат на споредување, да ги откриеме неговите сликарски афинитети кон остварувањата на други уметници.

Во отсуство на датуми врз сликите што ги обработуваме (со исклучок на две), „списокот на портрети“, што е прилог кон неговите автобиографски белешки (или оние што се наведени), правени во длабока старост и по сеќавање, се јавуваат определени тешкоти во уточнувањето на хронологијата на неговите дела. Сликањето според фотографии го усложнува проблемот на датирањето. Во нашето излагање се раководевме од застапеноста на одделни дисциплини во однос на другите во сликарскиот опус на Димитар Андонов.

ПОРТРЕТНОТО СЛИКАРСТВО

Прва фаза

Во автобиографските белешки Андонов не ги засега детските години, како што тоа го прави Гаврил Атанасов-Беровец, кога, воден од нагонот на својата обдареност, црта по своите тетратки и ѕидови. Ни подоцна, кога го учи зографскиот занает, не се занимава со цртање или сликање, по слободен избор, на мотиви со световна содржина. Од времето на престојот во Русија не се зачувани творби како потврда за пробудениот интерес кон обработување световна тематика. Изгледа дека школувањето во иконографската школа, сликањето според „живи модели" под надзор на педагогот Вишневски – е сигурно прво негово упатување во сликарството и запознавање со користењето на маслената техника. Делумно образован како зограф, со доаѓањето во Киев, тој можел да види и научи повеќе во една развиена и културна средина, што значително му помогнува во формирањето на својата сликарска личност. Првичните допири со древната руска култура и со сликарството од XVIII и XIX в. во Музејот на уметноста[24] и Киевската сликарска галерија,[25] несомнено оставаат длабоки впечатоци кај младиот Андонов. Кратковремениот престој во Москва му дава можност да се запознае со академското сликарство, со официјалната програмска платформа на ликовните академии, со уметноста блиска до народот – Передвижники (Товаришчество),[26] со реализмот на Венецијанов и И. Репин.[27] Гледајќи и впивајќи ги ликовните идеи Андонов можел да учи, толку колку што може да прими еден необразован и нешколуван зограф. Ликовното образование на нашиов зограф било мошне скромно, ликовната култура на ниско ниво, поради што и не можеме да говориме за некое директно влијание што тој го презема во своето творештво од првата фаза, ниту за еден логичен развој, што е одлика на академски образованите сликари.

Детскиот портрет (Детска глава), датиран со 1885 г., се вбројува во најраните, почетни работи во сликарското дело на Андонов од областа на профаното сликарство.[28] Се смета дека портретот го претставува ликот на „малата ќерка" на Андонов.[29] Како и многумина уметници што ги сликаат најчесто членовите на своите семејства, тој ги слика своите деца и внучиња, се претставува самиот себеси и

[24] Музејот на уметноста на Сеукраинската академија на науките во 1932 г. станува Киевски музеј на западната и источната уметност. Види: О. Т. Кнюха, Музей російського мистецтва в Киевы, альбом, Київ, 1979, 15.

[25] Киевската сликарска галерија во 1922 г. станува Киевски музеј на руската уметност, види О. Т. Кнюха, *нав. место*.

[26] А. В. Парамонов, *Передвижники,* Москва, 1975, 5.

[27] *Истиот,* 8 и 9.

[28] Врз опачината на картонот од сликата е испишана годината 1885, а оздола ракописно е додадено, од самиот автор: Подарувам на Народни Музей во Скопие / Д. А. Зограф(ов), сè уште под влијание на бугарскиот јазик. Тој за време на окупацијата го користи презимето Зографов, што е уште еден доказ дека е годината дополнително испишана, во годините на неговата длабока старост. На тој начин не е за чудење ако се „поткрала" грешка во точното датирање на неговата прва творба.

[29] Е. Мацан, *Зографот Димитрие Андонов,* Културен живот, 3, Скопје, 1960, 40.

своите блиски. Според нашите истражувања, најверојатно е во прашање портретот на негова ќерка Руса, од првиот брак на Андонов, родена во 1886 г., сликана на 2–3-годишна возраст.[30] Ние не се сомневаме во идентитетот на насликаниот портрет, но поради претпоставката за личноста, сметаме дека е настанат во 1888/89 г.

Детскиот портрет е предаден со мирен изглед, без насмевка, со жив поглед и истакнати делови на лицето. Контурите на главата и цртите на лицето се изведени со чисти линии и острина на цртежот. Моделацијата е дефинирана во стегнат волумен. Левото око е предадено во вид дамка, а десното уво дејствува незавршено. Кратката кафеава коса е насликана со немирни намази. Според обичајот, што е наедно негова зографска мана, површно го слика волуменот на бистата, не ги обработува рацете. Портретот е предаден во топла маслинесто-зелена боја, степенувана до резеда во посветли партии врз облеката и до за нијанса посветли, во комбинација со окерести тонови, врз истакнатите делови од лицето. Фонот е неуедначен – темнокафеав и маслинесто-зелен во горниот дел. Разгледувајќи го делото во целина, наоѓаме ликовна недореченост и недоследно стилско искажување, компромис меѓу реалистичкиот и „импресионистичкиот“ начин на сликање.[31]

Следниот портрет на Захарија Стефанов, свештеник од Скопје, најверојатно насликан меѓу 1888/1889 и 1892 г.,[32] по замислениот и реализиран концепт значително се разликува од претходниот. Со својот формално-содржински карактер – ставот, свечената облека, атрибутите, инсценацијата врз заднината – дејствува репрезентативно. Работен е во уедначена ликовна постапка, со подеднаква грижливост во сликањето на фигурата и поединостите. Лицето е предадено стегнато во контрастни односи на окересто-зеленикави нијанси и на зелено сенчење. Истакнатите јаболкници, долгиот тенок нос, вдлабнатите очи, закосените страни на образите, го потенцираат продуховениот изглед на свештеникот. Грижливо ги слика густата, широка и долга брада и обелените коси и мустаќи. Во темносин фон со широки потези и делумната материјализација мошне успешно е насликана мантијата наспроти тврдо, во потемен тон, предадената камилавка. Сместувањето на фигурата во „ентериерот“ не е успешно решено, служејќи се со условни елементи и плотни (светлосиви „барокни“ столбови, лилаво-црвено перде, кафеав под и сива заднина). Отсуствува логичен сооднос меѓу тродимензионално, реалистички сфатениот волумен, поставен до самиот раб на сликата, нестварниот простор. Портретот е сликан според фотографијата (неговиот син Ѓорѓи Попов е фотограф), поради што е условот и обврска на авторот што поавтентично да го пренесе ликот на платно. Меѓутоа, судејќи по доследно спроведената ликовна постапка, грижливо изведената моделација на лицето и рацете, делумната материјализација на облеката, бројниците и стапот, во личноста на Андонов ние можеме да ги откриеме

[30] Душка Мангутова, најмладата ќерка на Димитар Андонов, поседува некролог, отпечатен по повод смртта на нејзината полусестра Руса, во кој стои дека Руса Димитрова Зографова е родена на 17. IV 1886 г. во гр. Велес, а умрела на 29. V 1969 г. во Софија.

[31] А. Николовски, *Некои аспекти за најдолната граница..,* нав. дело, 142.

[32] Според искажувањата на Гого Попов, уметнички фотограф од Скопје, внук на свештеникот Захарија Стефанов, дедо му бил на служба во Кочани сè до крајот на XIX в. Тој со Димитар Андонов бил во пријателски одиоси. Портретот е насликан во времето кога Андонов работи врз украсувањето на црквата Св. Пантелејмон во с. Пантелеј, Кочанско.

неговите сликарски потенцијали. Тој прејавува смисла за тактилноста на материјата, за пропорции на волуменот.

Во објавената литература се споменуваат портретите на митрополитот Партенија и сестра му, на Кулев, секретар на општината во Софија, на Н. Распопов, П. Славејков, Крапчански, Андреев и други, кои во 1890 г. биле насликани од Андонов.[33] Ние не успеавме досега да прибавиме поблиски информации за самите творби, како ни за нивната судбина. Во секој случај, неговото ангажирање во сликањето портрети на видни личности, во средина со значително развиен уметнички живот и академски школувани сликари, говори за угледот и довербата што веќе тогаш ги ужива нашиот Андонов. Не знаеме колку време се задржува во Софија, но не повеќе од година дена, бидејќи 1891 г. го слика иконостасот во Соколарци. Амбициозниот и вредниот Андонов, поттикнат од првите поголеми нарачки, бездруго го користи својот престој за запознавање со остварувањата на постарата генерација иконописци, кои обработуваат тематика и со профана содржина (Захарие Христович, Станислав Доспевски, Николај Павлович). За некое директно влијание на наведените портретисти врз натамошната работа на Андонов, и покрај очевидните аналогии и мошне блиски духовни сродства, не можеме да говориме.

Во отсуство на зачувани портрети од 90-тите години на минатиот век, Селанец од Карадак и Две селанки од 1890 г.[34] ние не сме во можност во континуитет да го следиме развојот на портретот. Според изјавите на Андонов, при патувањето во Москва (1896), тој носел со себе две слики со претстава на жени во народна носија, насловени „Брсјачка“ и „Мијачка“, а во Дрезден (1898) сликите „Скопски овчар“ и „Питач“, композиции современи со датумот на неговите патувања или настанати пред тоа.[35] Престојот во Москва и Дрезден во посочените години не е потврден со неговата Автобиографија, во интервјуата што ги дава за дневниот печат (1932), ниту пак слични искажувања среќаваме во разговорите со новинарите што ги води пред својата смрт (1953). Неговата намера била, како што тоа го искажавме порано, да се запознае со „религиозното искуство и светската живопис“.[36] Анализата на делата, настанати по неговото враќање во татковината, не покажува никакви промени ни внесување нови пораки во неговото профано сликарство. Меѓутоа, во оставината на Андонов е зачувана, мошне успешно насликана копија во медаљон, со претстава на Исус Христос со трнов венец на главата, во скратено попрсје без потпис на авторот.[37] Во долниот лев агол стои (слабо читливо, во зелен тон): Дрезден I премия, 1890 г., што упатува на можната претпоставка за евентуалното негово патување во Дрезден во назначената година, а не во 1898. Ние сме уверени дека копијата потекнува од рацете на Андонов, повеќе отколку што тоа би можело да биде туѓа работа подарена нему. Но, во секој случај, нѐ доведува во заблуда со „печатни букви“ забележаниот натпис и намената за што била насликана копијата (евентуално

[33] Последните три имиња не ги наведува Василиев, *нав. дело,* 207.

[34] Делата се наведени во каталогот од Јубилејната изложба под бр. 12 и 13, одржана во Скопје од 24. XI 1939 до 5. I 1940 г.

[35] А. Василиев, *нав. дело,* 208.

[36] *Истото.*

[37] Копијата е сопственост на семејството Мангутови во Скопје.

некаква изложба), за која Андонов пак ништо не споменува, како и податокот дека таа копија, според Гвидо Рени, е работена во 1904 г.[38]

Во овој период, поконкретно од 1893 до 1898 г., или во првите години на XX в., според нашето мислење, е насликан портретот на Хафус-паша, валија во Скопје.[39] За овој портрет како и за слични на него, настанати подоцна, како лична сопственост на портретираните личности, односно нивните семејства, немаме никакви информации.

Портретот на Анѓелко Андонов, помладиот брат на Андонов,[40] настанат во 1900–1901 г.(?) е насликан во духовно сродство со портретот на Захарие Стефанов. Во реализацијата авторот применува строг и цврст цртеж, дисциплинирано обликување на силуетата на главата и бистата и измазнето сликање на лицето. Моделизацијата е изведена преку маслинесто-зелени премини, со посветли оживувања врз истакнатите делови од лицето и со вообичаената постапка на светло-темни односи во остварувањето на пластицитетот на лицето. Меките потези во сликањето на кратката коса, уредена на предниот дел од челото, густите веѓи и мустаќи, предадени во темна кафеава боја, го дополнуваат ликовниот впечаток со настојување да го зачува идентитетот на личноста. Облеката ја решава површински, со симетричен распоред во линиите на цртежот. Потпојасниот интимен портрет, претставен врз мирна, темновиолетова заднина е работен со очигледна грижливост во обработување на лицето, пренебрегнувајќи ја материјализацијата на облеката, што е слаба страна на нешколуваните уметници.

Доследно е спроведена иста ликовна постапка во духот на реалното во изработувањето на портретот на учителот Ѓорѓи Попов,[41] синот на Захарие Стефанов, настанат околу 1903–1908 г. Со усет за фини премини во изведувањето на моделацијата врз десната страна од лицето и челото, во светла интонација, постигната е впечатлива пластичност на обликот. Убаво сликаните очи, карактеристичниот орловски нос, грижливо уредената коса, шпицеста брада, мустаќи и коса – остава впечаток на сигурност со која е извајана главата на портретираниот. Андонов слика во палета со редуцирани тонови: бела кошула, кафеава кравата, темно палто и маслинесто-зелен фон. Поединечните портрети на брачниот пар Ефтим и Софија Лијаку од Скопје, насликани според фотографија после нивната смрт во 1905–1906 г.,[42] ги содржат карактеристиките од претходните. Лицето на Ефтим

[38] Делото е наведено во каталогот од Јубилејната изложба под бр. 15. Во албумот на галеријата во Дрезден, објавен 1922 г. од Зееман, делото е насловено „Главата на Христос со трнова круна“ од Гвидо Рени (1575–1642). Види: E. A. Seemann, *Album der Dresdner Galerie,* Leipzig, 1922, 19.

[39] Хафус (Хав’з) паша е на должност скопски валија од 1893 до 1898 г., а веројатно и повеќе, бидејќи книгата на В. К’нчов за град Скопје е издадена во 1898 г., каде што се споменуваат сите скопски валии од пред 1877 г. Види: В. Кънчов, *Избрани произведения, II,* София, 1970, 60.

[40] Д. Андонов во својата *Автобиографија,* во одделот „Мои ученици“ го споменува Анѓелко Андонов како зограф од с. Папрадиште.

[41] Ѓорѓи Попов бил учител во Кочани сè до 1894/95 г. и се занимавал со фотографија, за чие усовршување патувал во Виена и Париз. Убиен е во 1907 г. во Софија. Податоците ги добивме од неговиот син Гого Попов, уметнички фотограф од Скопје, сега починат.

[42] Според искажувањата на Добрила Лијаку, историчар на уметноста од Скопје, во 1905 г., синот на Ефтим Лијаку Атанас го замолил Андонов да ги направи портретите

Лијаку,[43] сликано во маслинесто-зелено сенчење забележливо врз краевите на левиот образ, вратот, брадата и очните дупки е оживеано со руменикава инкарнатност. Облеката е решавана површински, со делумно изделување на коскените копчиња врз пругаст елек. Фесот е предаден тврдо.

Моделацијата на лицето кај Софија Лијаку е изведена во зелено-сив тоналитет. Облеката и шамијата се сликани со слободни широки нанеси, негрижливо во поглед на обликувањето на бистата и не одделувајќи ги рацете од телото. Слично решение имаме кај детскиот портрет. Дискретната насмевка и живиот поглед на очите се единствените вредносни поединости што ја нарушуваат едноставноста и монотоноста на насликаните модели.

Од првата деценија на XX в. потекнуваат неколку портрети на видни претставници од административната и воена турска власт и на австрискиот конзул, кои живееле и дејствувале во Македонија и во Скопје. Всушност, ние можеме со поголема сигурност да тврдиме дека портретот на Бохумил Пара, австриски конзул во Скопје,[44] е насликан во 1905 г., побргу отколку во 1906 г., а портретот на Хамди-паша, граничен командант во Скопје, е насликан околу 1906 г.[45] Досега не успеавме да го утврдиме престојот во Македонија на Јусуф-беј,[46] командир на коњицата, и на Дервиш-ефенди, пол(ициски) комесар, и, соодветно на тоа, да го установиме времето кога биле насликани нивните портрети. Но, имајќи го предвид фактот дека се тие личности кои веројатно живееле во Скопје, нивните портрети може да бидат современи со другите или се настанати најдоцна до пред почетокот на Првата балканска војна. Интересно би било да се знае бидејќи се

по фотографија. Тогаш тој бил епитроп на црквата Св. Мина во Скопје, задолжен за финансиското работење.

[43] Во каталогот на изложбата *„Велешки зографи Димитар Андонов и Ѓорѓи Зографски“,* отворена по повод одржувањето на манифестацијата „Рацинови средби“, 1967 г., во Титов Велес, имињата на брачната двојка Ефтим и Софија се погрешно заменети со Атанас и Калјопа. За извршената исправка ѝ изразувам благодарност на Добрила Лијаку.

[44] Бохумил Пара е австриски конзул во Скопје од 1905 г. (од м. јануари до втората половина на септември) и во 1906 г. (од јануари речиси до крајот на април). Види: *Австриски документи за историјата на македонскиот народ 1905–1906,* I, Архив на Македонија, Скопје, 1977, 24, 25, 38, 39 и н. Редакција, превод и коментар д-р Данчо Зографски.

Во извештајот бр. 203 од 10 ноември 1905 г., Рапапорт, австриски конзул во Скопје, го споменува Пара Бохумил, кој во 1903 г. извршил патување во Гостиварско заради увид на зверствата од страна на Албанците врз христијаните, *нав. дело,* 94–95. Овој податок ни помогнува да утврдиме дека портретот е направен во 1905/1906 г., кога Бохумил Пара бил на должноста конзул во Скопје.

[45] Лукес, конзуларен аташе од Австро-Унгарија во Скопје, во извештајот бр. 158 од 31 август 1906 г., го споменува лива (граничен – н.з.) Хамди-паша во својство на истражувач за некој граничен судир помеѓу турските и бугарските војници, *нав. дело,* 172.

[46] Бохумил Пара, во извештајот бр. 7 од 11 јануари 1905 г., споменува некој офицер по име Јусуф ефенди, кој управувал некој воен одред во големина од 50 души, при реквирирањето на хранителни продукти во с. Куково, северно од Штип. Можеби е во прашање иста личност. Се споменува Јусуф-бег, кој живее во Солун, познат како вешт пљачкосувач на рајата во 1840–1847 г. Меѓутоа, со оглед на годините во кои тој дејствува и живее, сметаме дека тој не е личноста што можела да биде портретирана. Види: *Британски документи за историјата на македонскиот народ, II* (1840–1847), Архив на Македонија, Скопје, 1977, 5, 7, 15, 18 и н., под редакција на Христо Андонов-Полјански.

во прашање угледни личности на високи положаи и потекнуваат од културни средини – доколку Андонов успеал, евентуално, да направи парадни, репрезентативни портрети, на начин што го задоволува вкусот на нарачателите. Меѓутоа, доволно е тоа што имаме сознание дека Андонов уживал таков углед на познат уметник, што можел да слика гувернери, офицери, високи службеници и конзули. И уште повеќе: тој е со здобиено реноме на признат сликар на културната и образовна елита од повисоките општествени слоеви, а која дејствува во една изолирана средина, оддалечена од духовниот амбиент и од изворите на високата европска уметност, од ликовните центри на соседните земји.

Од првата фаза на уметничкиот развој на Андонов потекнуваат скромен број остварени и зачувани портрети. Паѓа в очи незастапеноста на претставници од пошироките граѓански слоеви.

Интересот за сликање на човечкиот лик, се чини, резултира повеќе од личната иницијатива на Андонов отколку што се јавува како исклучителна потреба на определени општествено-социјални средини. Попречуван во тесните рамки на средината со неразвиен ликовен живот, проценувајќи го степенот на културното ниво на ситната, необразована буржоазија, тој се определува за естетиката, гледано од позицијата на реалното доживување, како најпогодна ликовна формула. Се труди за што поавтентично предавање на физичкиот изглед на портретираните личности, нивниот спокоен изглед, без настојчиво навлегување во внатрешниот живот и истакнување на индивидуалната карактеризација. Тој се движи во одгледувањето на оние елементи и својства, предавани во здржан вид, што е карактеристика препознатлива за реализмот.

Меѓутоа, притоа треба да се разгледаат и мислењата дека Андонов работи во духовно сродство со академскиот реализам, споредувајќи го со творештвото на некои уметници во земјата. Така, строго академизираната моделација на лицата, изведена повеќе во потемни отколку посветли бои, без нагласување на атмосферата и поставување ликот пред заднина што нема врска со портретираниот, е една од карактеристиките во творештвото на Влахо Буковац (1855–1922) од првата фаза.[47] Меѓутоа, дотераниот, разубавениот академски реализам на В. Буковац,[48] на Урош Предиќ и мајсторството на Паја Јовановиќ, што плени со надворешната привлечност, неспоредливи се со строгата, аскетска линија на цртежот и редуцираната палета на основните вредности, во творбите на Андонов. И додека В. Буковац, само во миговите на принуда слика портрети по фотографија,[49] а Урош Предиќ во годините на напредната старост, до пред самата негова смрт,[50] фотографијата во творештвото на Андонов претставува негово основно инспиративно средство, на штета на креативниот момент. Школувани во европските центри – Париз (Буковац) и Беч (Предиќ и П. Јовановиќ), формирани првиот во ателјето на Александар Кабанел (1823–1889), претставник на салонскиот академски портрет и другите кај Кристијан Грипенкерл (1839–1916), застапникот на традиционалното сликарство и апологетот на

[47] Lj. Babić, *Umjetnost kod Hrvata,* Zagreb, 1943, 115.
[48] *Истиот,* 113.
[49] *Истиот,* 111.
[50] Д. Медаковић, *Српски сликари,* Матица српска, Нови Сад, 1968, 329.

класицизмот,[51] воспитувани во уверувањата, „за возвишената убавина на античката скулптура“,[52] тие израснуваат во супериорни мајстори на сликарската вештина. Нивните дела, во однос на тие од Андонов, покажуваат висок степен на ликовна култура. Ликовно недоволно образован, тој ја дели судбината на самоуки сликари и примитивци (Арсение Петровиќ, 1803–1870) или оние кои немаат заокружено логично поминато школување, како на пр. Вјекослав Карас (1821–1858) и Фердо Кикерец (1845–1893), сликари од Хрватска. Андонов не владее сигурно со цртежот, што нормално се одразува и во сликарството, не настојува на доработување на целината, допушта нескладности во пропорциите, ги остава докрај незавршени бистите. Во поглед формалната страна на реализацијата на портретите се откриваат извесни сличности со делата на овие сликари. Фердо Кикерец, иако школуван во Минхен и Венеција, не успеал да ја совлада „граматиката на цртежот“,[53] за што особена заслуга има неговиот прв учител Фрањо Мике (1819–1833).[54] Нему му се замерува што ги слика фигурите и портретите, присилен од нужда, брзо, лекомислеио и без припремни работи.[55] Тој значително повнимателно ги обработува главите за сметка на нестудиозно и површно сликање на облеките, која во некои примери не го следи положајот на попрсјето (Старица од Млака – Детскиот цртеж и Софија Лијаку кај Андонов) или облеката ја предава тврдо (Автопортрет, кој инаку се смета за едно од најубавите остварувања на Кикерец – портретот на Захарија Стефанов кај Андонов). Извесна цврстина на формите – лице и волумен, кај портретите од В. Карас, значително повешто работени (Ана и Мијо Крешиќ, на пример)[56] или цртачки неуспешно насликаниот Портрет на детето (од 1852 до 1856 г.) само наспомнуваат за творбите на Андонов од првата фаза. Делата на Карас и Кикерец настануваат во разни средини, нивното настанување временски не се совпаѓа (В. Карас)[57] и потекнуваат од лица школувани во развиени центри, кои меѓу другото имале прилика да поминат и други културни подрачја. Андонов се запознава со стилските правци преку посредни патишта, не преку директно школување, но со амбициите и стремежот, колку што тоа му дозволуваат неговите можности, да се доближи до остварувањата на академски образованите сликари, дури да го следи нивниот пат.

Од 1912 до 1918 г., со оглед на политичките и воени состојби во Македонија, која станува полигон на пресметување од различни аспиративни цели, активноста на Андонов е, главно, ако не и исклучително, насочена кон религиозното сликарство, но со значително смален обем.

[51] *Истиот,* 318.
[52] *Истиот,* 319.
[53] Lj. Babić, *нав. дело,* 74.
[54] Фрањо Мике припаѓа на романтичниот реализам. Слика портрети и фигурални композиции. Види: *Slikarstvo XIX stoleća u Hrvatskoj,* katalog, Galerija slika grada Zagreba, Zagreb, 1961, 209.
[55] Lj. Babić, *нав. дело,* 74.
[56] A. Bulat-Simić, *Vjekoslav Karas,* Zagreb, 1958, 53, 54.
[57] *Истата,* 52.

Втора фаза

Во периодот меѓу двете војни во животот и творештвото на Андонов настанува ново поглавје. По завршувањето на Првата светска војна, тој е соочен со реалноста на една нова окупација и со сознанието за неминовностите, во промените кои во новите општествено-политички прилики ќе му бидат наметнати и што ќе влијаат врз иднината на неговото уметничко дејствување. Меѓутоа, во нагонот за своето самоодржување, исковано во долгото живеење во ропски стеги, својот уметнички позив го изедначува со својот живот, трасирајќи ги постепено патиштата за зачувување и афирмација на сопствениот уметнички идентитет.

Во новата скопска средина, во која сега живее, смета на поповолни услови и разбирања за својата работа. Станува човек на чаршијата, пријател на видни трговци и занаетчии, луѓе наедно блиски до црковните кругови, барајќи сигурни упоришта и поткрепа за своето натамошно уметничко дејствување. Уште на самиот почеток од третата деценија, како резултат на заедништво во работата со Коста Ванѓеловиќ, има прилика да оствари патувања во Белград и Војводина, при што е во можност непосредно да се запознае со современите движења во уметноста на земјата. Тој станува активен набљудувач и духовен следбеник на ликовните настани во Скопје. Се организираат неколку групни, индивидуални и колективни изложби од дојденци во Скопје и наши, академски образовани сликари, кои го оформиле своето образование во Белград, Загреб, Софија и Букурешт и специјализирале во Париз. Тој прејавува слух за новите разбирања во уметноста, но, во основа останува врзан за своето уметничко минато, а и врз позициите и естетиката на традиционалните сфаќања за реализмот. Постепено и претпазливо вградува освежени импулси, од сликарството на Урош Предиќ, во религиозното и профаното сликарство, како преодна етапа кон ликовните определби од четвртата деценија. Во нашата неразвиена средина, со мошне неповолни социјални прилики во повоениот период и провинцијален менталитет, портретната уметност се развива со зголемен интензитет во однос на претходниот период. Битно е и мошне значајно дека тој го одржува континуитетот во сликањето портрети, една од суштествените компоненти во развојната нишка на македонската уметност, сè до појавата на први портрети, насликани од сликарите, претставници на нашата македонска модерна уметност (Портрет на младиот филозоф од Н. Мартиноски, 1929).[58]

Од овој период се зачувани неколку портрети од членовите на неговото семејство, како и портрети на семејства со кои е тој во пријателски односи или на семејства што се во блиски односи со нив. Во приложениот список кон Автобиографијата Андонов ги наведува, од необјаснети причини, само следниве портретирани личности: Димче Канин и жена му, Коце Кјучук и жена му, Манчиќ и родителите му, Кочо Анчев и жена му, Коста Кранго и родителите му, Мина Гика и татко му, Кратовалија Гого и Васил Аџаларски,[59] неколку војводи и претставници на

[58] Б. Петковски, *Никола Мартиноски 1903–1973,* каталог, Музеј на современата уметност, Скопје, 1975, 13.

[59] За портретите на Димче Канин и жена му не можевме да добиеме никакви информации. Слична е ситуацијата со портретите на Коце Кјучук и жена му. Во заедништво со Султана Лозаноска, внука на Коце Кјучук, беа направени сите обиди да им се влезе во трага на овие портрети, барајќи информации од нејзините браќа, кои живеат во Скопје.

турската воена и цивилна власт, за кои говоревме. Од вкупно 27 портрети се зачувани само оние на Кочо Анчев и на жена му Хариклија, насликани во 1922 г.[60]

Портретите на Кочо Анчев Мартинов и на жена му Хариклија се предадени како крупни бисти и со осетно „индивидуализирање“, но со различно доживување и мајсторска изведба. Лицето на Кочо Анчев е сликано во окер со виолетова нијанса врз левиот образ, подбрадокот, левата страна од челото во функција на сенчење. Уредената коса е исто така засенчена од левата страна. Во кафеава боја се насликани и веѓите, мустаќите со шпицести врвови, свиткани угоре и очите. Тврдо и површински е сликана облеката, со неуедначена тонска обработка – сивобела кошула со сурово зелена кравата и петролеј-зелено палто со извлечени линии во означување на реверите. Левата рака е површно решавана, а десната скратена. Врз заднината преовладува лилавиот тон наспрема маслинесто-зелениот, а градена е со широки наслојки.

Долгнавестото лице на Хариклија, со остра линија на цртежот од левата страна на образот, е предадено во розикав инкарнат што ги покрива и градите. Кафеавото сенчење е врз левата страна од лицето – образот, над и под брадата. Десниот образ е осветлен и со виолетови нијанси врз ноздрата, врвот од брадата, очните дупки и клепки, со што ја дополнува илузијата за заобленоста и пластичноста на лицето. Облеката е сликана неуедначено, во кафеав тон: левата страна и партијата под десната пазува се потемни, заедно со долниот дел од бистата со коланот, широко сликано. Темнокафеавите копчиња со светлолилави нагласки и интензивно-окерно синџирче околу вратот, што се спушта по средината на градите, го оживуваат ликот. Фонот е зелен и е изведен со широки потези. Паѓа в очи дека Андонов користи топли тонови: кафеави, окер, виолетови, маслинесто-зелени, розикаво инкарнатни (Хариклија) и топли окерно-виолетови, покрај нападно студените, кај Кочо Анчев, што не е толку карактеристично за портретите од првата фаза.

Од 1923/24 г. потекнува портретот на Драгица, постарата ќерка на Андонов од вториот брак.[61] Големата оштетеност на главата не пружа потполн впечаток во однос на фотографијата по која е работен портретот. Недостигаат бујната коврчеста коса и убавите очи.[62]

Внуците на Коста Кранго не можеа ништо да посочат во врска со портретите на Коста Кранго, на мајка му и татко му. Портретите на Јаникие Манчиќ и жена му Анушка се уништени во 1962 г., за време на поплавата во Скопје. Не успеавме да воспоставиме контакти со семејствата на Мина Гика и Кратовалијата Гого. Внуците на Васил Аџаларски не можеа, исто така, да кажат ништо конкретно за портретот што бил нивна сопственост. Портретот на Коце Калапчијата, шеширџија од Скопје, им бил понуден, од страна на Андонов, на членовите на неговото семејство (д-р Доне Миовски), но никој не изразил желба да го купи. Веројатно портретот е затурен или уништен. Во нашите истражувања ни помогна Никола Кацаволу, за што во оваа прилика му благодариме.

[60] Томо Мартинов, син на Кочо Анчев Мартинов, ни ја кажа годината кога се сликани портретите, која била лично испишана од татко му врз опачината на сликата.

[61] А. Николовски, *Еден новооткриен портрет на македонскиот сликар Димитар Андонов Папрадишки,* Ликовна уметност, 2–3, Скопје, 1977, 34–37.

[62] Фотографијата по која е работен портретот е сопственост на Душка Мангутова. Темелна конзервација на творбата е извршена од страна на м-р Јован Петров, *Портретот на Драгица – автор Димитар Андонов,* Ликовна уметност, 2–3, Скопје, 1977, 46–47.

Во пластичното дефинирање на лицето авторот се служи со вообичаената зографска постапка – врз маслинесто-зелената основа нанесува жолто-окереста нијанса степенувана до осветлување врз десната страна од образот, нагрбнината на носот, десната страна од вратот, наспроти видните потемни осенчувања од левата. Облеката е поедноставено и скоро декоративно решена. Во сликањето на лицето како и кај Кочо Анчев и Хариклија, послободното разбирање на формата покажува знаци на делумно осовременување.

Околу 1924 г. е насликан портретот на Љубица, втората жена на Андонов. Во споредба со фотографијата според која е правен портретот, се констатираат значителни отстапувања во ликовното доживување на самиот лик. Оваа убава жена со префинето и нежно лице, крупни и изразити очи, што пленува со својот благороден изглед и убавина – е сведена на строго исцртување на главата и лицето, со нагласена структура на линијата што ги потенцира контурите на бистата и го обележува предниот дел од облеката. Моделацијата е изведена во неуедначени премини, без складни степенувања и остро издиференцирани поедини делови од лицето: силно нагласени јаболкници, линијата на нагрбнината на носот, стисната усна, истакната брада, испакнати очи. Обликот на лицето е даден тврдо и лапидарно, палетата е послободно нанесувана, не следејќи го патот на измазнетите површини доближувајќи се до посовремено доживување на ликот. Андонов сѐ уште плаќа данок на рутинска примена на зографските искуства: врз маслинесто-зелен болус нанесува врз истакнатите делови од лицето стемнет инкарнат и само делумно го оживува ликот на жената со жолти нагласки врз обетките. Облеката, во стемнет маслинесто-зелен тоналитет, ја решава површински и импровизирано, снижувајќи ги вредносните компоненти на делото во целост. Датирањето на портретот на Љубица е поместено кон средината на третата деценија, а не во почетокот на првата, како што тоа е објавено порано.[63]

Значително посложено се покажува атрибуирањето на портретот на Параскева и нејзиниот маж Стерју Кранго, насликани околу 1925/26 г., како и репликата од портретот на С. Кранго, што ја сметаме за современа со истоименот портрет.

Портретот на Параскева Кранго е насликан 2–3 години по нејзината смрт (1923 г.), по фотографија.[64] Андонов оствaрува едно, во суштина сосема различно ликовно доживување, со значителни отстапувања од концептот и објективизацијата на обликот; Параскева Кранго на фотографијата претставува лик на личност навлезена во длабока старост, со свенато здравје. Старечкиот изглед на лицето и немоќните раце, празничната облека се заменети со цврсти форми и ублажена деформација на лицето, со јасен поглед на очите и силни раце. Правоаглестиот облик на лицето со „пресечена брада“ се единствените карактеристични белези на моделот. Лицето е сликано во кафеав тоналитет со потемни нијанси и сенчења врз десниот образ, горниот дел од челото и необработениот врат, како и врз очните дупки. Темнозелената облека и шамија, во краевите

[63] Е. Мацан, *Македонски портрет XIX–XX век,* нав. дело, 4 – стилски и временски го поврзува со остварувањата настанати во првата деценија на XX в. при што не го образложува своето мислење.

[64] Со посредството и љубезноста на Душанка Кораќевиќ, археолог од Скопје, добиени се податоци за настанувањето на сликата и фотографијата на Параскева, за што во оваа прилика ѝ благодариме. Хара-Хариклија Фиџо, нејзината ќерка, си спомнува дека мајка ѝ Параскева умрела на 2–3 години по нејзината мажачка во Скопје (околу 1920 г.).

кафеаво обоени, се наметнуваат врз стемнетиот фон, од кој прозвучуваат црвеникави „флеки“ и ситни потези во вид на нагласки.

Рацете се слободно поставени отпреди, врз нозете, скратени и моделирани со окер врз маслинесто-зелената основа.

По користењето на тонските средства, карактеристичниот начин на сликање зглобови на рацете – нивно „осветлување“, особено решавањето на фонот – врз маслинесто-зелената основа се наметнуваат стемнето-црвени и розе нагласки – говори за сроден и истовремен приод во решавањето на фигурата на Параскева како и репликата на Стерју Кранго.

Портретот на Стерју Кранго, што е објавен во 1973 г.,[65] се разликува од необјавената реплика со незначително „поголеми“ димензии, меѓутоа, со нешто скратен волумен и ликовни поединости во полза на ликовните вредности. Лицето е внимателно работено во кафеава интонација и инкарнатни нијанси што доаѓаат до израз врз осветлените делови на лицето – левиот образ, челото, брадата и левата страна од носот. Сивосинкавата коса и мустаќи, работени широко и со педантно извлечените влакна, што формираат полукруг околу истакнатата брада, со синкави очи, го оживуваат лицето и му даваат карактеристичен белег. Облеката, сликана во студена зелена гама, изгледа круто и тешко, со остри рабови на реверите, црвениот фес, зелено-жолтите бројници и зелените копчиња со дискретни осветлувања се единствените нагласки што ја разбиваат монотонијата на волуменот. Тврдиот цртеж, измазнетото лице и дводимензионално поставената фигура до самиот раб од сликата, стафажните елементи нè

[65] Кузман Георгиевски објавува дека Музејот на град Скопје откупил портрет на познатиот трговец од Скопје – Стерју Кранго. Авторот наведува дека портретот „се одликува со педантно реалистичка обработка, каде доаѓа до израз неговата рутинираност во цртежот. Боите се окерасто топли“, меѓутоа не дава податоци за времето на настанокот на портретот, *нав. дело,* 22. Според нашето мислење, портретите на Параскева Кранго, нејзиниот маж и репликата на портретот на Стерју Кранго, се настанати околу наведената година. Покрај образложението што го даваме во текстот, од становиштето на ликовните аспекти, ние приведуваме и други податоци. Хариклија Кранго (мажена Фиџо), родена во 1895 г. во Крушево, на својата девет-годишна возраст дошла со родителите во Скопје. Татко ѝ, Стерју, бил по занает самарџија. Самарите ги работел дома, а ги продавал на дуќан во Покриената чаршија. Бидејќи самарџискиот занает не бил доходен, тој со своите синови се преориентирал на трговија со штофови. Умрел во 1913 г. во Скопје. Стерју е сè уште нов еснафлија (дошол во Скопје 1904 г.) и ние се сомневаме во блиското пријателство, што во ова време, можело да се заснове помеѓу Стерју и Димитар Андонов, и набргу потоа да дојде до портретирањето на Стерју. Според тоа, ние не можеме да го прифатиме мислењето на Хариклија, неговата ќерка, дека портретот на татко ѝ Стерју бил насликан околу 1910, односно по неговата смрт. Заслугата што воопшто дошло до сликањето на портретите на членовите на семејството Кранго – Параскева и Стерју – му припаѓа на неговиот внук Коста Кранго, трговец во Скопје. Коста Кранго бил набожен човек. Се грижел за уредувањето на црквата Св. Мина и, според некои сеќавања на Хариклија, тој бил певец во црквата Св. Димитрие и Св. Мина во Скопје, меѓу двете војни, Андонов бил во големо пријателство со Коста Кранго. Според искажувањата на Хариклија, тие оделе заедно по манастирите во околината на Скопје. Како резултат од нивното пријателство дошло, според нашето мислење, отпрвин до портретирањето на Коста Кранго, на мајка му и татко му, а потоа, најверојатно на негова иницијатива, и до портретирањето на Стерју и Параскева Кранго, неговите блиски роднини. Сличен случај имаме и со сликањето на портретите на Ефтим и Софија Лијаку.

потсеќаат на неговите остварувања од почетната фаза, како логичен рецидив условен од фотографираниот модел. Фигурата на репликата од истоимениот портрет е предадена во нешто скратена големина и дејствува збито, но со појасно разграничени делови од облеката, предадена во потопла маслинесто-зелена гама. Моделацијата на лицето е изведена во окер и инкарнатна боја, како и рацете сликани тврдо и со нелогично скратување на десната рака.

Делумно отстапување, во поглед на начинот на ликовното решавање, од приодот во методот на сликање во духот на дескриптивна постапка од првата фаза, Андонов покажува во портретот на Езекиљ (1836–1898), игумен во манастирот Св. Атанасие во с. Лешок. Според концептот, стафажните елементи и атрибутите што ги држи во рацете – е идентичен со портретот на Захарија Стефанов, додека според ликовната обработка се доближува до портретите на Параскева и Љубица. Широкото лице, со карактеристичен тапав нос, го покриваат густа побелена брада и мустаќи со лилави влакна и бела коса и густи темни веѓи. Преку осветлените во розе делови од лицето и рацете, како и преку кафеавото сенчење, ја истакнува пластичноста на облиците. Сликањето е изведено послободно и помалку дисциплинирано и измазнето во однос на портретот на Захарија. Слична постапка е применета во сликањето на темно-кафеавата и лилава мантија и мастилаво-синото и темнокафеавото палто (кафтан) со крзнена јака. Осветлените партии на металниот бастун, металната жолта тока на кожниот ремен, жолтите бројници – се сликани негрижливо преку слободни и брзи потези и ја немаат онаа измазнета фактура на атрибутите од Захарија. Во портретот на игуменот Езекиљ, Андонов успешно ги открива индивидуалните црти на моделот, внесува повеќе живост во движењата и боите. Тој ни се покажува мошне сигурен во непосредното опсервирање на објектот и ефектите на материјализацијата на деталите, интерпретирани реалистички. Смалените волумени на рацете, тврдата темна камилавка, дводимензионалниот простор, непотребно оптоварена со архитектура заднина – очигледно не придонесуваат за општиот впечаток на реализацијата. Временски ние го сместуваме портретот во втората половина од третата деценија, околу 1927 г., кога го работи иконостасот за црквата Св. Петка во с. Вратница, Тетовско.

Портретот на Леон Мелконијан, во објавената литература, временски и стилски се поврзува со портретот на скопскиот валија и други, настанати во првата деценија на XX в. За таквото датирање веројатно влијаела раната фотографија на деветгодишниот Леон, направена во фотографско ателје, 1900 г.[66] Портретот е

[66] Со цел за поточно утврдување на времето кога семејството Мелконијан доаѓа да живее во Скопје, се обративме до неколку семејства во Скопје за добивање податоци. Така, Диоген Хаџикостов (роден во 1903 г.) го познава семејството на Мелконијан, бидејќи живееле во соседство. Леон Мелконијан студирал медицина во Цариград и таму дипломирал. Во Скопје дошол во 1926 г. Неговите родители живееле во Солун и во 1924 г. се населиле во Скопје. Дина (Костадинка), мажена Железарова, која била во поблиски пријателски односи со семејството Мелконијан, смета дека тие дошле од Солун во Скопје, 1924 г. Тогаш младиот Мелконијан бил со своите родители. Даница Кудијан, блиска пријателка, не можеше да каже ништо поконкретно за семејството Мелконијан, сметајќи дека поточни информации можеме да добиеме од семејството Тивитјан.

Дидан Тивитјан си спомни дека татко му на Леон доаѓал во нивното семејство (1919 г.). Според негово сознание, Леон Мелконијан ги завршил студиите во Монпелје

работен мошне грижливо и педантно и најверојатно со максимална верност е пренесена фотографијата на платно.[67] Нашите истражувања нè уверуваат со поголема сигурност, дека портретот е сликан во втората половина на третата деценија, имајќи го предвид начинот на неговото сликање во ова време, кога сè уште држи до вкусот на својата клиентела, времето кога Л. Мелконијан, хирург, живее и работи во Скопје (од околу 1920 г.). Очигледно, фотографијата е повод и причина да имаме слика работена со ретко успешна дескриптивна и техничка дотераност. Лицето и рацете се изведени во тонска уедначеност во светлоземјена боја и загладени површини, со чувство за пластичност. Формата е цврста и стегната, рабовите на силуетата се изведени со остра линија на цртежот, како и деловите на облеките. Широката бела јака со сини ленти и пластронот што се спушта до појасот – ја разбиваат темната маса на палтото и на голф панталоните и складно се поврзува со сината капа во форма на бере. За првпат стафажните елементи – лилавото перде со жолто-зелени реси, покривката од масата со резеда боја, со жолтеникави реси, големата книга со темно-кафеави корици – имаат рамноправен третман во обработката, во однос на фигурата. Квадратните полиња, обележани со линии, сликани во светлолилав тон, значително поуверливо, за разлика од претходните негови остварувања, ја предаваат илузијата на длабочината на просторот. Меѓутоа, фигурата на детето е предадена непропорционално со зголемената глава и дејствува збито. Забележливо е дека Андонов користи палета на чисти тонови и со подеднакво внимание ги слика деталите – ресите од пердето и покривката за на маса, книгата, капата и копчињата од палтото, како и на композицијата во целост. Иако цртачки и не е подобар од другите од ова време, овој портрет ние го изделуваме поради грижливоста со која е работен.

Трета фаза

Во триесеттите години Андонов слика портрети на личности нему блиски, од средината на клерот, луѓе од народот и речиси немаме ни еден зачуван лик од еснафската средина на скопските трговци и занаетчии. Тој се повлекува во себе, слика интимни портрети насочувајќи го својот творечки интерес кон сликањето фрески и икони. Во контекстот на оваа сфера на дејствување, уметничкиот потенцијал на Андонов, иако со значително доцнење, доаѓа до повисоко ликовно рамниште, што се изразува во сликањето на автопортретот. Не прецену вајќи ги вистинските вредности на одделните остварувања, мошне значајно е да се истакне фактот дека автопортретот, како самостојна ликовна дисциплина наоѓа свое место во севкупниот развој на македонската модерна уметност. Како и секој сликар, Андонов има свој ракопис, утврден „систем“ во сликањето, без да се опреде-

(Франција). Во 1920 г. стапил на работа како банкарски чиновник, а во 1923 г. се вработил кај д-р Ставридис, откога почнал да ја врши лекарската практика (тоа го потврдува Диоген Хаџикостов). Од добиените податоци може да се заклучи дека семејството Мелконијан доаѓа за постојано во Скопје, по завршувањето на Првата светска војна, од Солун. Според овие сознанија, искажаното мислење на Елена Мацан, дека „портретот од детинство на Л. Мелконијан“ е настанат во „првата десетина на XX век“, не можеме да го прифатиме за точно. Види: К. Мацан, *нав. дело,* 4.

[67] Се распознаваат остатоци од хоризонтални линии, над колената, од шемата со чија помош Андонов го сликал портретот.

лува за конкретни примери. Во својата напредна старост Андонов го потврдува својот талент и со професионална зрелост се приспособува и успешно, според нашето мислење, се „вклучува“ во современите текови на уметноста. Притоа треба да ги имаме предвид неговите реални сликарски можности, без претензии за споредување со творештвото на пионерите на нашата модерна уметност.

Портретите и автопортретите не се датирани, поради што временски ги групираме според нивната стилска сродност.

Остварените допири со сликарството на нашите доајени во модерната уметност, личните контакти со нив, добивањето еден вид сатисфакција, преку дневниот печат,[68] за неговата плодна творечка дејност, значително придонесуваат за порадикален пресврт во сликањето. Како појдовна точка од триесеттите години го земаме Автопортретот, настанат, според нас, околу или во 1932 г., а не во првата деценија од XX в.[69] Автопортретот, за разлика од репликата, е насликан во нешто смален формат (25,7x19,5), врз јута, најверојатно по повод објавената фотографија во весникот „Вардар“ (1932), што потекнува од 1900 г.[70] Ковчестото лице со истакната линија на образот и нешто истурената брада од фотографијата – се заменети со ублажена овална линија, а живите продорни очи се со смирен поглед. Задржан е обликот на „кривиот“ нос, не баш уредената фризура „на десно“ и поедноставено пренесените долги мустаќи без карактеристичните тенки, свиени угоре, завршоци. Не е верно пренесена шарата на краватата, како ни палтото со метални копчиња. Одбегнати се острите линии на контурите, на овалот на лицето и од облеката и е применет послободен третман во сликањето на бистата, без нанесување измазнети површини, со чувство на „модерно“ градење на обликот. Светлата страна на левиот образ и светлата кошула го носат акцентот на ова благородно лице работено во валкана кафеава гама на неговата десна страна, костенливата коса, веѓите и кафеавото палто и црвено-затворената кравата. Фактурата на облеката е мошне површно изведена. Како и во портретот на Параскева Кранго, каде што авторот одбегнува автентично да ја пренесе психофизичката состојба на ликот од фотографијата, така и во Автопортретот ги занемарува карактерните црти од лицето, внесувајќи елементи на „идеализирање“ на обликот, на неговото разубавување. Потпирајќи се врз искуствата од дваесеттите години, Андонов се определува за послободни нанеси на бојата и се потврдува, со ова свое дело, како личност што не им робува на моделите од фотографијата, но исто така не проникнува во нивната индивидуална карактеризација.

Датирањето на портретот во самиот почеток од XX в. е погрешно поставено, сметајќи на 40-годишната возраст на Андонов (1899).[71] Фотографијата, врз ос-

[68] Милан Стојмировиќ-Јовановиќ, уредник и сопственик на скопскиот весник „Вардар“, го интервјуира Димитар Андонов во 1932 г. под псевдонимот „С. Леуновић“, *нав. дело,* нав. место. Податоците за идентитетот на личноста С. Леуновиќ ги добивме од Тодор Маневиќ, еден од новинарите на весникот „Вардар“ меѓу двете војни, инаку по потекло од Штип, а сега живее во Белград.

[69] Творбата Автопортрет, што ја датираме на самиот почеток од 30-тите години, првпат е објавена од страна на Кузман Георгиевски, *нав. дело,* 19–25.

[70] Во весникот „Вардар“ е објавена фотографијата на Димитар Андонов од 1900 г. Види: С. Леуновић, *нав. дело, нав. место.*

[71] К. Георгиевски својата оценка, дека Автопортретот е настанат „приближно од исто време кога Андонов имал околу 40 години“ во поглед возраста на авторот можеме да ја сметаме

нова на која е направен Автопортретот, потекнува од 1900 г., тогаш кога Андонов има 41 година; но начинот на сликањето упатува дека портретот е настанат во значително подоцнежното време.

Во мошне блиска стилска сродност со Автопортретот се насликани, во првата половина на триесеттите години, два минијатурни портрета: на протата Михаило Пешиќ и на еден свештеник. Портретот на протата Пешиќ е сликан според фотографија,[72] со примена на иста сликарска постапка како кај Автопортретот: слаба фактура, површинско решавање на мантијата и работ од јаката, густата куса темноцрна брада, мустаќи и коса; нагласени контрастни односи во истакнување на пластицитетот на главата – лицето, каде што светлиот окер, врз светлозелениот болус, придонесува за оживување на лицето. Сериозниот изглед на лицето, изразен преку стиснатите усни и строгиот продорен поглед, го одразува, на извесен начин, карактерот на личноста на М. Пешиќ. Портретот на непознатиот свештеник е сликан на ист начин како и претходниот, но без грижа за правилно сликање на цртите од лицето и главата. Минијатурното лице со малите, старечки очи и упростено насликаниот нос, незавршените уши, рамнодушниот поглед – сето тоа не ја потврдува вредноста на достигањата во оваа група портрети.[73] Мантијата, како и кај портретот на М. Пешиќ, е крајно апстрахирана, сведена на неодредени плотни, додека камилавката дејствува тврдо, колористички нескладно во однос на истоветниот, топло-зелен тон од мантијата. Немирните потези, степенувани во студено-зелена гама, со кои ги слика веѓите (со послаб интензитет), големите мустаќи, широката брада решена на патец со хоризонтални намази, од аспектот на формалната страна, претставуваат органска целост. Сликата се дополнува преку валканите, маслинесто-зелени флеки врз инкарнатното, меснато лице и уши, импресионистички интонирано.[74]

Кон овие остварувања припаѓа Автопортретот од младоста. Андонов е претставен во сериозна младичка доба – на околу 25-годишна возраст. Овалната линија на лицето и главата органски се поврзува со цртежот на орловскиот нос и простудираните усни, брадата и долго извлечените веѓи. Ситните, недоработени очи (левото) и десното уво, негрижливо насликаната коса не го намалуваат впечатокот да се доживее физиономскиот изглед на младиот Андонов. Лицето е облеано во црвена, инкарнатна гама, збогатена со светли намази над веѓите, врз нагрбнината на носот, десниот образ, брадата и челото се сликани со слободни потези. Маслинесто-зелената заднина, што најчесто ја користел во сликањето портрети, во оваа негова творба ја заменува со интензивно син тон. Можеби авторот се раководел од намерата да оствари жива

за исправна. Меѓутоа, очигледно е дека тој не навлегувал попродлабочено со анализа на делото со што би го потврдил датирањето, *нав. дело,* 22.

[72] Фотографијата, врз основа на која е насликан портретот на Михаил Пешиќ, архијерејски заменик во Скопје меѓу двете војни, е објавена во весникот „Вардар“ од 22 јуни 1933 г.

[73] Според искажувањата на Елена Мацан-Јовановиќ „портретот на свештеникот, даден во маслинесто-сива гама, интересен е поради своите димензии. Имено, тоа е безмалку минијатура што ни го покажува познавањето на занаетчиската страна на неговото сликарство“. Види Ј. Мацан-Јовановиќ, Нова Македонија од 11 јануари 1959 г.

[74] Елена Мацан правилно одбележува влијание на импресионистичкиот жив колорит што е, според нејзиното мислење, една од карактеристиките за втората група портрети, спореди *Македонски портрет ...,* нав. дело, 5.

колористичка хармоничност наспроти инкарнатното лице, темноцрвеното палто и кравата и синкаста кошула.

Кон крајот на втората половина од триесеттите години е насликан, според нашето мислење, Автопортретот (37,6x27), реплика на Автопортретот од 1932 г. (?), инаку датиран во првата десетина на XX в.[75] По третманот на реализацијата, тој се доближува до Автопортретот од младоста, но и со понастојчиво користење на небрежни намази во сликањето на облеката и главата. Остро насликаната коса и мустаќи, скицуозно решеното палто и лево уво оставаат неповолен впечаток врз целиот лик. Во однос на Автопортретот (1932 ?) и фотографијата, обработката на лицето покажува тенденција кон разубавување, но без она глатко и чисто моделирање, карактеристично за некои творби од неговата прва фаза. Има некоја оптимистичка нота на овој Автопортрет со живи очи (поблиски до фотографијата), наспроти сведнатиот и меланхоличен поглед во првиот Автопортрет. Левата страна од лицето е сликана во зеленкаво-светла и нечиста нијанса, а десната дополнета со црвени нагласки. На ист начин е решена заднината. Андонов е сосема слободен во изборот на боите: сино палто, бела кошула, виолетово-црвена кравата, темно-кафеава коса и мустаќи наспроти црвените нагласки врз левото уво, десниот образ и заднината од десната страна на ликот. Тој не се труди да ги одбегне или ублажи дефектите во сликањето на обликот, освен да оствари „впечатливост“ во обработувањето на лицето.

Во каталогот од Јубиларната изложба, одржана во Скопје во 1939/1940 г., во организација на „Јефимија“, се споменуваат две творби – Селанка од Лисиче и Селанка од Љубанци, настанати во 1936 г.[76] Ние не успеавме да ги откриаме сопствениците на овие слики, што значително би помогнало, со оглед на нивното датирање, за утврдувањето на стилските упоришта на Андонов.

Детскиот портрет (Портрет на ќерката на Андонов – Драгица), со неуспешно насликана облека, сметаме дека е насликан во 1936/37 г. и го идентификуваме со еден од портретите изложени на Јубиларната изложба, одржана во Скопје 1937 г.[77] Стилски се надоврзува кон претходните остварувања – Автопортретот од младоста и делумно Автопортретот, акцентирајќи ја убавината на тригодишното девојче. Од мастилено сината заднина, прошарана, во горниот со розе, а во долниот дел со зелени тонови, се покажува ликот на детето предадено во мирен изглед и жив поглед. Моделацијата на детската глава е изведена меко – мали прамни од кафеавата коса се спуштаат слободно врз челото и низ рамењата, прилепени, не баш опитно, крај десниот образ. Овалното миловидно лице, со убла-

[75] Во прашање е Автопортретот, сопственост на Уметничката галерија во Скопје, заведена под бр. 293, што е датиран со првата десетина од XX в. Елена Мацан стилски го поврзува со портретот на Љубица Андонова – жената на Андонов, за што понапред го искажавме нашето мислење, *нав. дело,* 4.

[76] Друштвото на пријатели на уметноста „Јефимија“ во Скопје, по повод прославувањето на 10-годишното свое дејствување, организира јубилејна изложба на јужносрбијанските сликари и вајари во Скопје од 24. XII 1939 до 5. I 1940 г. Во каталогот на оваа изложба наведените творби се наведени под бр. 16 и 17.

[77] Во каталогот издаден по повод одржувањето на јубилејната изложба на слики и скулптури на јужносрбијанските уметници во 1937 г. во Скопје, меѓу другите слики, Андонов излага и два портрета. Претпоставуваме дека едниот од нив би можел да биде и Детскиот портрет, современ со годината на одржувањето на изложбата.

жена шпиceста брада, е измоделирано со стемнет окер и освежено со црвени нагласки: врз клепките, ноздрите и устата, наслоени врз маслинесто-зелена основа. Андонов ни се покажува спремен сликар, во мигот на творечко вдахнување, да ги долови карактерните црти на убавото и умилено лице на неговата постара ќерка Драгица. Меѓутоа, не е без значење да се укаже на прилежноста на Андонов во сликањето детски ликови во религиозни композиции или Христос во рацете на Богородица, давајќи им извесен „портретски“ карактер.[78]

Ликовната творба „Портрет“, насликана според добиените искази во 1937 г., по наше мислење, го претставува портретот на Вишневски, професорот, „умилениот учител“ на Андонов за време на неговото школување во иконографската школа во Киев.[79] Расната определеност на портретираниот лик, монашката зимска облека и капа (келтуш) – нè упатуваат во идентификувањето на личноста. И, притоа, отмената става на Портретот на учителот, неговиот сериозен изглед на лицето. По третманот – подвижни, куси, извиткани потези врз сребрестата крзнена јака, светлозелени, лилави, снегулесто-сиви, црвеникави точки, ситни петна, неопределени линии врз капата и плотните од палтото, врз брадата и заднината со маслинесто-зелена основа, претставува изделено сликарско решение, особено со насликаните на зографски начин брада и мустаќи. Немирот на палетата се појавува и врз сликањето на инкарнатното лице, осенчено од левата страна во кафеава интонација. Сликањето на десниот образ, челото, носот во посветла маслинесто-зелена основа и розикаво освежување, нè потсеќа на оствареното колористичко решение од Автопортретот од младоста.

Слично ликовно настојување, понагласена настојчивост и осет за индивидуализирање на личноста – е остварено во Автопортретот на Андонов од 1938 г.[80] Врз општиот зелено-руменикав тоналитет се нанесуваат, со скудни потези,

[78] Димитар Андонов покажува извонреден афинитет кон сликањето ангелчиња, особено Исус Христос како дете, како и мијачки деца во фигуралните композиции со световна или религиозна содржина. Извонредно е насликана главата на ангелчето во композицијата Зачатие Јованово (1932) во калотата на третото кубе од североисточната страна на отворениот трем во црквата Св. Јоаким Осоговски.

[79] Во Инвентарната книга на Музејот на град Скопје (бр. 27) стои: ликовно дело „портрет“ сликано во 1937 г., според изјавата на Љубица, постарата ќерка на Андонов (односно пред 25 г. сметајќи од годината кога делото е откупено – 1962).

Во описот на творбата стои дека е портрет, работен по сеќавање на некој руски проф. Варшагин. При давањето податоци, името Вишневски, професорот на Андонов во Киев, спрема кого тој чувствува почит и кого, според нашето мислење, несомнено го слика, е заменето со името Варшагин.

[80] Во Инвентарната книга на Музејот на град Скопје (бр. 28) стои: ликовно дело „портре“ (Портретот на художник). Во описот стои дека портретот претставува „допојасен човек млад“ и е „работен по сеќавање на својот учител од иконографската школа во Киев“. Според изјавата на ќерка му Љубица, портретот бил направен пред 24 години рачунајќи од денот кога е откупена сликата – 1962.

Во поглед на идентификувањето на личноста на младиот човек шго е портретиран направен е сериозен превид при воведувањето на податоците во Инвентарната книга, добиени од Душка Мангутова. Ние сме недвосмислено уверени дека портретираниот младич (а не млад човек) на 18–19 години е всушност ликот на Димитар Андонов (спореди со Автопортретот од младоста). Не може „младиот чавек“ на оваа возраст да биде учител во иконографската школа на Киевопечерската лавра во Киев. Професорот Вишневски е средовечен човек и припаѓа кон монашката средина, што се гледа од облеката.

окер-жолти и кафеави петна врз различни места од лицето. Мошне слободно, преку темнокафеави и нечисто-зелени намази, слика неуредена, разбушавена и во остри прамни коса на патец, чија ликовна обработка значително се разликува и отстапува од поконзистентното, пластично формирање на обликот на лицето. Површински решеното палто во затворено црвената боја со темни извлекувања на реверите нехармонично се усогласува со отровно зелената кравата, што е инаку негова слаба страна во сликањето. Во однос на Автопортретот од младоста, неговиот сериозен изглед има нешто интимно и исконско што се наѕира преку карактеристичните црти од лицето и сериозниот поглед. И во ова свое дело Андонов не истрајува до крај во целосното дефинирање на главата, пренебрегнувајќи го наполно цртежот на десното уво.

Четврта фаза

Димитар Андонов, во последната деценија од својот живот, давајќи му и натаму предимство на црковното сликарство, одржува кондиција во сликањето портрети на познати, видни личности и револуционери или се навраќа кон сликањето на своите блиски. За време на Втората светска војна, во годините на бугарската окупација, со несмален интензитет, поттикнат од вниманието што му е укажано од ликовните работници и од друштвото „Јефимија“ (1937 и 1939), продолжува со своето сликарско дејствување. Во заедништво со македонските и бугарските уметници, тој учествува на општите изложби во 1942 и 1943 г. со свои творби во разнообразен жанр од областа на профаното сликарство, при што портретот зазема доминантно место. Военото време и психолошката атмосфера што ја носи војната со себе, извесните „политички погодности“ – претпоставуваме – се причина и можност што го свртува неговото внимание кон сликањето битови и историски композиции и посебно портрети на македонски револуционери. Споредувајќи ги неговите остварувања, зачувани денес, со оние од претходната деценија, некои од нив, по концепција и мотиви внесуваат извесно освежување во неговиот сликарски опус. Во поглед на творечките настојувања тој се движи во рамките на постигнатите резултати, во отсуство на инвентивност и сликарска вештина. Така, на пример, композициите „Селанки од Лисиче“ и „Глава на старец“ од 1942 г., по третманот, сфаќањето на ликовниот јазик и доследно спроведената концепција и реализација, немаат никакви сличности.

Двете селанки се решени круто, но со настојување за поблиска конкретизација на фигурите, како и физиономска препознатливост на жените од различна возраст. Контурите на фигурите, рацете и лицата, носиите, чевлите и кошниците се сликани тврдо со белези на декоративност. Колоритот е сведен на неколку тона: маслинесто-зелено и топло-зелено (елек, шамија, земја), темносиво (кожуви), кафеаво (кошари и опинци) и црвено (скуталињата, чорапите и руменилото врз образите на помладата жена). Широкото сликање со бело-сива палета на долгите кошули, „пастуозните“ куси намази и петна врз кожувите остануваат во границата на обидот за доловување на материјализацијата. Зелениот фон е заменет со лилав, што во овој период подеднакво се среќава во творбите со религиозна и световна содржина.

Творбата „Глава на старец“[81] е сликана во своевиден манир на небрежни потези и нечиста палета. Лицето е работено меко, доловувајќи ја неговата пластичност, преку посветли врз потемни кафеави намази и петна, мошне разиграно. Згорничаво ги слика обелената коса, мустаќи и брада. Иста сликарска постапка применува во сликањето на кафеаво-валканата клашнена облека и капа. Ушите и зголемените раце останале незавршени. Десното око, насликано со неговата дефектност, е еден од симптомите, карактеристични за напредната возраст на селанецот. Во општиот тоналитет на сликањето преовладува кафеава боја, скржаво нанесена врз волуменот, при што единствен освежувачки акцент Андонов остварува преку грубо извлечениот раб од белата кошула околу широкиот врат. Во споредба со претходните остварувања, освен спонтано доживеаното лице, значително се намалила професионалната грижливост во сликањето на моделот. Прифаќајќи ја оваа творба и како неуспешно реализирана сликарска импресија во целост, ние имаме претстава за еден наш обичен, сиромашен и катадневен човек со клашнена облека, од нашиве села во скопска блатија. Меѓу неколкуте ликови на селани и селанки, настанати во последната деценија од XIX в. и меѓу двете војни, ликот на селанецот од скопските села е меѓу првите зачувани творби, во кои Андонов, на непретенциозен начин, го предава социјалниот мотив и со „стварни очи“ ни го доближува секојдневниот селски амбиент.

Портретот на митрополитот Софроније, настанат најдоцна во 1942 г., кога е излаган во Скопје, останува засега анонимен за нашите истражувања. Меѓутоа, зачуван е портретот на Стефан, протосинѓел и заменик на митрополитот Софроније, сликан 1942/43 г., според фотографија.[82] Обработката на бистата нè потсеќава на грижливо сликаните портрети од дваесеттите години. Лицето е работено измазнето во стемнет инкарнат. Крстот од жолт метал, украсен со зелени и бели гранули и црвено кармин бесценети камења, што виси на жолт синџир околу вратот, ги оживува темнозелените површини од мантијата и маслинесто-зелениот фон. Забележливо е настојувањето на Андонов за значително обработување на лицето на сметка на материјализацијата на облеката, но и со амбиции за успешна реализација на богатиот украс. За портретот на митрополитот Неофит Скопски, излаган 1943 г., исто така не располагаме со податоци.

[81] Делото е заведено во Инвентарната книга на Уметничката галерија под наслов „Глава на старец“. Творбата под наслов „Селанин“ е излагана на Првата художествена изложба во Скопје во Домот на искуствата и печатот, на 10 февруари 1942 г. Во каталогот објавен по повод отворањето на изложбата е под бр. 5. Може да се претпостави дека е во прашање исто дело, кое е настанато во периодот од 1939 до 1942 г.

[82] Во Музејот на град Скопје портретот на протосинѓелот Стефан е заведен под наслов „Портре“ (инв. бр. 26). Во описот стои дека портретот претставува владика, кој на главата носи патријаршиска капа, зад која се спушта црна марама. Меѓутоа, на сликата се гледа дека ова свештено лице носи само крст, а не и панагија што ја носат епископите, што значи дека е во прашање монашко лице со помало звање во црковната хиерархија. Со цел за утврдување на идентитетот на личноста, извршивме консултирања со Ѓорѓи Христов, водич во црквата Св. Спас, кој ни обрна внимание дека портретираниот лик би можел да биде заменикот на митрополитот Софроније, протосинѓел Стефан. Тој нè упати до Историскиот музеј на Македонија, кој поседува архивска граѓа и фотоси од времето на окупацијата. Д-р Галена Куцулоска, советник во Историскиот музеј, ни стави на располагање фотографски материјал што ни овозможи да утврдиме дека портретираната личност е протосинѓелот Стефан.

Во ова време „на окупација“ и, наедно, борба на нашите народи за нивното национално и социјално ослободување, по некоја спонтана, но не и случајна коинциденција, се јавува кај Андонов идејата за обработка на историски теми. Познавајќи го неговиот живот, неговиот идеал да живее во слободна татковина, природно е дека кај него се раѓа желбата ликовно да ги осмисли мотивите, пропиени со револуционерниот дух, што бил долго време попречуван да ги оствари. Поттикнуван од неговите романтичарски, патриотски и национални чувства, иритиран од социјалните неправди, тој наоѓа ликовни инспирации во нашето далечно историско и националноослободително минато. Не е тешко да се докажува дека тој имал можност, значително порано, да се запознае со масовните репродукции со теми од националната историја, содржани во делата на српската и од другите национални средини во земјата сликари, што секако се покажува корисно за остварување на некои од неговите идеи.

Во 1943 г. Андонов ќе наслика две композиции од поновата историја поврзани со личноста на Гоце Делчев: „Смртта на Гоце Делчев“ и „Гоце Делчев“, како и портрети на неколку војводи, а од нашето подалечно минато композицијата „Богомилски поход“. Ликовите на Гоце Делчев и Ѓорче Петров се работени според сеќавање и без напори за поавтентично, физиономско распознавање.

При обработката на композициите носечкиот акцент е ставен „врз содржината“. Тие не се, да се послужиме со искажаната констатација за недоучените сликари, како на пр. Карл Ваингертнер, Фрањо Мике, Фердо Кикерец, кои работеле историски композиции, тие не се „ни добро нацртани, ни добро насликани во занаетчиска смисла“.[83] Фердо Кикерец ги слика многуте композиции без некоја „претходна подготовка и напамет“,[84] она што е, можеме слободно да кажеме, редовна постапка во сликањето на Андонов (без претходни скици, цртежи и сл.). Нашиот сликар, за мото на првата композиција ја зема македонската народна песна во која е Македонија персонифицирана во ликот на една млада девојка, за која Делчев го дал својот живот.[85] Втората композиција претставува групен портрет на Гоце и на еден од неговите соработници, Ѓорче Петров, што е историски поверојатно,[86] а за третата самиот чин на вооружен акт, предводен од поп Богомил, водач на востанието.

Во сликањето на композицијата „Смртта на Гоце Делчев“ Андонов се инспирира, најверојатно, од познатата творба „Косовска девојка“ од Урош Предиќ,[87] што тој, меѓу двете војни, имал прилика да ја види или дури и да ја поседува како умножен примерок. Во реализацијата на оваа слика Андонов не ги из-

[83] Lj. Babić, *нав. дело,* 64.

[84] *Истото.*

[85] П. Гилевски, *нав. дело,* 159; Истиот, *Трајното значење на еден сликарски опус,* Трудбеник од 14 април 1968, 19.

[86] Гоце Делчев и Ѓорче Петров се зад граници и тие повеќе соработуваат, додека Даме Груев дејствува во Македонија. Споредувајќи ги објавените фотографии на Даме Груев и Ѓорче Петров, можевме да утврдиме извесни сличности со ликот на Ѓорче Петров. Види *Историја на македонскиот народ,* 2, 160.

[87] J. Мацан-Јовановиќ, *Димитрија Андонов во Уметничката галерија,* Нова Македонија од 11 јануари 1959 г., наведува дека работи по „позната шема на Косовска девојка од акад. сликар Ѓорѓе Крстиќ“, што е погрешно, бидејќи овој сликар не работи композиција со ваков мотив.

бегнува елементите блиски до романтизмот – театарската поставеност на фигурите, карпестиот дел од пејзажот – како камени блокови во вид на кулиси. Речиси идентично композиционо решение, пропиено со романтичарски интониран призвук, како и сугестивно, романтичарски насликан сегмент во пејзажот, наоѓаме во платното „Милостивиот самарјанин“, со религиозна содржина, насликано во 1943 г. Сличен мотив е обработен во истоимената композиција како ѕидна слика во големата манастирска црква Св. Јоаким Осоговски, насликана во 1944 г. врз северниот ѕид и сликана во назаренски дух. Не нарушувајќи ја основната идеја на композиционото решение, по третманот и примената на ликовниот јазик (со исклучок на поголема колористичка редуцираност на ѕидната слика), иако со различни содржини, тие се изедначени. Гледано од ликовен аспект, обработката на фигурите значи продолжување на ликовното сфаќање апсолвирано во композицијата „Селанки од Лисиче“.

Двојниот портрет на Гоце Делчев и на Ѓорче Петров (Даме Груев), од становиштето на „поставувањето на композиционите проблеми“, има свое определено значење во рамките на интересот на авторот за композиции со повеќе фигури, но не од аспектот на нивното „мошне вешто решавање“.[88] Тврдо сликаниот коњ на прв план, површно и декоративно решената опрема и облеките во нечиста палета, силуетно поставените други два коња и куќите врз заднината поставени на ритче, оставаат несомнен впечаток за недоработеноста на композицијата и нецелосно ликовно доживување.

Во списокот „Портрети“, што е прилог на неговата Автобиографија, Андонов ги набројува имињата на македонските револуционери и војводи што тој ги насликал, според нашето мислење, за време на војната (1942/1943): Атанас Бабата, војвода,[89] Константинов (Панче), војвода,[90] Чаков (Михаил), војвода,[91] Бобето (Бобе Стојчев – н.з.), војвода,[92] и Васил Аџаларски.[93] Андонов, во своите скратени биографски белешки, поименично ги наведува портретите на Гоце Делчев, Даме Груев, Тодор Лазаров и Димитар Павлов што ги изработил во Штип меѓу 1894 и 1896 г. Нему, проникнат со револуционерен дух и минато, му е блиска идејата за портретирање на нашите револуционери или да обработува

[88] П. Гилевски, *нав. дело,* нав. место.

[89] Атанас Бабата е една од првите борбени сили во Внатрешната револуционерна организација и учествува во ослободителното дело на Македонија од 1897 до 1905 г. Загинува на 25 јули 1905 г. Види: *Македонски возрожденци и револуционери, Албум,* Научен институт за национална историја на македонскиот народ, Скопје, 1950, 56.

[90] Панче Константинов е виден револуционер, централист. Во својство на велешки војвода, тој води борба против Турците, великосрбите, великобугарите и великогрците. На 25 јуни 1906 г. е убиен од заседа од великосрпските чети во месноста Куртов Камен, Прилепско. Податоците ги добивме од м-р Деса Спасовска од Историскиот музеј на Македонија, за што ѝ благодариме.

[91] Михаил Чаков, родум од Ѓуменче, е еден од верните луѓе на Организацијата, раководена од Гоце Делчев. Како поројски војвода (Серски округ) води борба против врховистите и против турските војски. Умрел во 1940 г.

[92] Бобе Стојчев е роден во гр. Дреново (НРБ), резервен подофицер. Учествува во борбите од 1902 г. во Штипско, Кумановско, Кратовско и Скопско. Убиен е во с. Лугунци, Велешко, 1906. Види: *Албум, Алманах Македония,* София, 1931, 25.

[93] Васил Аџаларски, скопски војвода, заменик на Бобе Стојчев, врховист. Родум од с. Аџалари, Скопско. Убиен во 1910 г. Податоците ги добивме од Ѓорѓи Трајковски, историчар од Скопје, за што му благодариме.

теми што се сведоштво за злосторствата и насилствата на „турските аги и бегови“ (композицијата Од деновите на ропството, 1896 г.). Меѓутоа, би било интересно да се знае поводот за сликање темата Богомилски поход. Поп Богомил е претставен во улога на водач на народот, наоружан со ладно оружје, во борбата против властодршците. Можеби, тргнувајќи од националниот и социјалниот момент, Андонов, на алегоричен начин го изразува протестот на македонскиот народ против неправдите. Инаку, сликарската претстава е наивно компонована, цртежот е тврд, а фигурите дејствуваат статично. Групата зад поп Богомил, со исклучок на неколку лика во преден план, е решена дводимензионално (налик на религиозни композиции), а длабочината на плановите преку пејзажот (налик на решението од композицијата Смртта на Гоце Делчев). Слаба ликовна обработка на лицата со нечиста палета е карактеристика на неговата работа од овој период. Оваа композиција, според наше мислење, има свое значење заради фактот што вакви или со слична содржина теми од подалечното наше минато не биле третирани од страна на нашите модернисти.

По ослободувањето (1945) битно се менуваат состојбите во ликовната уметност во Македонија. Во новосоздадените историски околности и изменетите општествени односи првпат во нејзината национална и културна историја се создаваат поволни можности за слободен и организиран творечки живот.[94] Носителите на македонската модерна уметност, од предвоениот период, врз традиционални основи на западноевропската уметност, во заедништвото со младите ликовни работници, ги преземаат иницијативите во исполнување на ликовните задачи што ги наметнува новата општествена стварност. Андонов, веќе навлезен во години на длабока старост и обременет со физичка немоќ, сè уште поседува лична самодоверба во своите творечки потенцијали, но не и желби да ги следи тековите и промените во уметноста во насока на социјалистичкиот реализам. Тој останува настрана од новите погледи во уметноста, ограничувајќи го своето дејствување врз сликањето интимни портрети, работени со самозадоволство на своето творечко минато. Од последната фаза на уметничкиот развој, без суштествени промени во ликовниот израз, настануваат творбите: Портретот на мојот татко, 1949 г., Мојата ќерка со дете (1949), Мојот внук (1949) и Портретот на моето внуче (1950).

Портретот на мојот татко, можеби сликан по сеќавање, е единствено досега сигурно датирана и сигнирана творба. Со неизменети, густо разбранети, врз топло-зелена основа, инкарнатни намази и петна по истакнатите делови го слика лицето. Доловувањето на физичкиот изглед, преку впечатливите широки и закосени удолу мустаќи, карактеристичниот крив нос, документарниот белег на папрадишката облека и фесот со чалма, изгледа, се единствените позабележливи вредносни компоненти на портретираната личност.

Портретот „Мојата ќерка со дете“, според нашето сознание, е единствена творба сликана според модел.[95] Оттаму ги сметаме за несигурни тврдењата дека е позата на мајката, што го држи детето во скут при доење, налик на „безбројни-

[94] А. Николовски, *Развојните тенденции на современата македонска уметност и нејзината критика во повоениот период,* Културно наследство, VI, Скопје, 1975, 7.

[95] Според искажувањата на Душка Мангутова, најмладата ќерка на Андонов.

те насликани Богородици што и самиот ги гледал и сликал“[96] или дека „стилски потсеќава на средновековната иконографија.[97] Меѓу другото, ние не откриваме, во творештвото на Андонов, идентична или слична композиција на Богородица со Христос. Исто така, ние немаме сомневање дека се успешно претставени ликот на Душка, ќерка на Андонов, и нејзиниот син Вангел. И покрај некои цртачки недостатоци во сликањето на рацете – тврди контури, Андонов успешно проникнува во хармонично колористичко организирање на облеката преку чисти и интензивни тонови (сина блуза со црвени акценти, црвено здолниште, резеда наметка врз лилав пешкир). Широко вајаното лице, освежено со руменило, со крупни сведнати очи и густо извлечени веѓи, студираните усни – тоа е највпечатливата сликана партија од ликот на оваа убава жена, проникната со дух на современ третман.

Портретот „Мојот внук“ е драгоцено сведоштво на нашиот сликар и актот како редок ликовен жанр да биде застапен во неговиот разнообразен опус. Актот на едногодишниот Вангел, неговиот внук, е сликан според модел (?) со настојување за распознавање на ликот на детето, но и со немоќ да ги избегне асиметричностите и непропорционалностите (глава, корпус).

Портретот на моето внуче од 1950 г. е последно остварување на Андонов од областа на портретната дисциплина, сликан со „импресионистички“ манир, во духовно сродство со Главата на старец (Селанин) од 1942 г. Има некој чар и освојување, некоја емотивна мотивираност со која ги слика и предава лицата на децата. Од заднината на студено-зелени тонови и студено-зелена облека зрачи ведро и руменикаво лице, сликано лесно и слободно, наспроти површно обработените коса, увце и облека. Тој ја обработува убавината на десниот образ за да ни ја покаже целината, во која речиси редовно има некоја недореченост (лево око).[98]

ФИГУРАЛНИ КОМПОЗИЦИИ

Почетната фаза во профаното сликарство, напоредно со сликањето портрети и други ликови, се одбележува во творештвото на Андонов со прејавен интерес за обработување на фигурални композиции со различна тематика. Сликањето на мотивите, настанати до крајот на XIX в., според податоците содржани во објавените каталози, е остварено по слободен избор, инспирирајќи се напати од репродукции од туѓо потекло. Во отсуство на оригиналните творби и репродукции, евентуално фотографии објавени во дневниот печат, не сме во можност за поконкретно објаснување „на идејните побуди“ и сликарскиот третман, што е наедно сериозна пречка во воспоставувањето на развојната нишка во оваа област од неговата сликарска работа. Насловите на композициите: Африкански типови и благородници од 1887 г., Смрт (И. Декастро – Шпанска траге-

[96] Ј. Мацан-Јовановиќ, *нав. дело,* нав. место.

[97] П. Гилевски, *нав. дело,* нав. место.

[98] Според искажувањето на Душка Мангутова портретите „Мојот внук“ и „Моето внуче“ се сликани според модел. Нејзиното дете Вангел не било фотографирано во ова време (?).

дија), 1889 г., веројатно „Самсон“ (копија од Каирската галерија)“[99] укажуваат за интимната расположба на авторот да слика фигурални композиции.

По подолга пауза од неполни четири децении, Андонов повторно се навраќа кон сликањето фигурални композиции, при што е присутна бројната застапеност на фигури од различна возраст. Емотивно мотивиран од сеќавањата на својата рана младост во родното Папрадиште, инспириран од неговите обичаи, од животот на неговите соселани и нивната носија, тој ќе наслика неколку сцени со битова содржина: „Нишалка“, 1943 г.,[100] „Селска свадба“ (Свадбени обичаи), 1943 г. и „Оро“,[101] 1952/53 г. За разлика од неговите остварувања од дрвата фаза, претпоставуваме дека се работи за слободни ликовни состави: – жанр мотиви што прилегаат на етнографски инспирации, без намера тие да претставуваат и студии од документарно-фолклорен карактер. Од друга страна, во наивно и спонтано компонираните сцени ги слика обичаите и празнувањата на Мијаците – папрадишани без силата на продлабочено проникнување во внатрешните пулсации и вистинските доживувања на протагонистите. Ненавикнат на студиозен пристап во обработката на деталите, декоративно ги решава облеките, површно и скицуозно слика одделни ликови и немарно го организира сместувањето на масите во просторот. Лицата ги предава на зографски начин, во повторени облици, преку маслинесто-зелени, окерести и румени или кафеави тонови. Топло-црвените скуталчиња и везови врз ракавите и градите единствено звучат освежувачки, наспроти сиво-белите и сиви кошули. Кафеаво-темните стебла, лилаво-белите цветови, бледо-зелената шума и лилавиот фон на втор план (Нишалка) создаваат илузија на длабочина и трета димензија, која никогаш сериозно не е сфатена и ликовно остварена.[102]

ПЕЈЗАЖИ

Пејзажот, како посебен ликовен жанр и изолиран мотив без застапување на човечка или животинска фигура, во црковното сликарство од XIX в. е сосем ретка појава. Слична е состојбата и во постарото наше уметничко минато. Впрочем, и во средините со значително поразвиен уметнички живот од тоа време, како што е тоа пример со Војводина, ретко ќе се најде пејзаж насликан сам за себе.[103] Иконописците-„иконографите“ ако сликаат пејзаж, го сликаат само како декор или заднина, како втор план на иконата или фреската.[104] Условниот пејзаж, како компонента на религиозните мотиви од второстепено значење, во црковното сликарство на Андонов, напати зазема повеќе простор во композициите и по-

[99] Биле излагани на изложби во Скопје (1937 и 1939–1940).

[100] Композицијата „Нишалка“ го прикажува обичајот што се прави на празникот Ѓурѓовден, затоа во народот тој се вика „обредна нишалка“. На овот податок ни укажа Милица Георгиева, етнолог од Скопје, на што ѝ благодариме.

[101] Композицијата „Оро“ (незавршена) е сликана пред заболувањето на Андонов.

[102] П. Гилески ја уврстува композицијата „Нишалка“ во „најзначајните дела на целокупната македонска уметност“, имајќи ги предвид изборот на темата и технолошката обработка на сликата, *нав. дело,* 158.

[103] З. Симић, Миловановић, *нав. дело,* 26.

[104] *Истото*.

кажува тенденција на порамноправен третман во рамките на сликарската целина (некои композиции во големата црква Св. Јоаким Осоговски од 1887 г., Св. Пантелејмон во с. Пантелеј од 1889 до 1892 г. и особено пак во големата црква Јоаким Осоговски од 1932/33 и 1944/45 г.). Меѓутоа, тоа не се „пејзажни целини во мало“, во смисла на нашето разгледување, бидејќи и покрај смислата да се долови илузијата на длабочината, тие се остваруваат во границите на конвенционалното. Врз паноата од цоклето на иконостасот на црквата Св. Врачи Големи од Охрид, се насликани градби од типот на граѓанската архитектура, пласирани во пејзаж. Тоа е засега единствен, нам познат, пример, каде што пејзажот е обработен како чист облик со профани елементи, за потребите на црковното сликарство. Претпоставуваме дека авторот на овие сликарски творби би можел да биде Мануил Георгиу од с. Селица (Селитсис), Костурско, што го направил во 1850/51 г. Се разбира, во наведениов пример ние ја имаме предвид застапеноста на елементите (архитектурата и вегетација), но не и реализацијата на замислениот мотив. Според досегашните наши истражувања, се наоѓаме во прилика да констатираме дека Димитар Андонов е еден меѓу првите сликари што го свртуваат своето внимание кон сликањето на пејзажот. Како и во другите области на ликовното дејствување – портрет и фигурални композиции – тој го одгледува пејзажот како посебен сликарски род, иако можеби не со ист интензитет на интерес. Неколкуте пејзажи, што тој ги насликал во неговата сликарска кариера, не даваат вистинска слика за креативните можности од оваа област на неговата работа. Но, и со нивната симболична застапеност ја воспоставува хронолошката нишка до појавата на македонската модерна. Пејзажните творби не се датирани, ниту пак во досегашното разгледување на неговото дело е утврдена поблиска хронологија на нивното настанување. Различниот приод во ликовното интерпретирање, колоритот како важна компонента во стилското нивно групирање, помагаат да се разграничат и приближно да се определат одделните етапи низ развојниот процес.

Меѓу најраните творби го вклучуваме Пејзажот, на кој е насликана крава (можеби е во прашање сликата „Река Бабуна“), која стилски и по начинот на ликовната обработка претставува неповторлива композиција во однос на подоцнежните остварувања. Потекнува од 1897 г.[105] Пејзажот е осетно наситен со густа вегетација на пониски и повисоки дрвја со густи крошни од страните на мирниот тек на водата, со потопли зелени тонови на почвата во прв план и робусно, студено-зелени тонови во длабочината од втор план. Бледо-сините и кафеави тонови на реката, небесното синило – придонесуваат за прозрачноста на пејзажот. Топло кафеавиот корпус на кравата и карпестата почва отспротива хармонично ја надополнуваат целината на првиот план. Нагрбнината на кравата, надворешните страни на нозете, гранките пред кравата, врз карпестата почва, крошните од високите дрвја, како и на оние во преден план од левата страна на композицијата, се работени во густи намази во вид на петна. Притоа Андонов ја нарушува органската целост на сликата и нејзината хармоничност. Избраниот мотив – исечок од природата со шума и водена површина – му овозможува на Андонов полесно да ја долови, на поедноставен начин, допадливоста на пејзажот, пропиен со романтичарски штимунг. Андонов не е наклонет кон студиозен и реалистички приод во сликањето пространи ширини, шуми, дрвја,

[105] Датумот е наведен во каталогот на Јубилејната изложба од 1937.

лисја, тревки, мугри и приквечерини, небесни синила и светлобели облаци, добиток на паша, како фанатизираните љубители на природата од Фонтенеблошката школа. Андонов на свој начин, неконвенционално, го слика и доживува пејзажот – романтично и наивно, спонтано и непосредно, но без „епската ширина“ на поетиката од стварноста на природата. Општиот тоналитет е претежно студен, а приказот на деталите воопштен во целината.

Од 1922 г. потекнува творбата „Лебеди на езерото“, најверојатно инспиративен мотив од некоја репродукција. Наведена е во каталогот од Јубилејната изложба (1939 г.).

Пејзажот „Мотив од Драгачево“, за разлика од претходниот, е предаден на начин спротивен по своето сфаќање во поглед на неговото компонирање и колоритот. Пејзажот е организиран во три плана: дворот напред, куќите за живеење и економските згради и ридот и планината во трет план; панорамски изглед во комбинација со жанр-сцена од секојдневјето на селскиот живот. Тој е граден со пожив и потопол колорит, но со смирен ритам на колористичките планови. Стемнето и отворено-црвените покриви од градбите и ѕиданата ограда, црвеното скутале и петелот се носечките нагласки спрема густината на зеленилото од групациите на дрвјата, топло-зеленото ритче и лилавата планина. Небесното синило зрачи прозрачно во заднината. Ние не сме сигурни во атрибуцијата на овој пејзаж, исполнет со колорит на домашна, секојдневна атмосфера и амбиент, кој се чини не е наш. Можеби некое место во Херцеговина, во с. Самобор или некаде во негова близина, каде што во 1932 г. се наоѓа на работа.[106] Во ликовен поглед, овој пејзаж на Андонов претставува нова етапа во развојот на неговото пејзажно сликарство. Ликовната хроника, не навлегувајќи во определување на времето на настанокот, пејзажот „Мотив од Драгачево“ го смета, со право, за „премин од неговата прва фаза во втората, истакнувајќи го неговото значење и поради тоа што преку него ни се покажува Андонов како „сликарска личност“.[107]

Сличен по концепцијата – (три плана) и колористичката обработка е творбата „Пејзаж“. Дејствува како скица и колористичка импресија. Првиот план ја зафаќа рамнината во кафеаво-зелени тонови, што е една третина од композицијата. Средниот план го сочинуваат групата геометриски претставени куќи пред групата дрвја и топло-зелениот рид; како трет план, во далечина, се гледа венец на сина планина пред розе фон. Временски, овој минијатурен пејзаж го поврзуваме со „Мотивот од Драгачево“.

Начинот на сликањето на одделни елементи од претходните два пејзажа (сликање на почвата, камењата, шумата посебно) ги среќаваме и во наредните два: пејзажот „Тунел“[108] и „Пејзажот од Матка“, кои, спрема наше мислење, се настанати околу 1937/1938 г. Тунелот (кај хидроелектраната Матка), во делот на приодот и внатрешноста со перфорираните отвори е тврдо и во целината неуедначено насликан.

Пејзажот од Матка е мошне наивно замислен и реализиран. Смарагдно зелената боја, „брзиот тек“ на реката Треска при излезот од кањонот делумно го ублажу-

[106] С. Леуновић, *нав. дело,* нав. место.
[107] Ј. Мацан-Јовановиќ, *нав. дело,* нав. место.
[108] Датирањето на пејзажот „Тунел“ го доведуваме во врска со изградбата на тунелот на езерото Матка, 1937/38 г.

ваат неповолниот впечаток, во однос на другите сликани партии. Пастуозните намази врз гранките од дрвјата, врз камењата од десната страна на брегот, извлечените потези и петна кај тревата и брановите ни наспомнуваат на пејзажот Река Бабуна, додека другите, што се мошне површно работени (зашумени делови и оголени ридови), се сликани во блиско сродство со пејзажите од Драгачево. И како таква доживеана импресија, Пејзажот од Матка се „издигнува“ на нивото на „самостоен пејзаж“,[109] како жанр во неговото вистинско значење, но не и како остварување од аспектот на неговите уметнички вредности.

Зимскиот пејзаж „Зима“ од 1943 г.,[110] можеби негова единствена творба од овој жанр, во контекстот на неговиот разновиден интерес, претставува обид да оствари зимски штимунг. Во споредба со пејзажот со кравата, тука, во средиштето на композицијата е претставен дрварот од с. Папрадиште (всушност еден од насловите на творбата) при работа, во движење. Во смисла на „идејната ангажираност“, Андонов сликата на својот сонародник ја предава со љубов кон родниот крај, без секакво разубавување. Цртежот е мошне тврд, а тоналитетот затемнет, со исклучок на снежната покривка предадена со извесна мекост. Во однос на другите пејзажи, оваа слика носи печат на наивност и колористичко сиромаштво.

Од 1943 г. потекнуваат и две ведути – Улицата од Скопје и Улицата од Чаир, коишто досега не се откриени. Ликовната хроника бележи дека во сликањето на пејзажите уметникот бил исполнет со ретка искреност и љубов кон своето дело и дека по својата непосредност и наивност, уметникот ни наспомнува на старите мајстори.[111] Се разбира, ние не сме во можност да ја коментираме изведената констатација.

Недостатна заинтересираност на авторот Андонов за пејзажот и за неговото афирмирање како самостојна ликовна дисциплина, во еден нормален и континуиран творечки процес, не ги остварува вистинските творечки димензии во сфаќањето на неговото значење и потребата од неговото одгледување. Несистематски образован, тој и не можел повеќе да постигне во областа на пејзажот.

Ц Р Т Е Ж И

Во творештвото на нашите зографи од XIX в. цртежот и графиката како самостојни сликарски родови, биле скромно или само симболично застапени. Тие се користат од зографите во нивниот применет вид како подлошки за остварување на сликарските решенија. Притоа графиката, поради нејзината репродуктивна можност, била стимулирана од страна на манастирските управи. Веќе спомнавме порано извесен број цртежи – проекти за одделни ликови и композиции, работени во туш, а некои дополнети и со акварелни партии од

[109] Ц. Грозданов, *нав. дело,* нав. место.

[110] Делото „Зимски пејзаж“ е всушност насловената творба „Зима“ во каталогот од 1943 г., под реден бр. 41.

[111] С. Станоевъ, *Втора обща художествена изложба на художниците отъ Македония,* Цѣлокупна България од 20 април 1943 г.

зографот Дамјан Јанкулов.[112] Неговиот син Ѓорѓи (Ѓорче) Дамјанов на првиот лист од ерминијата го нацртал ликот на Св. Пантелејмон (1843 г.), а меѓу цртежите е зачуван проектот за композицијата Св. Троица (1831) со одделни скици – студии за уши, уста, очи и веѓи.[113] Монахот Теофил, светописец, по барање на архимандритот Арсение, во 1832 го слика на печат ликот на св. Јован Претеча, за потребите на манастирот Св. Јован Бигорски.[114] Единствено досега познато дело со световна содржина е графичкиот лист со претстава на великодостојник, работен, според туѓ урнек, од рацете на монахот Данил во 1835/38 г.[115]

Овие неколку примери го потврдуваат сознанието дека цртежот и графиката не биле рамноправно одгледувани во сликарството и дека имаат секундарно значење.

Цртежот во творештвото на Андонов, како самостојно уметничко остварување, е забележан во скромен број примери: Овчарче, Саат кула и Зданија во Крива Паланка, настанати во триесеттите години од XX в. Изгледа дека цртежот, во овој случај (цртежи како предлошци за неговите сликарски работи), се јавува повеќе како израз на неговата интимна желба да се провери и во оваа област на ликовната уметност, отколку неговата готовност да ја докажува неговата уметничка личност. Но, и во тие симболично презентирани резултати може да се откријат потенцијалните можности што ги поседува нашиот сликар, смисла за непосредна опсервација. Линијата на цртежот ја дополнува со шрафирање – сенчење, со цел да постигне пластичност, како што тоа го прави врз лицето на Овчарче и дескриптивност на објектот Саат-кула во Крива Паланка. Тој се обидува во решавање и на сложени ставови на фигурата: полегнато тело, потпрен врз десната рака, подвиткана десна нога, испружена лева нога, со свиткано стапало, нанадвор (Овчарче). Независно од спорадично прејавениот интерес на неговото изразување во цртачката дисциплина и белешките што може да се упатат на нивната реализација поединечно, цртежот го покажува, како што е тоа случај и кај другите творци, најавтентичниот израз на неговата уметничка индивидуалност. Остварени спонтано и слободно, на нивото на неговата школска подготвеност, тие несомнено ја докажуваат неговата наклоност и талент во творечките вдахнувања и предиспозиции за цртачката дисциплина.

Заклучок

Според изложениот материјал, во рамките на извршените проучувања на сликарскиот опус на Димитар Андонов Папрадишки, направени се напори за расветлување на неговиот животен и творечки пат во временскиот распон што го опфаќа периодот од 1888/89 до 1950 г. Исполнувајќи го својот творечки век со мошне плодна активност во областа на црковното сликарство, Андонов ќе наслика значителен број творби со профана содржина. Во светлината на остварените резултати согледлив е неговиот уметнички потенцијал подеднакво во обработувањето на религиозни како и профани мотиви. Неминовно е да се каже

[112] А. Василиев, *нав. дело,* 170.
[113] *Истото.*
[114] К. Балабанов, *нав. дело,* 93–94.
[115] Сопственост на Михо Андре од Крушево.

дека заокружувањето на творечкиот опус со неопходни натамошни истражувања, сликата за неговите остварувања и придонесот за развојот на уметноста од претходниот период до појавата на современата македонска уметност нема да биде битно изменета. Хронолошкиот распоред во одделните фази од неговиот развиток, претставува во основа една органска целина што доаѓа како резултат на неговиот сликарски развој, што може да се следи низ личната еволуција и ликовните промени што настануваат во одделните периоди од неговиот живот.

За правилното разбирање на сликарското дело на Андонов, одредување неговото место и значење во создавањето и развитокот на македонската уметност од поновата историја и културата воопшто, треба да се имаат предвид неколку аспекти што се неразделен дел од неговата животна и уметничка биографија. Треба да се согледаат оние животни и духовни претпоставки што се услов и од пресудно значење да се израсне од позицијата на зограф до сликар – низ фазите од почетник до формирање профилот на неговата сликарска и уметничка личност. Едноставната средина, со ниско образовно и културно ниво, без јасни перспективи за својата иднина, затворена и спречувана за создавање атмосфера подобна за прифаќање промени и нови пробиви во ликовната уметност, не е спремна да излезе од рамките на традиционалниот израз од доцновизантискиот период.

Андонов, во своите најрани, почетни дела во религиозната уметност се појавува како зограф, работејќи во духот на установените шеми на иконографските содржини со израз на безживотност и декоративност. Најголемото мнозинство македонските зографи ѝ даваат печат на ликовната состојба во црковното сликарство. Воспитувани врз неизменети традиционални извори, тие објективно го спречуваат развојот на уметноста. Но, не само тие. Менталитетот на црковната и поширокатa општествена средина, поради повластеноста во давање иницијативи за подигање цркви и нивно украсување, го наметнува вкусот во црковното сликарство, што има несогледливи и негативни последици врз натамошниот развиток на уметноста, како и прифаќање нови гледања кај нас.

Едногодишниот престој во Киев и школувањето во Печерската лавра е значаен миг во животот на Андонов не само од гледна точка на негово упатување во сликарските дисциплини и здобивање со елементарно ликовно образование, туку и со живеење во развиена културна средина. Тој можел, поттикнат од сопствена љубопитност, да го почувствува пулсот на уметничките движења, да се запознае со карактерот и резултатите на сликарските правци. Предиспониран за уметност, со самоувереноста на својата младост, активно го следи ликовниот живот, што несомнено има свој определен одраз врз неговото творештво во целост. Ние не успеавме поточно да го утврдиме времето поминато на школување во Русија, но несомнено дека е тоа решавачки миг во определбата на Андонов за одгледување на профаното сликарство. Враќањето во родниот крај, во примитивна средина, соработката со зографите во украсувањето на црквите, нема да го поколеба Андонов во намерата да го пренесе наученото и виденото во Киев. Меѓутоа, во родниот Велес, во средината на малиот провинцијален град, тој нема уметничка атмосфера, ниту допири со академски образовани сликари, што би значело и нов поттик во развојот на профаната уметност.

За проучување и објаснување на појавата на профаното сликарство во творештвото на Андонов важно е да се утврдат изворите на неговите инспирации

и угледувања. Тешко е докажливо постоењето на некои директни влијанија или сликарски авторитети од кои се влијаел Андонов по враќањето од Русија, барем што се однесува до неговите творби од првата фаза. Сликањето портрети почнува во кнежевството на Србија уште за време на кнезот Милош. Во негово време, со доаѓањето на војводинските сликари, постоеле литографи на руските цареви и императори. Меѓутоа, за Андонов не е никаква новост сликањето портрети. Друго е прашањето што профаното сликарство не можело, уште на самиот почеток, во лицето на Димитар Андонов, да се интегрира во чист и јасно дефиниран стилски правец – академски реализам, какви што квалификации беа искажани порано во литературата. Дескриптивната постапка не го постигнува „идеалот“ на академскиот реализам, што произлегува од раце на творец без академски студии, поради тоа што отсуствуваат објективни услови да се дојде до еден посодржаен и формален резултат. Димитар Андонов, според нашето мислење, е претставник на реализмот, поконкретно на битовиот реализам.

Андонов не се занимава со решавање на сликарски проблеми, не ги познава изразните можности на бојата, не владее над сликарската техника, не ги познава анатомијата и перспективата. Меѓутоа, тој поседува талент и дар за забележување. Тој поседува способност верно да го пренесе карактерот на моделот на платно – моделот да прилега на фотографија од која се инспирира. Со скромни сликарски средства, преку постапно ликовно усовршување, Андонов го развива чувството за доловување на тактилните вредности на облиците, за сликање на материјата (крзнените постави и јаки), на атрибутите што ги носат портретираните личности и др. Андонов се ориентира кон објективно бележење на она што е видено на сликата и спроведува некој вид „дескриптивна варијанта“ во остварувањето „фактографска точност“ на објектот. При тоа, ги имаме на ум портретите од првата фаза, на кои, со исклучок на Детскиот портрет (немирна палета на косата, недоработена облека), е спроведена единствена ликовна постапка, еден автохтон „стилски“ израз и претставуваат во сликањето на облиците една стилска целина (Захарие Стефанов, Анѓелко Андонов и Ѓорѓи Попов). Во поглед на ликовната страна во обработката на лицето на портретираната личност, Андонов главно го слика во студена гама (задолжително маслинесто-зелена основа како кај иконите) со розикави нагласки, а уште понагласени студени тонови во сликањето на облеката.

Зачуваните портрети од втората фаза стилски се надоврзуваат кон ликовно-естетските погледи на авторот од првата (портретите на Драгица, Езекиљ, Стерју Кранго, Мелконијан), но и со една компонента на послободно нанесување на бојата и делумно отстапување од дисциплинирано изведување постепени премини во сликањето на облиците, како и извесно освежување на ликовната постапка (портретите на Љубица, Кочо Мартинов, Хариклија Мартинов). Можеби со патувањето што го остварува во Војводина (1920), имајќи прилика да се запознае со современи остварувања, настануваат делумни промени во сликањето бисти. Колоритот постепено инклинира кон потопли тонови – виолетови (Езекиљ, Кочо Мартинов), а инкарнатот е значително освежен.

Групата портрети и автопортрети од четвртата деценија носат свои специфични белези со видлива мера на индивидуална особеност во ликовната постапка и ликовниот јазик. Настојувањата за менување на ликовниот ракопис се јавуваат во контекстот на почетниот развој на современата македонска уметност во Ма-

кедонија меѓу двете војни. Тој се среќава со мошне различна и неконвенционална ликовна естетика изразена во делата на Д. Пандилов, Л. Личеноски и Н. Мартиноски, под влијание на уметничките струења од Париската школа (импресионизмот, експресионизмот, кубизмот). Ним им се придружуваат Вангел Коџоман, Томо Владимирски, Љубомир Белогаски, кои, во рамките на современата ликовна клима, го даваат својот придонес кон натамошниот континуитет на ликовни движења значајни за македонската уметност и култура. Сите тие, главно ориентирани кон македонскиот простор и амбиент, се инспирираат од македонското поднебје, создавајќи посебна национална компонента во своите дела. Димитар Андонов, кој живее во Скопје и е сведок на развиен ликовен живот и на уметнички настани, поттикнуван од стварноста што ги носи новите стилски движења, прави обиди за осмислување на своите творечки текови.

Портретираните личности и автопортрети се сликани значително послободно и неконвенционално со изразени тенденции кон реално претставување, напуштајќи ја сосема дескриптивната варијанта од првата фаза (Автопортретот од 1932 г., Прота Пешиќ, Автопортретот од младоста, свештеникот и главата на Портретот на ќерката), применувајќи при тоа манир на неисчистени, небрежно и немирно водени потези (автопортретите од првата половина) или во духовно сродство со импресионизмот во неговото пошироко значење – Портретот на свештеникот и Автопортретот од младоста. Кај Портретот на Вишневски (1937) и делумно во обработката на косата кај Автопортретот (1938) е присутна нота на зографски манир. Површинското и сосема површното решавање на плотните од облеката значително ги снижуваат уметничките вредности на творбите од оваа фаза.

Во последната фаза портретите се доживувани спонтано, со немирен израз постигнат со немирни потези, во манир што е применет во третата фаза – Глава на старец (1942), Портрет на ќерка ми со внучето (1949), Мојот внук (1950); тврдо и наивно – Селанки од Лисиче (1942) и грижливо, со постепени премини во сликањето на лицето, инспириран од фотографијата (Портрет на Стефан). Разлабавената форма и расточениот колорит (сличности со делата на Пандилов) на своевиден начин кај некои од портретите, покрај очигледните недостатоци манифестирани во нивната недоработеност, се истакнуваат со препознатливоста на портретираните личности и со „афирмирањето“ во рамките на неговите можности, на модерниот дух на уметноста – во неговиот „импресионистички“ манир.

Во последната етапа од уметничкиот развој на Андонов посебно и значајно место во сликарскиот опус заземаат композициите со историска тематика, како и „портретирањето“ на селскиот амбиент – обработувајќи битови теми од животот на неговите папрадишани, од народните и свадбените обичаи и фолклорот.

Со прилично задоцнување, доколку не ги вброиме композициите – „Од животот на Јужносрбијанците под ропството“ (1896), односно изменетиот наслов при откупот во 1938 г. „Од деновите на робувањето“ и, евентуално, портретите на Гоце Делчев, Даме Груев и др. од времето на првата фаза – како што е тоа објавено, Смртта на Гоце Делчев, групниот портрет на Гоце Делчев и Ѓорче Петров (односно Даме Груев според други искажувања), Богомилскиот поход, Андонов слика во романтичарска расположба. Според нашите проучувања, во истото време настануваат портретите и на македонските војводи.

Битовите теми – Нишалка (Ѓурѓовденски обичаи), Селска свадба, Оро (незавршено), предадени во живи бои, инспирирани од македонската носија и фолклор, работени во еден сентиментално-романтичарски дух, ја дополнуваат активноста на Папрадишки во доменот на религиозното сликарство.

Пејзажот, застапен со 2 творби и со 1 скица, не се афирмира како одделна сликарска дисциплина, како и цртежот.

Во реализацијата на композициите со историска тематика и оние со битова и фолклорна содржина, несомнено, се чувствува отсуството на напори за поверно и посодржајно доловување на фигурите и една замореност во ликовната обработка на композициите во целост. Но и така доживеани, тие исполнуваат една празнина во нашата ликовна уметност, што е значајна компонента за развојот на нашата национална култура и уметност.

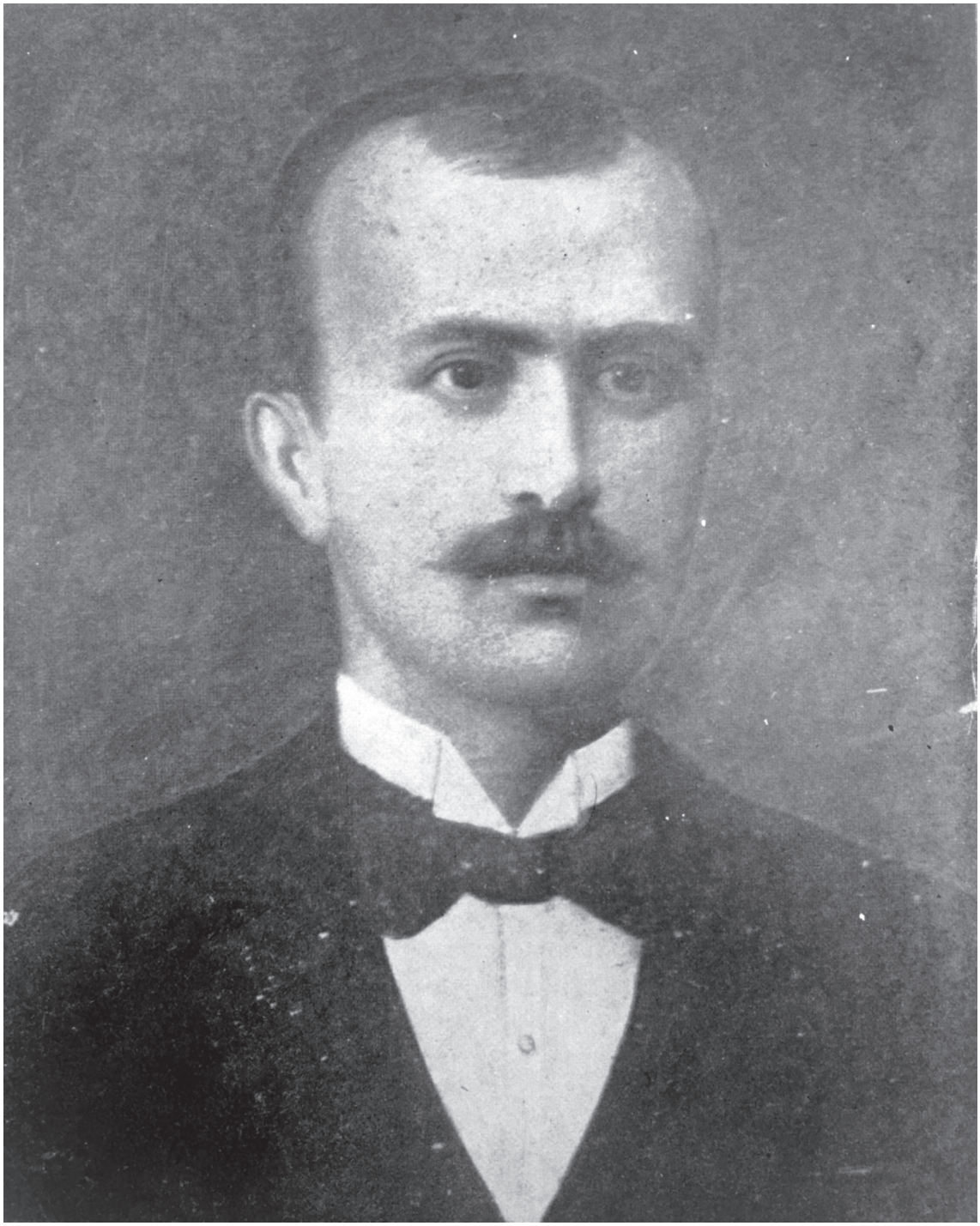
Уметничкиот распон на Димитар Андонов, во сликарската активност со профана содржина, следен низ установената хронологија, укажува на стилски двоумења почнувајќи од еден битов, рустикален реализам со нагласка на дескриптивност до негово транспонирање во духот на своевиден ликовен манир и израз, потпирајќи се и инспирирајќи се од елементите и насоките содржани во македонската модерна. Извесни, задоцнети одеци од „романтичарскиот стил“ се појавуваат во композициите со национално-историска и битова тематика.

Портретната уметност во творештвото на Андонов има свое културно и уметничко значење, а по обемот зазема значајно место во однос на другите сликарски родови. Тој е сликар на човекот и на човековиот лик, не пренебрегнувајќи ги напорите да проникне во психолошкиот поттекст без некоја внатрешна сила. Социјалниот носител на менталитетот, на културно и економски недостатно развиената ситна граѓанска класа, нејзиниот забавен развој имаат негативен одраз врз извршувањето на задачите на ликовен план. Нејзината незаинтересираност и неспособност да влијае врз развојот на ликовното творештво се рефлектира и врз личниот развој на Андонов. Меѓутоа, со силата и со сопственото убедување, иако не секогаш со ентузијазмот на својата младост, тој остварува дела што достојно ја презентираат неговата уметничка личност. Со неговата појава во уметничкиот живот, гледано од аспектот на сложените услови на неговото дејствување, нему му припаѓа историската улога што прв ги подрива темелите на задоцнетиот традиционализам и што го отвора процесот на еманципација на ликовната уметност. Најпосле, и што е основоположник на профаното сликарство во Македонија. Тој е камен-темелник, межник-врзник меѓу традицијата на доцновизантиската уметност и современата македонска уметност, со што со право му се придава епитетот на последен македонски зограф и прв современ сликар во поновата историја на нашата уметност.

Со проучувањето на целосниот опус на Димитар Андонов Папрадишки во доменот на црковното и профаното сликарство, ние се трудевме да ја осветлиме неговата творечка личност и да одговориме на прашањето за неговото значење и место во нашата понова историја на македонската уметност. Неговиот развоен пат опфаќа широко временско подрачје со мошне богата активност, остварувајќи неоспорно со тоа и своевидна хронологија во развитокот на црковното и профаното сликарство, пропиено со дух на автентичност.

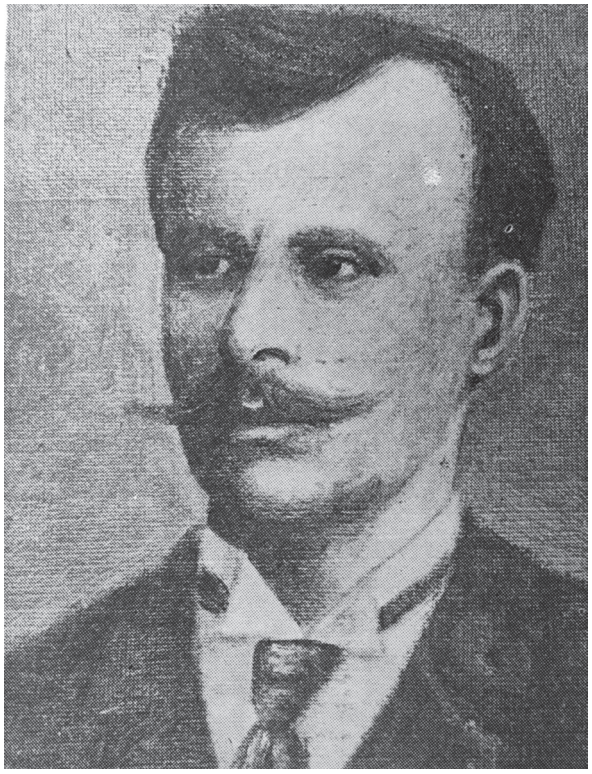
27. Портрет на Параскева Кранго, 1925/1926, Музеј на град Скопје (кат. бр. 11)

28. Параскева Кранго, фотос



29. Портрет на Анѓелко Андонов, 1900/01 (?), Уметничка галерија „Скопје“, Скопје, (кат. бр. 3)

30. Портрет на Свештеник, прва половина од 30-тите години, Уметничка галерија „Скопје“, Скопје (кат. бр. 18)



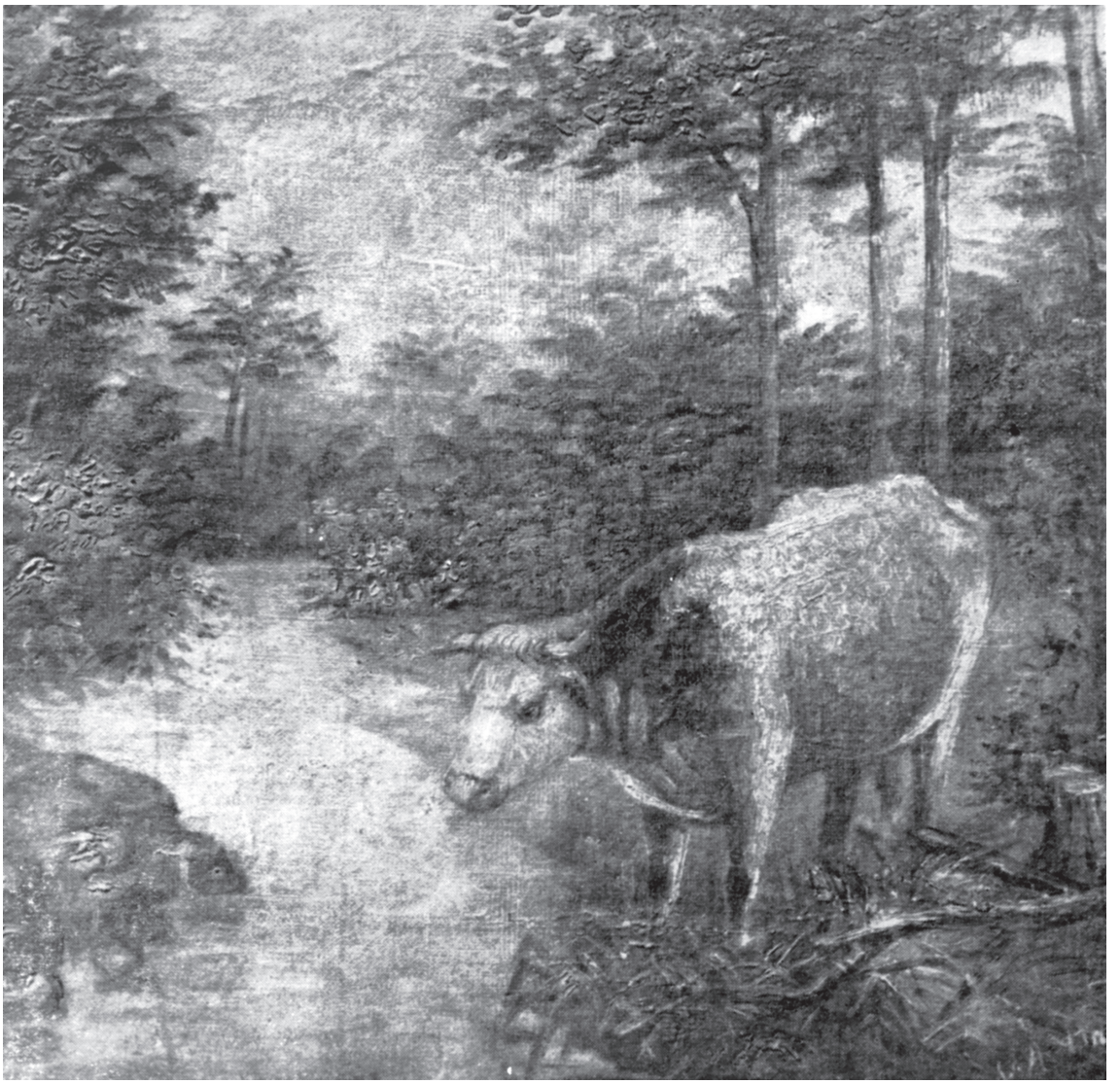
31. Автопортрет, околу 1932, Музеј на град Скопје (кат. бр. 16)

32. Портрет, 1937, Музеј на град Скопје (кат. бр. 22)

33. Глава на старец, 1942, Уметничка галерија „Скопје“, Скопје (кат. бр. 25)

34. Смртта на Гоце Делчев, 1943, Уметничка галерија „Скопје“, Скопје (кат. бр. 27)

35. Селска свадба, 1943, Уметничка галерија „Скопје“, Скопје (кат. бр. 35)



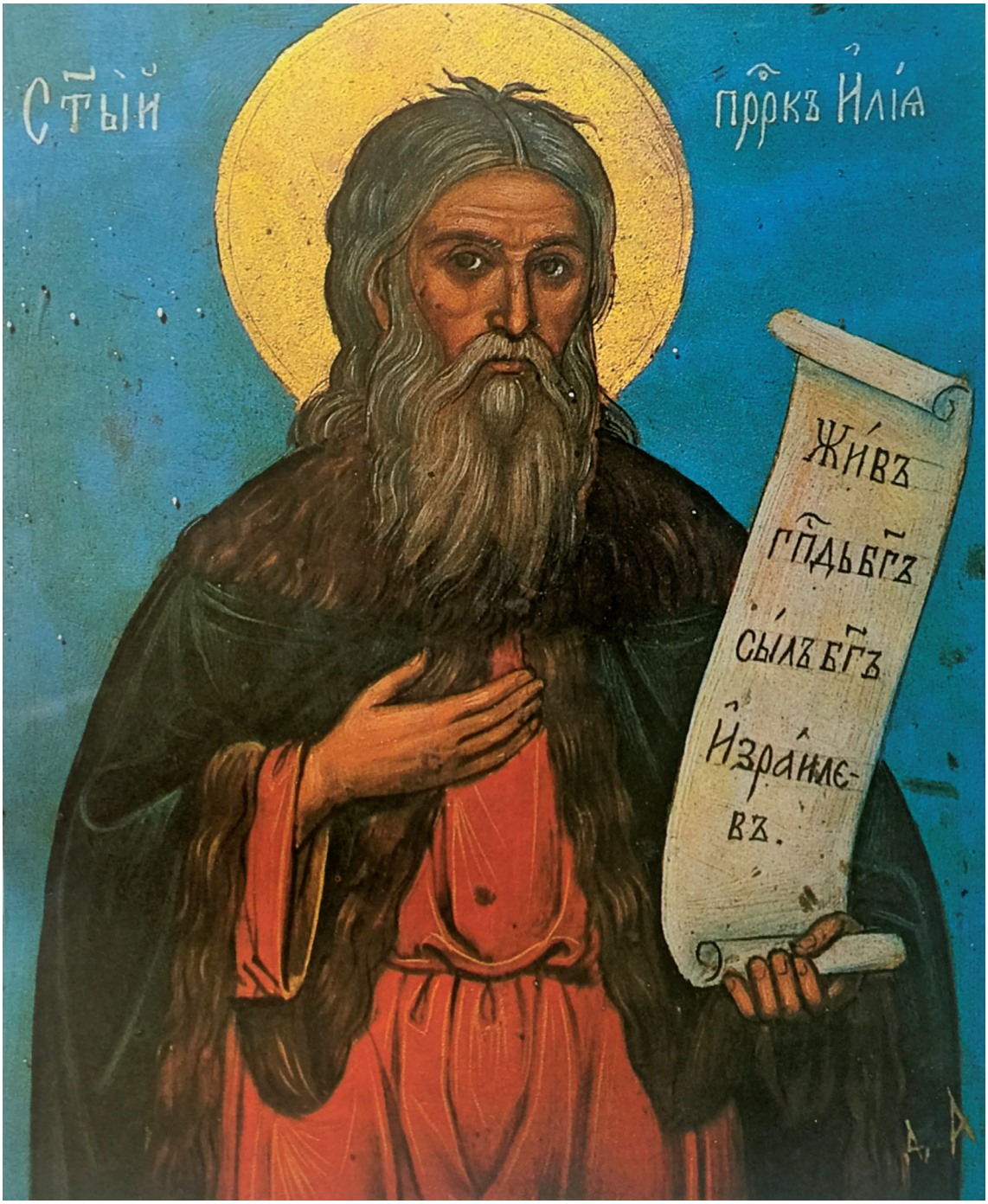
I. Јоаким Осоговски, 1893. Црква Јоаким Осоговски, ниша над западниот влез

II. Свети Теодор Тирон, 1896. Црква Успение Богородичино, јужен ѕид, наос, штипско Ново Село

III. Евангелист Лука, 1883. Црква Св. Троица, с. Раштани, Велешко (кат. бр. 31)

IV. Евангелист Марко, 1927. Црква Вознесение Христово, с. ’Рлевци, Велешко (кат. бр. 712)

V. Богородица со Христос, 1934. Црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко (кат. бр. 928)



VI. Пророк Илија,1937/38. Црква Св. Никола, Куманово (кат. бр. 1.044)

VII. Детски портрет, 1888/89. Уметничка галерија „Скопје“ (кат. бр. 1)

VIII. Портрет на Захарија Стефанов, 1888/1892. Уметничка галерија „Скопје“ (кат. бр. 2)

IX. Портрет на Ѓорѓи Попов, 1903/904, сопств. семејство на Гого Попов, Скопје (кат. бр. 4)

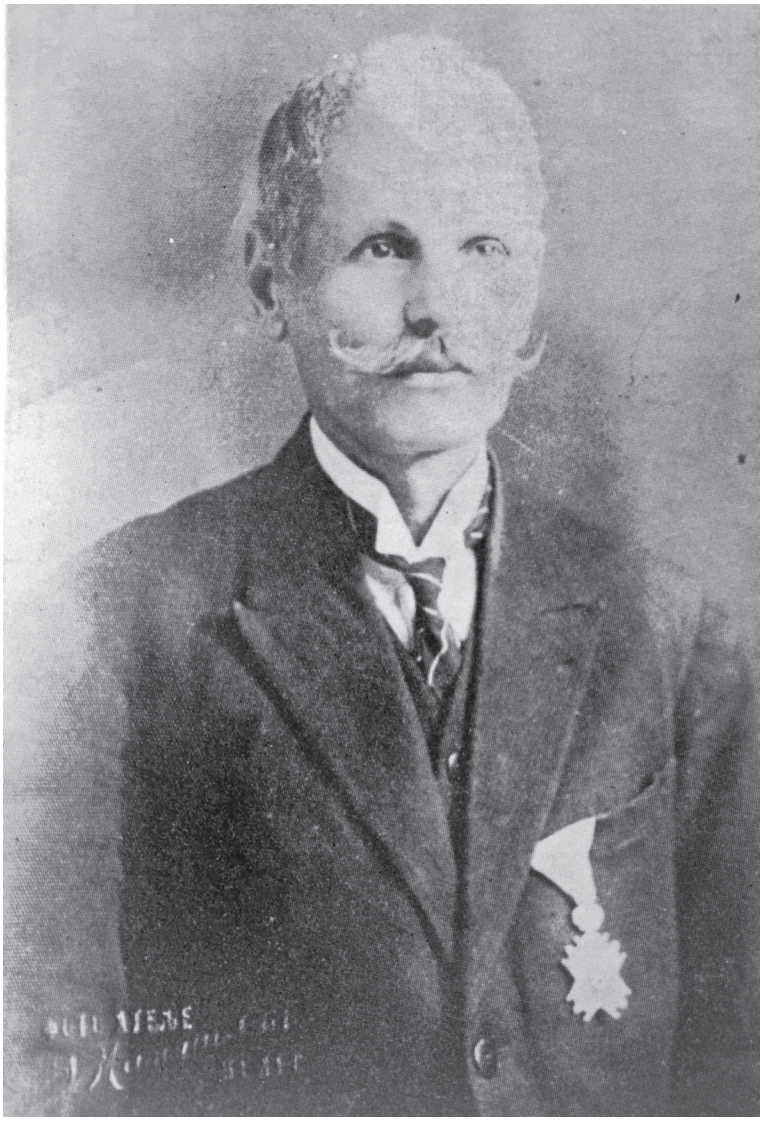
X. Портрет на Љубица, 1924/25, сопств. Душка Мангутова, Скопје (кат. бр. 10)

XI. Портрет на Игуменот Езекиљ, околу 1927. Манастир Лешок (кат. бр. 14)

XII. Портрет на ќерката на уметникот, 1936/37. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје (кат. бр. 21)

Ѓорѓи Зографски

(1871–1945)



ПОТЕКЛО И ЖИВОТ

Друга мошне значајна личност од Преодниот период и еден од поистакнатите втемелувачи на профаното сликарство во македонската уметност е бездруго Ѓорѓи Зографски. Тој е исто така еден од единствените и најдоследни следбеници на сликарското дело на Димитар Андонов-Папрадишки, со кого де факто почнува новиот период во развитокот на ликовната уметност во Македонија.[1] Во однос на нешто постариот Андонов, иако ѝ припаѓа на иста генерација и на иста духовна клима и време, Зографски својата уметничка личност и развој ги формира по различни патишта и во зависност од својот животен пат, особено гледано низ аспектите на општествено-политичките и културно-уметничките состојби во средините во кои тој повремено или подолго престојува, живее и дејствува (Македонија, Русија, Бугарија и Србија). Во стек на околности и мотиви од интимна и професионална природа, работи понекогаш во заедништво со Андонов, со цел за зацврстување на ликовната платформа и ориентација, чии поборници остануваат до крајот на својот живот. Секој од нив, поединечно, го проширува и продлабочува својот интерес и љубопитство за различни сликарски родови, проникнати со лична нота во ликовниот израз. Во недостиг на Автобиографија, макар и површно напишана, како што тоа го направил Андонов, објавените интервјуа и искажувањата од членовите на неговото семејство, одделните написи во дневниот печат за неговото творење, забележаните сигнатури врз одделните остварувања, делумно го осветлуваат движењето и творечкиот лик на Зографски. Од друга страна, тој се потрудил да ја установи генеалогијата на Рензовско-Зографскиот род, да прибави сведоштва за животот и делото на познатите градители, зографи и резбари.[2]

Со изразито чувство на гордост Зографски говори за своето потекло. Тој е директен потомок од прочуената зографска фамилија на Дамјан Јанкулов, од која се регрутирале мошне способни и талентирани мајстори на својот занает. Во текстот, што го испишал во еден од медалјоните на сликата „Папрадишко-велешки строители, зографи и резбари“ стои (дадено во слободен превод): „Јас, Георги Јаковов Зографски, сум последниот претставител на тој род, кој сè уште се занимава со зографството, работено во продолжение на 250 години од нашиот род. Другите наследници од нашиот род се оддале на други занимања“.[3] Со неговото име завршува едно, творечки плодно, поглавје од историјата на животот и дејствувањето на трудољубивите и претприемливите Рензовци.[4]

[1] А. Николовски, *Некои аспекти за најдолната граница ...,* нав. дело, 145.

[2] Поопширно за родословието на Рензовско-Зографскиот род, според податоците што ги дава Ѓорѓи Зографски, види кај: М. С. Филиповић, *нав. дело,* 299–314; С. Леуновић, *Ђ. Ј. Зографски,* Вардар од 25 септември 1932, 7; А. Василиев, *нав. дело,* 151–153; К. Балабанов, *Велешките зографи ...,* нав. дело, 19; К. Георгиевски, *нав. дело,* 19–20.

[3] Сликата „Папрадишковелешки строители, зографи и резбари“ е во сопственост на Тодор Зографски (прва верзија) и на Јордан Зографски (втора верзија), од Скопје.

[4] Родот Рензовци значиелно подоцна го добива додатното име Зографовци. Потомците го користат фамилијарното име, додавајќи го понекогаш и називот на родот „Рензо“ (на пр. Стојан Станко Рензо од Крушево). Се чини најверојатно дека преиначувањето го направил лично Ѓорѓи Зографски.

Ѓорѓи Зографски е роден во с. Папрадиште, Велешко (1871), од татко Јаков, мајстор-градител, резбар и живописец, и мајка Ката, домаќинка.[5] Основно образование стекнува во родното место, учејќи азбука и читање, од „стари старословенски книги“, од кои „поголемиот дел биле од црковен карактер“.[6] Уште од раното детство, штом малку поодраснал, го придружувал татка си на неговите печалбарски патувања и го учел зографскиот занает „од него лично“.[7] По разбојничкото злосторство организирано од Фазлијата и Исаче врз семејството на Дело Тримчески во с. Папрадиште, Јаков Дамјанов бил принуден, како и други негови соселани, да се исели во Велес (1884).[8] Во новата граѓанска средина, младиот Зографски, поради стек на околности, го доживува првиот среќен и, наедно, преломен миг во својот живот. Имено, 1887 г. прочуениот учен И. Јастребов, руски конзул во Призрен, имал можност да ги види неговите сликарски работи, при што изјавил желба да го прати на школување во Русија. Но, бидејќи бил единец, настојувањата на 16-годишниот Зографски да „учи и да ја види Русија“ не биле во согласност со патријархалните разбирања на неговите родители. Нивниот отпор бил совладан благодарение на неговата упорност и поддршката што ја имал од својот стрико Даме Андреев, кој во тоа време ја гради црквата Св. Ѓорѓи во Призрен.[9] На своја иницијатива, истата година, заминува сам во Солун каде што успева, во рускиот конзулат, да ги уреди формалностите околу добивањето исправи и за свој 10-месечен престој во Москва и Петроград. За тоа како го поминува времето во Русија, кај кого работи и се упатува во зографскиот занает, во ниедно искажување, објавено во дневниот печат или во литературата, ништо не споменува. Се знае единствено за неговото познанство со Ив. Димитриев, академски сликар од Бугарија, со кого се договориле за работа во заедништво, по враќањето во земјата.[10] Тие работеле во Софија сè додека Иван Димитриев не бил назначен за професор, во 1888 г. Ѓ. Зографски извесно време продолжува да работи сам, а потоа се враќа кај своите родители во Велес.[11]

[5] Во долниот дел од фреската архангел Михаил, на јужната страна во црквата Св. Пантелејмон во Велес, ги испишува Зографски, членовите на фамилијата на Ѓорѓи Дамјанов: „поч. родит(ели) Јаков, Ката, маќеја Ацана, бр(ат) Јован, сестри Ана, Доста, Анастасија, чич(ко) Јанко, стр(ина) Карафила, деца: Мара, Јованка, Боге и Најдо, свои деца Милан, Николче, Благојчо, Босилка, Цветанка и Драгица. Велес 1944. год.“

[6] (Т.). М(аневић), *Музеј Јужне Србије од родова јужно-србијанских зографа има једино слику г. Ђорђа Зографског,* Време, Београд, 30 јуни 1935; С. Леуновић, *нав. дело,* 7.

[7] С. Леуновић, *нав. место.*

[8] А. Василиев, *нав. дело,* 174.

[9] Ѓорѓи Зографски се обраќа со писмо до својот стрико Даме Андреев во Призрен да му издејствува пасош кај И. Јастребов, кој поради болест се наоѓал во Солун.

[10] Во литературата се споменува Иван Димитров (1850–1944), познат бугарски уметник, портретист, инаку дворски сликар, кој се школува во Париз и Романија. Во прашање се две личности. Види: В. И. Михаилчева, *Портретът в българската живопис,* София, 1968, 17.

[11] Зографски не дава никакви информации за работите што ги изведува во заедништво со Иван Димитров. Димитар Андонов Папрадишки, во својата Автобиографија, се осврнува, меѓу другото, врз еден непријатен настан што му се случил на Зографски во Софија. Имено, по враќањето од Русија, се заортачил со некој познајник, во улога на претприемач за молерисување големи градби. Комисијата не ги примила завршените работи, така што Зографски, како носител на кредитот, морал да ги исплаќа направените трошоци. Разочаран од работата на „несовесниот ортак“, со „огорченост и очајување“ ја напушта Софија. Ние немаме докази да тврдиме дека „посочениот“ ортак би

Периодот од 1888 до 1899 г., кога Зографски заминува на работа во Србија, е мошне нејасен. Според сеќавањата, што Тодор Зографски ни ги соопшти, во кусиот текст „Спомени за мојот татко Ѓорѓи Зографски“, сознаваме повеќе поединости за животниот пат и работата на татко му.[12] Имено, Јаков и Ѓорѓи Зографски работеле заедно во Македонија и Софија и нивната соработка продолжила подоцна во Србија, сè до смртта на Јакова во 1907 г. Во 1889 г. Јаков имал свое ателје за сликање икони за софиските цркви,[13] кон кое се приклучува и синот, по враќањето од Русија. Покрај икони, Зографски во Софија сликал „украсни декорации“ во куќите на побогатите семејства (во куќата на генералот Рачо Петров), портрети на неговите сонародници – папрадишани и велешани – кои живееле во Софија, како и на други. Од овој период е зачуван „Женскиот портрет“, можеби првата љубов на авторот. Најверојатно за ова време тој го изучил и фотографскиот занает, имајќи потреба од снимање на лицата, што барале, увеличени со фотографија, да им се прават портрети. Патувал во Самоков, Ќустендил и други места, живеел немирен и несреден живот.

Во почетокот на 1894 г., 23-годишниот Зографски се жени за Сава Тонева Мицајкова, родум од с. Скачинци, Велешко. Во бракот им се родил синот Тодор. По четири години, Сава умира (1898). Во наредната, 1899 г., со татка си Јаков заминува во Србија. Немаме објаснување за причините зошто Зографски наеднаш ја напушта Македонија и, при неговото повремено и подолготрајно отсуство, освен што патем слика портрети, не учествува во изведувањето на фреско-живопис или сликање на иконостаси.

Првите деловни допири на планот на својата сликарска активност ги остварува со сликањето на икони за иконостасот од обновената црква Св. Ѓорѓи во Сурдулица, 1899 г.[14] Веројатно во знак на благодарност кон порачувачот, ја презема обврската да направи портрет на еден свештеник од Сурдулица, што го завршува во Велес.[15] Престојот во Србија, по успешно извршената негова самостојна работа го искористува за испитување на можностите за своето идно ангажирање на други места. Истата година ја украсува со фреско-живопис црквата Св. Петка во с. Шапранце, Врањанско.[16] Охрабрен со првите резултати, по враќањето во Велес, во куќата каде што живее, уредува своја работилница за изведување подготвителни работи околу изработката на иконите (дрвени носачи, поставување грунд и нанесување цртежи).

можел да биде неговиот познајник од Русија – Иван Димитриев. Во секој случај, овој пример покажува дека нашиот зограф, покрај сликарските работи, што слабо се плаќале, и фотографските – се занимавал и со молерисување.

[12] Тодор Зографски, по наше барање, напиша текст, чукан на машина: *Спомени за мојот татко Ѓорѓи Јаков Зографски,* Скопје, 1976, со делумни оградувања за некои „точности“ од животот и работата на татко му, бидејќи скоро една деценија отсуствува од животот на семејството Зографски.

[13] А. Василиев, *нав. дело,* 172.

[14] С. Леуновић, *нав. дело,* нав. место.

[15] Т. Зографски, *Спомени за мојот татко ...,* нав. дело, 2.

[16] Петар В. Гагулиќ, парох, пишува дека Ѓорѓи Зографски го изработил живописот во храмот на Св. Петка во с. Шапранци, близу до Врање, во 1889 г., што не е во согласност со искажувањата на Зографски дека тој дури во 1899 г. преминува на работа во Србија, а не во годината што ја наведува П. Гагулиќ, *Велики нишки саборни храм,* Прокупље, 1961, 29.

Во 1902 г. Ѓ. Зографски, најверојатно по своја иницијатива, поднесува до одборот за изградба на нова црква (градена 1890–1902)“[17] во Куршумлија план за иконостасот во две варијанти. Одборот, на својата седница од 3 март 1902 г., во форма на записник, го утврдува планот за иконостас и ги определува потписниците на договорот – претседателот на одборот и „претприемачот-иконописец“ Ѓорѓи Зографски во името на изведувачите.[18] За почетокот на работите определени се 300 динари, додека за изработка на целиот иконостас, со сè дрвена арматура, според дополнително испишаната белешка, биле определени 5.000 дин. Сликарските работи се изведени, судејќи по стилот и забележените сигнатури, од страна на Ѓорѓи Зографски и Димитар Андонов, нивно прво заедништво и соработка, во 1902 г. Дрвениот скелет од иконостасот секако го изработил стариот Јаков. За црквата Св. Троица (по нејзиното осветување во 1903 г.) во Куршумлија, Зографски сликал и поединечни икони на светци.

Пролетта 1903 г. Ѓ. Зографски се преженува за младата 24/25-годишна Роса Петре Вецова, родум од Велес.[19] Сè до идната пролет тој работи во својата работилница икони со татка си Јаков, ангажирајќи за погрубите работи столарски работници од Велес и уредува една просторија за фотографски работи. Тодор Зографски се сеќава на тие радосни моменти што настануваат во куќата. „Ми се чини, пишува тој, дека во тоа време нашата куќа стана некако важна и многу весела – сите бевме на куп и ништо не ни беше кусо“. Доаѓале во посета зографите од родот Рензовци, блиски на фамилијата; Даме Андреев-Зуграов, извесен градител на цркви и, патем, иконописец, Петре Николов и Наце Николов-Зуграов и др. Дедо му Јаков, по неколкугодишната работа со синот Ѓорѓи, констатирал дека тој навистина израснал во достоинствен негов заменик и дека станал подобар мајстор од него.[20] Впрочем, примерот со црквата Св. Троица во Куршумлија е најдобар доказ за неговото осамостојување, преземајќи ја врз себе, во улога на раководител на соработниците, целокупната организација и изведба на работите, назначени во договорот.

Сликарските работи на Зографски биле добро примени во новата средина. Легитимирајќи се пред црковните власти како способен црковен сликар, во врска со барањата од нарачувачите, настојува работите да бидат изведени во духот на „стилот“ и „според најновата и највкусна обработка“. Тоа е наедно и најсигурен залог да ја оправда еднаш стекнатата доверба и да опстане пред напливот на многубројните зографи, па дури и да бидат мали места во јужните, периферни краишта на Србија.

[17] На една фотографија со иконостасот од црквата Св. Троица во Куршумлија, што ја поседува д-р Данчо Зографски, на опачината, своерачно, со мастило, го испишал Ѓорѓи Зографски следниот текст: Иконостас цр. Куршумлиске Св. Троица: израдио сам 1899–1901 год., Ђ. Зографски. Имајќи го предвид записникот од март 1902 г. на одборот за изградба на нова црква во Куршумлија, во кој е утврден приемот на планот на иконостасот, податокот што го дава Зографски не е точен.

[18] Записникот се чува во архивата на црквата Св. Троица во Куршумлија без договорот што секако бил заклучен меѓу претседателот на одборот Богдан Поповиќ и Ѓорѓи Зографски.

[19] Со втората жена, Роса Вецова, Зографски има три машки деца: Јован (Иван), роден во 1905, Јордан (1907) и Данчо (Слободан), роден во 1920 г.

[20] Т. Зографски, *Спомени за мојот татко ...,* нав. дело, 3.

Во 1904 г. Зографски работи неколку престолни и поединечни икони и чинот со апостолите за црквата Св. Теодор во с. Азбресница,[21] како и 10 икони за црквата Собор на светите апостоли во с. Турековац, Лесковачко, кои биле „без особена уметничка вредност“.[22] Според објавената литература, Зографски ја насликал, со мрсна боја, иконата Сошествие на св. Дух на апостолите на полето на една арка, поставена врз надвратникот од западниот портал на истоимената црква во Ниш.[23] Меѓутоа, тој ја има предвид можноста, бидејќи немало достатно простор во полето на арката за наведената композиција, Зографски да ја слика, во замена на претходната, иконата Св. Троица, што е поместена во нишата од западната страна на старата камбанарија од истата црква. Таа била, со оштетувањата во 1944 г., реставрирана.[24] Се смета дека во оваа година Зографски ги завршил портретите на Петре и Марија Вецови, родители на Роса, чие портретирање започнало во 1903 г.[25]

Во наредната 1905 г. се насликани иконостасот за црквата Св. Петка во с. Сечаница, близу до Ниш, и фреската со ликот на св. Петка, над западниот влез однадвор, денес прилично оштетена. Во оваа и во 1906 г. припратата и наосот од црквата Св. Теодор во с. Азбресница ги украсува со фреско-живопис, сликајќи сцени од Страшниот суд, за богатиот и сиромашниот Лазар (припрата), поединечни сцени од големите празници и светители, како и ликови на српските светци во апсидалниот простор.

Со проширувањето на работите во соседна Србија, мотивиран од поволната клима за непречено дејствување на територијата на Нишката епархија, одлучува да се пресели во Ниш. Во м. април 1907 г., по смртта на татко му Јаков, тој со жената и трите деца заминува за Ниш, со намера да остане подолго време. Наспроти установените обичаи и патријархалните однесувања во печалбарските фамилии, Зографски со овој свој гест ни се покажува како личност со современи гледања на животот и еманципиран во вистинската смисла на зборот, што е секако резултат од неговото долгогодишно живеење во поразвиени културни средини.[26]

Повикувајќи се на искажувањата на Т. Зографски, татко му, пред напуштањето на Велес, го украсува таванот од гостинската одаја со „убава декорација“ и ликовите на Јаков и неговата втора жена Ацана, Роса и неговиот автопортрет, допојасно претставени и распоредени на секоја страна по еден портрет, еден наспроти друг. Тоа било навистина убаво дело, што во Велес никој друг го немал

[21] Во црквата Св. Тодор во Азбресница не успеавме да ги извршиме потребните фото снимања и покрај настојувањата на службеното лице В. Поповиќ, од Заводот за заштита на спомениците на културата од Ниш.

[22] Драгутин Ѓорѓевиќ, свештеник, му припишува на Ѓорѓи Зографски околу 20 целивачки икони, што ги изработил за црквата Собор на светите апостоли во Турековац. Тој исто така споменува дека црквата ја изградил Андреј Дамјанов од Велес. Види: Д. Ђорђевић, *Црква Турековачка,* Ниш, 1940, 14 и 19; Истиот, *Споменица прославе 120 годишњице цркве турековачке (1845–1965),* Лесковац, 1967, 13 и 14.

[23] П. Гагулић, *нав. дело,* 28–29.

[24] *Истиот,* 21 и 29.

[25] Т. Зографски, *Спомени за мојот татко,* нав. дело, 2.

[26] Т. Зографски не се сеќава точно за годините кога татко му работи во Ниш (1909?), од која година работи во Србија, кога умира дедо му Јаков итн. Меѓутоа, си спомнува за посуштествени работи околу животот и работата на двајцата, *Спомени за мојот татко,* нав. дело, 3.

и од кое, не само обичните луѓе, туку и зографите, пријатели на фамилијата, се восхитувале.[27] Таванот со декорацијата и насликаните бисти биле зачувани сè до 1948 г.[28] Приближно во ова време, кога Зографски зиме се враќал од Србија во Велес, мошне студиозно почнал со работа на големата слика Вистинит настан од 1884 г. во с. Папрадиште: во 1907 ја завршува во Ниш.

Семејството Зографски живеело со стан во непосредна близина на катедралната црква Сошествие на св. Дух, во кој една од просториите била приспособена за сликарско ателје, сè до 1912 г.[29]
Со населувањето во Ниш, благодарение на контактите и познанствата што ги остварил за време на своите работи по црквите од претходните години, со влијателните црковни личности во Епархијата, црковните одбори и свештениците, Зографски набргу се вклучува во редовна сликарска работа. Покрај посветеноста на црковното сликарство, тој подеднакво се ангажира за сликањето портрети на високи црковни достоинственици, свештеници, негови пријатели и нови познајници, не прекинувајќи ја нишката, во овој поглед, ни со родниот Велес. Во нишката граѓанска средина, оптоварена со сомненија од националистички побуди кон потеклото на семејството на Зографски, тој се приспособува, во интерес на спокојот и опстанокот на фамилијата, кон деликатните и сложени услови во кои треба да живее и работи.[30] Тој морал секогаш да го верифицира својот труд пред црковните власти, што впрочем, не било само негова обврска, за што прибавува официјални уверенија од црковните органи каде што работел, како услов за легитимно вршење на сликарските работи по црквите во нишката епархија. Но, исто така, морал да работи сè што ќе му се понуди како порачка од областа на профаното сликарство.

Во своето нишко ателје, Зографски, според сопствен нацрт, ги работи елементите за дрвената конструкција, форматот на иконите (правоаголни и округли, што е влијание од Српската православна црква) и нивната ликовна обработка, на скромниот, со своите димензии, иконостас во црквата Св. Арханѓел Михаил во с. Балаинац, Добричка околија. Спрема зачуваниот датум врз иконата Воскресение Христово, судејќи по единствената ликовна обработка на другите икони, иконостасот е завршен истата 1907 г., а не, како што тоа го забележува авторот во долниот дел од фотографијата на иконостасот, како и на опачината, во 1906 г.[31] Зографски, како своја препорака дека „солидно“ ќе ги изведе доверените работи врз иконостасот од страна на управата на балаиначката црква,

[27] *Истото.*

[28] Куќата на Ѓорѓи Зографски во Велес била купена во 1946 г. од Спиро Зафиров, земјоделец, родум од с. Поменово, Велешко. Цвета Зафирова, неговата жена, се сеќава дека декорацијата, по извесно време од нивното вселување, почнала да се расипува, поради што решиле да го поправат таванот, а декорацијата да ја варосат. Таа си спомнува дека, покрај портретите, во аглите од таванот биле насликани мотиви од Велес – железничкиот мост, манастирот Св. Димитрие и Саат-кула.

[29] Т. Зографски, *Спомени за мојот татко ...,* нав. дело, 4.

[30] *Истото.*

[31] Ѓорѓи Зографски сам ги фотографирал иконостасите. Во долниот дел од фотографијата Зографски напишал со мастило: „с. Балајинце ср. Добрички (израдио сам 1906. год.) Ђ. Зографски“.

претпоставуваме, го приведува уверението што по негова молба му го издаваат црковните фактори во Куршумлија во 1906 г.[32]

Од фрагментарно зачуваниот записник на Комисијата од 9 април 1908 г. „за преглед на иконите што ги работел живописецот г. Ѓорѓи Зографски за црквата Св. Јован во с. Орљане“, во близина до Ниш, се потврдува дека тие биле завршени истата година. Во записникот се споменуваат неколку икони: Исус Христос, Св. Богородица, Св. Јован, Раѓање Христово и Раѓање на св. Јован, кои денес не се зачувани – се смета дека се пропаднати и разграбени.[33] Иконите биле погодени за 498 динари, „која сума според големината на изработената работа и бројот на сликите е доста скромна“, се констатира во записникот.[34]

Со едно друго, нецелосно зачувано уверение, исто така се докажува дека Зографски „во 1908 и 1909 г. навистина ја извршил иконописачката вештачка работа во капелата на Св. Јован и Никанор во нишката Соборна црква“. Комисијата што ги видела работите, како што е наведено понатаму во уверението, била задоволна од направениот живопис.[35] За време на Втората светска војна, при бомбардирањето на црквата (1944), капелата св. Јован, што се наоѓала на северната галерија, и на Никанор во приземјето од тремот на црквата Сошествие на св. Дух, биле разурнати.[36] Постојат искажувања според кои Зографски го работи „иконостасот во Соборната црква во Ниш – 1911 г., што не одговара на вистината.[37] Во интервјуто што Зографски го дава на весникот „Вардар“ сосема прецизно се кажува: „го испишав по нарачка на нишкиот владика Никанор, горниот кат на нишката соборна црква.“[38] Во наведената 1911 г. Зографски ве-

[32] Уверението од заоставнината на Ѓорѓи Зографски се наоѓа во сопственост на д-р Данчо Зографски, неговиот најмлад син.

[33] Црквата посветена на Св. Јован се наоѓа на повисок рид североисточно од селото. Според искажувањата на Миодраг Јовановиќ, свештеник, иконите од оваа црква биле подолго време препуштени сами на себе и потоа оштетени и разграбени. Фрагментот од уверението од заоставнината на Ѓорѓи Зографски е во сопственост на д-р Данчо Зографски.

[34] Види го прилогот *Фрагмент од уверение.*

[35] Кога пишува за соборната црква Сошествие на Св. Дух, Петар Гагулиќ не ги наведува „живописните работи“ во двете капели, што се спомнуваат во делумно зачуваното уверение (сега сопственост на д-р Д. Зографски), бидејќи не можел ни да ги види, по нивното уништување во 1944 г., особено кога се знае дека книгата за соборната црква ја пишува значително подоцна (1961 г.). Спореди П. Гагулић, *Велики нишки саборни храм,* нав. дело, 18.

[36] П. Гагулић, *нав. дело,* 71.

[37] Очигледно е дека се работи за превид што го направил Крум Томовски, а на што правилно забележува П. Гагулиќ. Види К. Томовски, *нав. дело,* 56; П. Гагулић, *нав. дело,* 29. Познато е дека во сликањето на иконостасот од соборната црква Сошествие на св. Дух во Ниш, земаат учество академскиот сликар Ѓорѓе Крстиќ (1885–1892) и Милутин Марковиќ, академски сликар и наставник по цртање во нишката гимназија во 1899 г. Види П. Гагулић, *нав. дело,* 42–47; Дејан Медаковић, *Српски сликари ...,* нав. дело, 232–254.

[38] С. Леуновић, *нав. дело,* нав. место. Во заоставнината на Ѓорѓи Зографски се наоѓа фотографија од иконостасот на капелата Св. Јован. На нејзината опачина Зографски забележал со молив „иконостас Саборне цркве у Нишу / на горњем спрату / уверење бр. 134 / од 22 јула 1911 год.“ Информацијава не е целосна, како што тоа го прави со иконостасите во Куршумлија и Балаинац, бидејќи не ја споменува годината кога е направен иконостасот од капелата Св. Јован. Уверението што го наведува служи само како доказ дека тој вршел некои работи во Соборната црква (галеријата).

ројатно ги слика горните партии со фреско-живопис, а цоклето го молерисува во една боја.[39]

Од 1908 г. потекнува иконостасот изработен за црквата Св. Прокопие во с. Шумане, Лесковачко.[40] Најверојатно по порачка ја слика иконата Св. Илија за истоимената црква во с. Печењевац, Лесковачко, во 1909 г. Поединечни икони се наоѓаат и во црквата Соборот на светите апостоли во с. Турековац, Лесковачко, сликани 1910, 1911 и 1912 г. Меѓутоа, ние не успеавме докрај да ги истражиме црквите во кои работел Зографски. Во с. Облачани нема икони од нашиот зограф,[41] а според известувањата што ги добивме, ни во Јововац и Придворица.[42] Не се посетени црквите во с. Гајтани и Јабуковац, Врањанско.

Овие години Зографски портретирал две свештени лица, со чие залагање тој добивал работа во Нишката епархија. Едниот портрет најверојатно бил на нишкиот епископ Никанор што му го нарачал живописувањето на галеријата на Соборната црква, а вториот на еден прота, познат по своите националистички убедувања. По негова иницијатива, со ветувања дека ќе му биде добро платено, Зографски се нафаќа, околу 1909 г. да го наслика портретот на српскиот крал Петар I, во стоечки став, врз големо платно. Приближно во ова време настануваат портретите на Каргов и неговата жена, родум од Велес и на сопственикот на куќата, во која живеело семејството Зографски – Која Вучковиќ и неговата жена Милица.[43] Во 1912 г., со објавувањето на Првата балканска војна, Зографски се повлекува во Велес, каде што останува да живее, со исклучок на повремени патувања во Србија, до крајот на својот живот. Годините на војните ги поминува со забавен ритам на работа: Слика икони за црквата Св. Никола во с. Рудник, Велешко (1914), црквата Вознесение Христово во с. Еловец, Велешко и Св. Димитрие (1916) во Велес. За време на окупацијата на бугарската војска (1915) доживува непријатна епизода со една слика – портретот на кралот Петар I, поради што ќе помине 15 дена во затвор.[44] Пред и за време на Првата светска војна немаме сознанија дека Зографски работи портрети. Очигледно работите не одат добро, затоа одлучува, кај некогашното дрвено мовче, под градската Саат-кула, да отвори фотографско ателје (1918). По завршувањето на војната, граѓаните на Велес, од почит спрема него, како на еден од видните граѓани, со демократски убедувања и ценет зограф, го избираат за кмет на градот Велес. Во 1919 г. доброволно ја напушта

[39] Тодор Зографски му помагал на татка си во молерисувањето на цоклето од галеријата.

[40] Во 1976 г., според искажувањето на Стојан Пеиќ, парохот од црквата во с. Шумане, отуѓени се 14 икони од иконостасот што ги работел Ѓорѓи Зографски.

[41] При нашата посета на црквата во Облачани констатиравме дека нема ни една икона што би му се припишала на Зографски.

[42] Љубица Поповиќ, историчар на уметноста во Заводот за заштита на спомениците на културата во Ниш, која се занимава со проучување на XIX в., нè информира дека во црквите од наведените места нема икони од Ѓорѓи Зографски.

[43] Т. Зографски, *нав. дело,* 4–5.

[44] Јордан Зографски, средниот син од бракот со втората жена Роса, ни раскажа дека во 1915 г., кога бугарската војска доаѓа во Македонија, една група велешани влегле во ателјето на Зографски и ја искинале сликата, во знак на протест што долго време работел во Србија, и го пријавиле на командантот. Ѓорѓи Зографски бил осуден на затвор. Меѓутоа, по интервенција на еден негов познајник сликар, по 10–15 дена, бил ослободен. За овој непријатен настан слично искажување добивме и од Тодор Зографски.

должноста претседател на општината, за која тој не пројавува интерес.[45] Во војната осиромашената земја и новиот окупатор наметнуваат нови лични залагања за обезбедување посигурна работа и приспособување кон условите на живеење што ги наметнува новодојдената власт. Тој е оставен сам на себе, барајќи помош од своите синови Јован и Јордан, кои ги вршат припремните работи. Постариот Јован дури се обидува да слика, препуштајќи ја на татко му обработката на лицата и рацете.[46] Мошне мал е бројот на црквите за кои слика цели иконостаси, сведувајќи ја својата активност во сликање на поединечни икони, каков што е примерот со Оморанскиот манастир (1922), црквата Св. Атанасие во с. Богомила (1924), црквата Јован Претеча во с. Лебане (1926). Позначајни и поголеми остварувања има во црквата Св. Спас во Велес, украсувајќи ја внатрешноста со живопис (1921), иконостасот за црквата Св. Архангел (Фитијата) во Штип (1923 и 1924),[47] иконостасот со живопис во црквата Св. Пантелејмон во с. Сурдулица (1925–1926) и гробјанската црква Св. Ѓорѓи Кратовски во Кратово (1925) во која работи во заедништво со Димитар Андонов.

Временскиот интервал од 1927 до 1929 г. го сметаме за еден од поплодните. Тогаш тој ги слика иконостасите за црквата Св. Недела во с. Ранченци, Светиниколско, црквата Св. Атанасие во с. Старо Коњарево, Струмичко,[48] црквата Вознесение Христово во с. ’Рлевци, Велешко и во гробјанската црква Св. Стефан во градот Свети Николе. Помал број поединечни икони се наоѓаат во црквите Успение на св. Богородица во штипско Ново Село, Св. Богородица во с. Скоруше, Радовишко и Св. Троица во с. Раштани, Велешко. Напоредно со развивањето на црковното сликарство, Зографски слика портрети на видни првенци – трговци и занаетчии од Велес, негови познајници и пријатели, кои меѓу другото се мотивирани и од аспектот на материјалната помош, што на овој начин, му се укажува на Зографски. Познати се портретите на Д. Левков, Д. Чокал, Д. Јовев, портретот на Р. Копанданов и др.

Во 30-тите години, Зографски, впрочем, како и Димитар Андонов, конечно, по долгогодишна истрајна работа стекнува име на еден од попознатите „современи зографи“. Почнувајќи од 1932 г. се објавуваат написи и белешки во дневниот печат, за неговиот живот и дејствување, при што и пошироката културна

[45] Јордан Зографски тврди дека татко му бил кмет на општината во Велес една година (1918/1919), додека во дневниот печат наоѓаме податок дека тој бил кмет од 1918 до 1921 г. Споредi: А. А., *Нова црква у Ужичкој Пожези,* Правда од 30 јуни 1932 г. Изгледа објавениот податок не е точен, бидејќи на истото место стои дека „Ѓорѓи учествувал во војните од 1912 до 1918 г.“, што исто така според исказот на Јордан Зографски не е вистина. Ѓорѓи Зографски за време на војните живеел во Велес и за тоа време сликал икони за одделни цркви во Македонија.

[46] Според искажувањата на Јордан Зографски, тој го придружува татка си и му помага во 1922, 1923 и 1929 г. Елена Зографска, жената на постариот син Јован, знае сигурно дека Јован, од млади дни, па сè до 1932 г. работи со татка си, му помага во сликањето на облеките и заднината на иконите. Д-р Данчо Зографски, кој живее цело време со татка си, се сеќава дека учествува во грундирањето на иконите за црквите во с. Бањица и Старо Коњарево.

[47] А. Николовски, *Творештвото ...,* нав. дело, 147–152.

[48] При нашата посета на црквата во Старо Коњарево во 1980 г. констатиравме дека целиот иконостас е уништен. Според искажувањето на епитропот, црквата изгорела во 1978 г. од случаен пожар.

јавност има можност да се запознае со неговата личност.[49] Во црковните кругови тој е проверен, признат и почитуван сликар, на кого со полна доверба му се излегува во пресрет на неговите молби да работи за потребите на црквата.[50] За неговиот придонес во доменот на црковното сликарство, за неговата „културна и уметничка работа“, тој е одликуван.[51]

Помеѓу 1930 и 1932 г. Зографски третпат заминува на работа во Србија, сликајќи таму икони и живопис. Неговата поголема работа е живописувањето на црквата Св. Константин и Елена во Ужичка Пожега (1931/32).[52] Хроничарот, по повод завршните сликарски работи врз живописот, на „внатрешното уредување на новата пожешка црква“, забележува дека се изработени фрески во „убави живописни бои“.[53] Со исклучок на фигурите на српските светци, насликани на страните од северната и јужната певница, очистени пред неколку години, целиот живопис е покриен со непросирен слој од саѓи.[54] За истата црква се насликани неколку икони (1931).

Во 1932 г. Зографски слика икони за црквата (капелата) Св. Никола, на Новите гробишта во Белград. Живописот е покриен со слој саѓи, под кој се распознаваат линиите од потемнетите силуети на фигурите, што не ни овозможува да се увериме во претпоставките дека нашиот Зографски зема учество и во живописувањето на црквата.[55] На надлежните црковни лица, што ја следат историјата на црквата Св. Никола, не им е познато името на Ѓорѓи Зографски, ниту како иконописец ни живописец, иако тој самиот кажува дека „работел некои работи за црквата Св. Никола на белградските гробишта“.[56] Распознавајќи го ликов-

[49] С. Леуновић, *нав. дело,* нав. место.

[50] Во заоставнината на Ѓорѓи Зографски се наоѓаат два документа – едниот на Црквениот суд на Злетовско-Струмичката епархија (бр. 433 од 17/4 јануари 1933 г.) во Штип и другиот на Црквениот суд на Скопската епархија (бр. 3152 од 16. IV 1934 г.) – со кои по молба на Ѓорѓи Зографски, му се издава дозвола да може да работи „црковен живопис“, односно да може „да учествува на лицитациите за изработка на црковните живописи во Епархијата скопска“. Наведените документи се сопственост на д-р Д. Зографски.

[51] Зографски е одликуван со орден на Св. Сава. Види: А. А., *нав. дело,* нав. место.

[52] За точниот датум на живописувањето на црквата во Ужичка Пожега постојат различни мислења. Јордан Зографски е на мислење дека црквата е живописана во 1930 г., а според Елена Зографска во 1931 г. Меѓутоа, во објавениот напис за Новата црква во Ужичка Пожега стои: „ових дана завршава се рад на унутрашњем уређењу нове пожешке цркве“ – значи, набргу по 30 јуни 1932 г. Во интервјуто за весникот „Вардар“ Зографски го споменува живописот во пожешката црква за завршен (пред 25 септември 1932 г. – н.з.). Види: А.А., *нав. дело;* С. Леуновић, *нав. дело,* нав. место. Во истата црква ние најдовме икона (св. Никола) датирана со 1931 г.

[53] А.А., *нав. дело,* нав. место.

[54] Драгомир Видиќ и Миленко Дамјановиќ, свештеници од Ужичка Пожега не можеа да ни дадат точни податоци кога е живописана црквата (немаат летопис за неа) и кога е извршно чистењето на певниците од саѓи.

[55] Јордан Зографски, кој од 1929 г. живее во Белград, се сеќава дека татко му работел на живописувањето на црквата Св. Никола во 1930 г. Овој податок досега не е потврден.

[56] С. Леуновић, *нав. дело,* нав. место.

ниот ракопис на Зографски, сосем случајно, преку една икона поставена на налоњот среде наосот, идентификувавме 14 икони – негови дела.[57]

Во наредните две години наоѓаме поединечни икони во црквите Св. Константин и Елена во с. Оморане, Велешко, Св. Петка во Скопје, Св. Спас во с. Ораовец, 10 икони во црквата Св. Петар и Павле во родното Папрадиште (1934) и иконостасот за костурницата во с. Удово, Валандовско (1934). Во 1936/7 Зографски повторно доаѓа во с. Орљане, каде што го слика иконостасот за новата црква посветена на св. Петка.

Од првата половина на 30-тите години работи портрети и слики со историска содржина за колекцијата на М. Стојмировиќ-Јовановиќ, сопственик и уредник на весникот „Вардар“ во Скопје, два автопортрета и портретот на Спиридон (1932), игуменот на манастирот Св. Јован Бигорски.

Од 1935 г. до крајот на деценијата, според досегашните истражувања, Зографски за постојано живее во Велес, ограничувајќи го својот радиус на дејствување во селата од неговата блиска околина. Од овој период треба да се истакне неговата работа врз сликањето на иконостасот и живописувањето на црквата Вознесение Христово во с. Бањица, Велешко (1936/37). Затоа, пак, симболично е застапен во црквите Св. Јован Крстител во с. Ветерско и со 8 икони, работени за црквата во с. Горно Оризари (напуштена) во 1937/38 г., сега во црквата Успение на св. Богородица во Велес.[58] Од 1938 г. потекнува еден од неговите подобри портрети на Сава, првата негова жена.

За време на Втората светска војна, веќе навлезен во осмата деценија од својот живот, Зографски работи икони и слики со профана содржина во своето ателје – портретите на Јаков Зографски, Данчо Зографски, паното со ликовите на градителите, зографите и резбарите од Рензовскиот род. До пред самата смрт тој активно живее и твори за својот град, сликајќи го живописот во црквата Успение на Св. Богородица (1943) и Св. Пантелејмон (1944 и 1945). Општата воена и политичка состојба, годините на неговата возраст не му пречат постојано да слика дома икони и по некоја слика.[59] Тој живее во кругот на своето семејство, скромно и работливо, имајќи ја предвид девизата дека „во својата работа наоѓа не само извор на приходи за живот, туку и длабоко уживање, кое го има впрочем секој од нас луѓето, кога може да создава и да дава по нешто од себе“.[60]

Меѓу двете војни, како резултат од неговата мошне развиена активност во Македонија и Србија, се вбројува во редот на истакнатите и талентирани сликари, чија заслуга е црковното сликарство да дојде до својот „најголем израз“. Меѓутоа, неговата даровитост, експонирана во световното сликарство, била истакнувана со полно внимание и разбирање. Дотолку е за чудење што никогаш не бил удостоен,

[57] Со љубезноста на Велибор Павловиќ, протојереј, можевме да дојдеме до можноста за атрибуирање на иконите што ни ги покажа. Меѓутоа, при нашиот втор обид во 1979 г. да го установиме точниот број икони, поради извесни причини од формален карактер, тоа не можевме да го оствариме.

[58] Спрема кажувањето на Ѓорѓи Симоновски, протојереј во црквата Успение на Св. Богородица, иконите се пренесени од црквата Св. Илија од с. Горно Оризари.

[59] По смртта на Ѓорѓи Зографски, неговата жена Роса, според кажувањето на Цвета Зафирова, пренела цел сандак икони во куќата на нејзиниот син Јован во Велес.

[60] С. Леуновић, *нав. место.*

како што е тоа случај со Андонов, да учествува во заедничките изложби на јужносрбијанските уметници во Скопје, ниту за време на окупацијата (1941–1944). Дури во 1976 г. на изложбата, што ја организира Музејот во Смедерево, под назив „Од збирката слики од Музејот во Смедерево“, се изложени портретите на Караѓорѓе, Катарина Вучковиќ, кнегињата Персида и Миленко Стојковиќ.[61]

Ѓорѓи Зографски во личниот живот е познат како еснафски човек – доверлив, сериозен и разложен во својата професионална работа. Со патријархална преданост и почит се однесува кон своето семејство, водејќи постојана грижа за неговото животно денес и утре. Тој ја искусил „горчливата вистина“ за печалбарскиот живот. За да живее и да опстане во туѓина и, особено во кругови националистички оптоварени, морал често свесно да прави концесии и да се повинува на барањата од порачувачите. Со нескриена желба тој се труди кај своите деца да внедри и жарче љубов кон ликовната уметност. Тој ги упатува во сликарските техники и во процесите на работа, им доверува вршење едноставни работи. Меѓутоа, ни еден од нив нема да ја продолжи традицијата на прочуениот Рензовско-Зографски род, нема да го следи животниот позив на својот татко.

Ѓ. Зографски важи, не само за средината во Велес, за добро воспитан човек, со манири на културно однесување. Повеќегодишниот престој и живеење во поразвиени културни средини, контактите што ги остварува со деловниот свет и средината на интелектуалци, создале трајни навики, во неговото комуницирање со луѓето, во живеењето во својот дом и во облекувањето. Тој бил личен човек, со префинето издолжено лице и тенки мустаќи, висок и силен. Секогаш убаво се носел: со горно палто, современа граѓанска облека, ракавици на рацете, галоши и задолжително со бастун во рака.

Ѓорѓи Зографски умира од настинка, на 74-годишна возраст, во декември 1945 г., во скопската болница, каде што бил пратен на операција на очите (перде). Во 1963 г. неговите посмртни останки се пренесени од Велес во Скопје и погребани на гробиштата во Бутел.

Т В О Р Е Ш Т В О

а) И К О Н О П И С

Прва фаза: Србија 1899–1912 г.

Со сликањето на иконописот за старата црква Св. Ѓорѓи во Сурдулица во 1899 г.,[62] Ѓорѓи Зографски ја почнува својата самостојна обработка на религиозните мотиви. Тоа е наедно неговата прва поголема сликарска работа од овој период. Од зачуваниот фонд на икони, може да се утврдат и за окото на нестручен гледач значителни разлики во ликовните дострели: од погрижливо и цртачки

[61] М. Максимовић, *Изложба из Збирке слика Музеја у Смедереву,* каталог, Смедерево 1976, 4.

[62] Освен престолната икона Исус Христос, која му припаѓа на Теофан Исаиловиќ, зограф од Галичник, насликана во 1896 г.

покоректно насликани, до површно и самоуко недоработени и, со впечатлива доза на робусност „доживеани“ творби. Престолните икони, во сликарската обработка, преку благи премини и послаби контрастни ритмови на светло-сенка, на лицата и рацете, делумно доближување до размерите на пропорциите на волумените и настојување кон материјализацијата на облеките и предметите, макар сведена на детали, претставуваат издвоена сликарска целина во однос на другите икони. Облеките авторот ги слика со измазнети потези и прилично уедначено – на „класицистички“ начин.

Иконата со претстава на Ѓорѓи Победоносец на коњот што ја убива ламјата, со доловената сивобела епидерма на коњот, со обидот за материјализирање на облеките, структурата на черепот во долниот лев крај и главата на ламјата, се изделува од вообичаените зографски решенија кај нас.

Дејствието се случува напред, во првиот план и, преку ослабениот интензитет на боите, авторот ја доловува длабочината на заднината.

Поневешто и посиромашно е предаден пејзажот кај фигурата на Јован Крстител. Богородица со Христос дејствува несразмерно со пропорциите на фигурата и тешката, широко разбранета облека и грубите чевли. Зографски не води многу сметка за хармоничните складности што повторно го потврдува со сликањето на темно-зелена облека наспроти звучниот црвен мафориј со окер-реси и ленти. Инвентивно е пренесен подот – паркетот, чии правоаголни полиња се издвојуваат со „ленти“ од потемен тоналитет од топло-кафеавата боја на дрвото – елемент што не се среќава во средината од периферните краеви на Србија, како и во Македонија.

Ист третман применува во обработката на панцирната кошула и туниката, како и материјализацијата на атрибутите – теразиите, односно штитот кај фигурите на архангел Михаил и Димитрие Солунски.

Во годините пред 1899 сè уште се ретки појавите во црковното сликарство во Македонија, освен во творештвото на Гаврил Атанасов, сликањето на облеката и нејзините дипли да се изведува без користење на линијата; да им се обрнува поголемо внимание во сликањето на деталите, заправо на нивната материјализација. Дотолку, пак, е интересно што кај Ѓ. Зографски, речиси во самиот почеток на неговото творештво, констатираме извесни ликовни новини и идејни промени што не се типични за континуитетот на традиционализмот што го одгледуваат нашите зографи сè до крајот на столетието. Ние не сме во состојба да укажеме на конкретен пример, врз кој се угледувал Зографски во сликањето на овие иконографски теми, на начин што е карактеристичен за други културни подрачја (Св. Гора, Русија, Србија). Најверојатно, по барање на самата црковна средина во Сурдулица, тој користи предлошци на добри мајстори – литографи, на академски школувани зографи што дејствуваат во Војводина, а потоа во Србија. Така, на пр., ние наоѓаме извесни духовни сродности на композицијата Св. Ѓорѓи Победоносец ја убива ламјата со истоимената од Стеван Симиќ што ја насликал во 1850 г.[63] Иако композицијата на нашиот Зографски не е најсреќно изведена во цртежот, сепак тој се обидува да создаде извесна „поетичност“ врз заднината макар колку таа и само симболично да е навестена. Тој прифаќа извес-

[63] Л. Шелмић, *Дело Павла Симића (1818–1876),* Нови Сад, 1979, 25, сл. 4, 5.

ни тематски новини и нивен распоред што не е карактеристичен за Македонија (обликот на ламјата, черепот, ослободената принцеза што ита кон дворецот). Со исклучок на некои поединости (кај Зографски интензивен колорит врз облеките, епидермата на коњот) што не се карактеристични за назаренското сликарство, сепак со посредство на посочената композиција што ја среќаваме кај Стеван Симиќ, тој станува преносник на влијанијата во периферните краишта на Србија. Ние исто така веруваме дека Зографски имал прилика или, што е поисправно, морал да одговори на барањата од црковната клиентела, користејќи ги литографиите на Анастас Јовановиќ (1817–1899), еден од најзначајните литографи во Србија. Под влијание на српската иконографија, тој ги претставува ликовите од престолните икони во цел раст, а не во бисти или допојасно, што е вообичаена постапка кај поголемиот број зографи во Македонија.

Иконите на апостолите и Деизисот од вториот ред се сликани неуедначено и значително послабо од престолните. Фигурите се дадени допојасно, во конвенционални ставови. Повозрасните имаат изглед на аскети – издолжени лица, средно долги и густи бради, но неуредени како и косите. Моделирањето го изведува преку понагласени контрасти, при што зелено-студената боја преовладува кај постарите, а кај помладите – топол инкарнат.

Поединечните композиции: Тројцата јерарси (Григориј Богослов, Јован Златоуст и Василиј Велики) и Крштење Христово (потпишано од Зографски) се вбројуваат во најслабите остварувања што ги направил Зографски за оваа црква. Претпоставуваме дека тие биле работени од негов помошник, при што тој врши завршни сликарски работи врз дотерувањето на лицата, што наспомнува на робусниот изглед на лицата на апостолите.

Работејќи по црквите од периферните краишта на Србија, веруваме дека црковните одбори биле потолерантни, со оглед и на средствата што им ги нуделе на зографите, кон поставувањето на условите за уметничкото рамниште. Оттаму високата неуедначеност на остварувањата во творењето на Зографски: од збити, тврди и неугледни облици, примитивно сфатени и реализирани, до коректни, „непрепознатливи“ остварувања, настанати со помошните средства на изготвените предлошци на графичките листови што ги преземал готови или сам ги прецртувал. Прилагодувајќи се кон искуствата на други, Зографски презема искуства и за самиот себеси, настојувајќи за сопствено израснување, и наспоредно со тоа и заменување на сопствениот ликовен јазик. Меѓутоа, недостигот на сликарски знаења што можел да ги добие низ редовното школување, не можел да ги надомести убавите желби да израсне во извонреден црковен сликар. Во неговото творештво секогаш ќе се јавуваат големи ликовни осцилации, што нема никогаш да бидат надминати. Иконостасот во сурдуличката црква Св. Ѓорѓи тоа сознание најпластично го илустрира.

Престолните икони за црквата Св. Троица во Куршумлија од 1902 г. го потврдуваат и сопственото сознание на Зографски, дека луѓето од неговиот ков тешко можат да ги менуваат, освен да ги приспособуваат ликовните ориентации. Меѓутоа, токму за него, главно самоукиот зограф, треба да се има на ум фактот дека уште на почетокот на својата кариера на црковен сликар, постепено ги прифаќа новите промени во уметноста и, независно од нивото на успешното апсолвирање на овие промени, едновремено се оддалечува од традиционално-

то сликарство на сонародниците. Престолните икони Богородица со Христос, Исус Христос, Архангел Михаил, Архиѓакон Стефан и Јован Крстител уште повеќе ја потврдуваат намерата на авторот кон разубавување на облиците на светителите и тие навистина ги губат својствата на шематски ателјеа. Инспириран, веројатно, од убавите примери од остварување на високата ренесанса, настанува Богородица со Христос. Долгнавестото лице со шпицеста брада, долг нос, широки очи, плаштот наметнат врз краевите од рамењата, шамијата што слободно паѓа низ рамењата, речиси ни наспомнува за некоја мадона од Рафаел. Расниот тип на Богородица упатува на странски – италијански или италијанизирани извориштa, преземан преку самостоен графички лист. Пластичната обработка на лицето и рацете на Богородица ја постигнува преку чисти премини, со дискретно светли нагласки врз истакнатите делови од лицето, додека осенчените партии со маслинесто-зелените основи се движат во завршните делови и левиот образ. Дури и во сликањето на облеката, набирањето на диплите врз градите, како и на шамијата, говори за едно друго чувство отколку што тоа мошне површно го прават нашите зографи. Со слично ликовно настроение е насликано долгнавестото, со шпицест завршеток, лице, покриено со куса брада разделена на два шпицести прамена и со белег на продуховеност, што подоцна ќе стане прототип на ликот Христов. Во композицијата на архиѓаконот Стефан, првпат во црковното сликарство, користи класицистички столб како стафажа врз заднината на композицијата, додека убавиот паркет го сведува на графичко решение, што е сигурно во зависност од примениот предложок. Густо и тврдо наслоени еден врз друг пластови облаци, барокно разбранети, врз кои стојат Богородица со Христос, Исус Христос и други светители, стануваат своевидна составка и манир, сигурно преземан од други српски сликари.

Фигурите на апостолите, како што тоа го констатиравме и во случајот на црквата во Сурдулица, дејствуваат недоработено во целина и поединости. Лицата и рацете иако се изведувани послободно и меко, поради негрижливиот однос во нивното обликување, дејствуваат неугледно и робусно. Ниските пејзажи со брановитите плотни на ридовите, затворени со руменикавите хоризонти, мирните речни води, верските објекти поставени во „длабочината“ на пејзажот, како осамени атрибути на композицијата, наоѓаат место во творбите на Зографски и понекогаш, поради нивното успешно остварување (особено во втора фаза) со право го свртуваат нашето внимание кон нив. Меѓутоа, неубавите фигури на апостолите, збито и нечисто работени, нивните груби лица, не придонесуваат кон создавање хармонична сликарска целина. Кај празничните икони, кај композициите со поголем број фигури, поради сложеноста на проблемите што ги наметнува композицијата, Зографски се чувствува немоќен во поглед на сместувањето на фигурите во просторот и создавање на нивните меѓусебни соодноси (Успение на св. Богородица, Преображение Христово). Тој се задоволува со решенијата што се блиски до традиционалното, зографско сфаќање на сликата.

Во поглед на цврстината и тектониката на фигурата, од поединечните претстави на светители делумно се издвојува св. Сава архиепископ српски од 1902 г. Лицето е предадено со правилни црти, во маслинесто-зелена интонација и светли нагласки врз истакнатите делови, со настојување за едно понепосредно доживување на ликот. Рацете се послаби во цртежот и ликовната обработка. Богата орнаментика во окер вегетабилни мотиви, бесцени камења и бисери ја

прекриваат скапоцената архијерејска облека во кафеава боја, набедреникот и лоросот, како и неговите одличија – крстот и панагијата. Долната сина облека е порабена со орнамент, украсена лента. Десно долу се назира голема многукуполна црква. Се чини дека во сликањето на ликот на св. Сава се служи со истоимената композиција од литографијата на Анастас Јовановиќ.[64]

Престолните икони работени за црквата Св. Теодор во с. Азбресница, во ликовната обработка не донесуваат битни промени. Паѓаат в очи некои поединости како украсни елементи – орнаментот меандер врз лентата од плаштот на Исус Христос, „релјефни" вегетабилни орнаменти врз лентите од горната облека што ја носи архиѓаконот Стефан, што се среќаваат во остварувањата на српските сликари.

Со исклучок на Богородица со Христос, чиј прототип го наоѓаме во истоименатa композиција во сурдуличката црква, лицето на Параскева, архангелот Михаил и архиѓаконот Стефан се дадени во, речиси, повторени сличности, како што тоа може да се констатира со изгледот на лицата (округли, испакнати очи, долгнавести необлагородени лица) на Исус Христос, Јован Крстител и св. Теодор. Фигурите дејствуваат круто, што е особено нагласено преку измазнетиот начин на сликање на облеките. Сите имаат зрачести завршоци на нимбовите. Нему му припаѓаат 12-те апостоли, насликани простум, врз брановита почва, архангел Гаврил и Богородица од Благовештение и четворицата евангелисти во долниот појас од царските двери, сите насликани во медалјони, композицијата Воскресение Христово во средишниот дел од фризот на апостолите (прв појас над престолните икони) и св. Сава на владичкиот стол, насликан во истата 1904 г. кога е сликан и целиот иконостас.

Зачестените примања на порачки од страна на црковните одбори, сметајќи пред сè на сопствените сили, секако имало одраз врз одржувањето на нивото на постигнатите дострели. Тој морал да патува во Србија, да ги уговара сликарските работи, но пред сè, да ги нуди своите услуги. Враќајќи се зимно време во Велес, тој се користи со услугите на татка си Јаков и веројатно на некои други помошници, што сигурно доведува до извесна неуедначеност во смисла на технолошката обработка и чистотата на ликовниот израз. Се има впечаток дека се слика за задоволување на употребните вредности, што всушност е најблиско до вистината, поради што сликарската активност се сведува на рутинско дејствување. Така, иконата Соборот на дванаесетте апостоли од 1904 г., работена за истоименатa црква во с. Турековац, е насликана во мошне блиско духовно сродство со фигурите на апостолите од црквата Св. Троица во Куршумлија, приспособувајќи го распоредот според содржината на композицијата. Апостолите се наредени еден над друг, на начин типичен за самоуките зографи, иако од друга страна применува нешаблонизиран начин во доловувањето на пластицитетот, преку „меки" премази на окер тонови и кафеаво сенчење.

Со уште поизразито рутинерство го слика Зографски иконостасот за црквата Св. Петка во с. Сечаница, Нишко. Ликовите на светителите од престолните икони, типолошки еднаш определени, со незначителни варирања во гестовите и атрибутите се работени според исти предлошци – веќе видени во изминати-

[64] П. Васић, *Анастас Јовановић (1817–1899),* Каталог радова, Нови Сад, 1964, 51, кат. бр. 244 (репродукција без број).

те години. Богородица со Христос, Св. Параскева, арх. Гаврил се јавуваат во репертоарот од црквата Св. Теодор во Азбресница, а Исус Христос во црквата Св. Троица во Куршумлија. Во поглед на размерите на пропорциите главите се предадени смалени, а пејзажот максимално редуциран и апстрактно решаван (Јован Крстител). Стемнетиот колорит – кафеава интонација, го обединува впечатокот во сликањето на главите и облеките. Апостолите, претставени натпојасно, ни наспомнуваат на оние, работени во 1899 г. во сурдуличката црква Св. Ѓорѓи. Нивната заедничка особеност се појавува во мошне негрижливото обработување на лицата, допуштање на неправилности во цртежот на лицата (освен Исус Христос и Богородица од Деизисот), недовршени облеки или работени предимно во чисти плотни и невешто испишани наслови на композициите. Кафеавата основа кај лицата на апостолите во однос на оние од престолните икони е освежувана понагласено со тула црвено сенчење, а одделни ликови во задушено розе – апостолите Јаков, Симон и Јован, како и фигурата на св. Сава.

Иконите од црквата Св. Петка во с. Сечаница не се сигнирани ни датирани, но се знае дека е таа осветена во 1905 г. Мошне блиските ликовни сродности со иконостасот од азбресничката црква (1904) не ги доведуваат под сомнение атрибуцијата и датирањето, што можело да стане најдоцна до 1905 г.

Врз основа на забележената сигнатура и датирање на иконата Воскресение Христово, ја сметаме за поверојатна претпоставката дека во 1907 г. е насликан иконостасот за црквата Св. Арханѓел Михаил во с. Балаинац, општина Меровишка. Престолните икони, според концептот и реализацијата, ги содржат ликовните составки на истоимените икони од црквите во Азбресница и Сечаница, особено арх. Михаил и архиѓакон Стефан. Под влијание на руската икона, во долниот дел од композицијата Богородица со Христос и Исус Христос се насликани по две глави од ангелчиња од страните на фигурите. Вегетабилниот орнамент Зографски повторно го заменува со меандерот, што обично го слика врз лентите од плаштовите и хитоните и спроведува постапка на измазнети плотни врз облеките на Богородица со Христос, Исус Христос. Во моделирањето применува вообичаена постапка на уедначени, маслинесто-зелени премини, а со посветли нагласки ги потенцира истакнатите делови од лицата, освежувани со тула црвено. Не е направен чекор напред во „материјализирањето“ на одделни детали од облеките или предметите кај Св. Никола и арх. Стефан, како и во обидот во означувањето на просторот преку „опредметување“ на подот со елиминирање на „линеарната перспектива“ (ромбоидни и правоаголни исцртани форми), што можеме да го констатираме во неговите остварувања од 1899 г. (в. реализацијата на паркетот во композицијата архиѓакон Стефан во сурдуличката црква од 1899 г.). Дванаесетте апостоли, поместени во шест медалјони, изобилствуваат со лесни неправилности и деформации во сликањето на лицата и рацете, со површно решавање на облеките и најчесто дејствуваат тврдо во линијата на цртежот, робусно и неизразно преку палетата на нечисти тонови. Главите на апостолите, нивните лица носат црти на припрост свет. Тие не се шаблонизирани арматури на универзални симболи на светечки ликови, сведени на елементарни белези да граничат до орнаментика, но исто така не и разубавени и профинети физиономии, идеализирани лица.

Во немоќта воопшто да ги решава проблемите на просторот, распоредот на масите, совладувањето на соодносите на величините, Зографски се спушта на

нивото на наивни решенија, пренебрегнувајќи ја притоа обработката на самите фигури – Вознесение Христово, Успение на св. Богородица, Богојавление Господне, Воскресение Христово, Влегување во Ерусалим. Имајќи ја предвид неговата професионална неспремност, треба да се истакне неговиот напор, иако на границата на обидот, во „посовремено“ решение на композицијата Тајната вечера. Под притисок на отворениот процес на напуштање на конвенционалната зографска линија (присутен во Србија уште во првата половина од XIX в.), Зографски прави неконвенционален распоред на фигурите, создавајќи „интимна атмосфера“ и некој вид „духовна конверзација“. Но, остануваат нерешени и недоискажани и недефинирани простори, неурамнотежени маси на групи и поединечни фигури во нив, како и нивната доработеност.

Ѓ. Зографски во сликањето на религиозните мотиви, каде што фигурата се наоѓа во средиштето на вниманието, користи ограничена скала тонови. Во оваа фаза лицата и рацете ги имаат за основен тон маслинесто-зелената боја и неопределено црвеното, кафеавото или окер-сенчењето. Темно, петролеј и топло зелена боја задолжително се користат во сликањето на долната облека или плаштот, потоа црвената – од интензивната кармин или цинобер до задушено, пријатно црвено.

Сосем идентичен приод во исцртувањето и сликањето имаме при прикажувањето на иконостасните икони од 1908 г., настанати во црквата Св. Прокопие во с. Шумане, Лесковачко. Тоа се во основа видени и повторени остварувања, во кои композиции се инкорпорираат незначителни придружни поединости (сегменти од пејзажот, ентериерот, атрибути) речиси неизменети во аранжманот.

Неколкуте поединечни икони, работени по порачка за црквата Собор на апостолите во с. Турековац, помалку или повеќе се врзуваат за поранешните остварувања или сосема отстапуваат од нив. Така, иконата Влегувањето во Ерусалим, датирана со 1911 г., според концептот е скоро идентична со истоимената композиција од црквата Св. Михаил во с. Балаинац (1907 г.), меѓутоа понаивно остварена варијанта, со поскудни елементи на аранжманот. Фигурите на арх. Михаил од 1910 г., сликан површински, и на св. Никола, што по ликовната обработка се доближува до претходниот лик, обезбедуваат еден континуитет што може да се следи од 1899 г. преку истоимените остварувања во балаиначката црква од 1907 до турековачката црква во 1910 г. Дотолку, пак, зачудува фактот дека Зографски не дава резултати, адекватни со времето на неговото созревање, како и не обезбедува постабилна линија во неговиот творечки подем. Истовремено, ние среќаваме творби што не се ни налик на неговите почетни остварувања, инспирирани или работени директно според позајмени литографии. Композициите Димитрие Солунски од 1912 г., со издолжено и неправилно лице, очи со шашлив поглед; Константин и Елена, од истата година, со уште понагласени неправилности во сликањето на главите, диспропорциите во размерите на фигурите, декоративно решените облеки, апстрахираниот пејзаж; Раѓањето на Јован Крстител; Пр. Илија; Обретението на главата на Јован Крстител, работени мошне примитивно и наивно, како и претходните, се најизразит пример на ликовните неуедначености на нашиот зограф на крајот од првата фаза на неговото творештво. Не е исклучено учеството на некои од неговите соработници.

Втора фаза

Гледано во целина, она што Зографски го остварил за време на неговиот престој во Србија, во нејзините најјужни краишта, претставува најзначајна етапа од неговото творештво. Под влијание на „современите сфаќања“ и иконографските новини во српската религиозна уметност, мотивиран од интересите на новата црковна средина, Зографски своето сликарско дело го насочува во насоки спротивни од конзервативната линија на нашите самоуки и примитивни зографи. Физички и духовно издвоен од својата роднокрајна средина, тој постепено станува приврзаник на оние ликовни вредности што ги апсолвира преку остварувањата на други и, наедно, се вбројува во претставниците на „новите движења“ во црковното сликарство во Македонија. Двете балкански војни и Првата светска војна немаат никакво влијание врз промените во ликовната ориентација колку во интензитетот на неговото дејствување.

Почетокот на работите од втората фаза го доведуваме со изработување престолни икони за црквата Св. Никола во с. Рудник, Велешко, во 1914 и 1915 г. Во нивната реализација Зографски строго се придржува кон утврдените концепти, препознатливи во неговото творештво до 1908 г., но и со поголема сигурност и колористичка хармоничност. Св. Никола од 1914 г. и Јован Крстител од 1915 г. (единствено датирани икони), сликани со „прецизности“ за „верно“ пренесување на облиците од истоимените композиции во посочениот период, го свртуваат вниманието со прошириниот опис на пејзажите доживеани со чисти и облагородени тонови. И во двата случаја, секако под влијание на примери од назаренското сликарство, силно е изразена тенденцијата да се доживее просторот на кватрочентистичкиот начин на сликање. Мошне впечатливо е доловена длабочината на заднината преку смалените големини на масите, стеснување на речното корито – всушност со смалување на просторот во далечината и со намалување интензитетот на боите, во композицијата Јован Крстител. Насликан, во преден план во стоечки став, конвенционалната поза го добива својот дефинитивен, типолошки израз. Во длабочината се назираат бледосините планини и руменикав хоризонт, типични назаренски завршетоци на пејзажот. Во предниот план од композицијата Св. Никола, е забележливо извесно детализирање на цвеќињата, како и описно сликање на голема куполна црква, сместена во „манастирски“ двор со високи дрвја и камена ограда наоколу. Десно се распознава морска синевина со мал кораб и руменикав хоризонт. Иако во ликовен поглед не е направен речиси никаков чекор напред (многу од композициите на Зографски, каде што го обработува мотивот на пејзажот, се прилично запуштени и нечисти), ние ги истакнуваме со оглед на назначениот интерес на Зографски кон опишување, збогатување на пејзажот.

Исус Христос и Богородица со Христос од 1915 г., кои стојат врз тврдо сликани и барокно напластени слоеви на облаци, со нимбови од кои се радираат долги снопови на светли зраци, архиѓаконот Стефан, со младеначко детско лице како арх. Михаил, секогаш сликан во ентериер, украсен со барокни и други видови столбови, се решаваат преку строго утврдени шеми.

Композициите со повеќе фигури од циклусот на празничните икони, како што тоа го констатираме на примерите од првата фаза, се решаваат главно на ист утврден начин, следејќи ги наедно и пропустите што не се никогаш избегна-

ти. Апостолите, на пример, во Тајната вечера, распоредени симетрично во две групи, во став седење и стоење, се збиени во просторот, на една едноставно решена одаја со затворени „отвори“ и „касетирана“ со летви таваница, што се стеснува кон заднината. Во Воскресение Христово, Христос претставен во движење – испружена десна рака нагоре, во левата држи бајрак, а нозете прекрстени – во широк сегмент на светол облак во средината, зазема 2/3 од целокупната композиција. Во првиот план се наоѓаат двајца полегнати стражари и еден што го напушта настанот, како и ангелот, во светла облека, што ја придржува мермерната плоча од саркофагот.

Иконите на апостолите, групирани по двајца на едно пано, се работени негрижливо, набрзина, и со многу сличности. Облеките се решавани површински, со исклучок на архијерејската облека на св. Методиј, каде што на светлата основа (виолетови осенчувања на диплите) се истакнува „релјефната“ орнаментика на широката лента во долниот крај од сакосот, лентите и ресите на лоросот и ликот на Богородица со Христос на набедреникот. Инкарнатните партии ги слика во светлорозе, како што со време ќе ги осликува и другите ликови во ист тоналитет.

За првпат во иконографскиот репертоар Зографски го позајмува мотивот „Исус Христос о чаше“, што во најчест случај се среќава во творештвото на војводинските сликари. Исус Христос е на колена, со подигната глава напред и испружени раце врз трпезест монолитен камен блок. Колоритот на облеката: бледосин плашт и бледоцрвена облека, бледовиолетово сенчење на страните од карпата е мошне неизразен.

Во 1916 г. е насликана композицијата Димитрие на коњот за црквата Вознесение Христово во с. Еловец, Велешко. Фигурата и коњот се градени тврдо и наивно, поставени во апстрактен пејзаж – брановити ридови, површински решавани, налик на решенијата од апостолите во црквата Св. Никола во с. Рудник. Во ист дух е работена иконата св. Теодор Тирон за црквата Св. Димитрие во Велес (1916), но со изразито инкарнатна боја на лицето и рацете.

Во 1917 г. Зографски повторно работи движни икони за црквата во с. Рудник: св. Никола и Исус Христос Велик архијереј. По обработката на лицето и по богато украсената облека со флорална орнаментика (фелон) и крстови во редови вертикално поставени врз стихарот, позата на св. Никола во став стоење врз солеја, меѓу стафажните елементи – квази класицистички столбови со квадратна основа, се поврзува со престолните икони од истоимената црква.[65] Исус Христос, за разлика од св. Никола, е работен површно и дејствува недоработено.

Во периодот меѓу двете војни Зографски развива поплодна активност на полето на црковното сликарство. Според изворните податоци, неговиот радиус на дејствување се проширува, оовен во Велес и Велешко, во селата на Источна Македонија и повремено во Србија. Тој, на извесен начин, станува позната и водечка личност во Велес, што се потврдува со позачестеното ангажирање од страна на црковните власти. Од друга страна, новото време го потиснува сликарството на неговите блиски од родот Рензовци, кои се веќе при крајот на својот животен век, а Димитар Андонов, по завршувањето на војната, засекогаш го напушта

[65] Иконата Св. Никола погрешно е атрибуирана на непознат автор. Види работен лист од евиденцијата на икони во црквата во с. Рудник.

Велес. Ценет во сопствената средина, наоѓајќи разбирања за неговите животни проблеми, тесно сврзани со неговата професионална работа, кај своите сограѓани, Зографски остварува континуитет во сликарската активност, работејќи предимно за велешките цркви. Што се однесува до начинот на сликањето во овој период, не се забележуваат некои посуштествени промени. Промени се јавуваат повеќе како резултат од неговите моментни творечки вдахновенија, на неговото творечко зреење, иако за жал, многу малку и инцидентно. Тој запаѓа во изградениот систем на својата ликовна конвенционалност, но во творечките мигови на инспиративностите ни се јавува во светлината на неговата професионална зрелост, особено кога се во прашање поединечни, движни експонати. Општата економска положба по завршувањето на војната, изгледа е причина повеќе отколку промената на црковната административна власт во Македонија, така што во првите години Зографски работи со смален интензитет.

Меѓу најраните остварувања од 20-тите години спаѓаат двете икони – Св. Јован и Св. Никола од 1922 г., работени најверојатно по порачка за црквата Св. Никола во Оморанскиот манастир, Велешко. Иконата Св. Никола спаѓа меѓу поубавите творби (и во однос на живописот) од овие години, по начинот на кој Зографски го доловува пластицитетот на лицето, односно го проникнува со белези на профаност. Стилизираните коса и брада, површински решаваната облека украсена со орнаментика декоративно реализирана, слабо насликаната десна рака ни наспомнуваат на стоечкиот лик на св. Никола од истоимената црква во с. Рудник, насликан во 1917 г. Зографски се служи со исти сликарски средства, ги применува истите контрастни односи – задушено розе спрема посветлото, меѓутоа, во доживувањето на самиот лик ние констатираме отстапувања во вообичаените претстави на лицата на светителите што го остава овој лик на св. Никола, непрепознатлив во однос на другите.

Поголема сликарска работа претставува иконостасот за црквата Св. Архангел во Штип, насликан во 1923 и 1924 г. Во обработката на иконостасот, како и во случаите од претходните години, Зографски им дава предност на престолните икони. Определувајќи се главно за идеите и примерите, со посредство на други, прифаќајќи ги неговите формални белези, Зографски се служи и со „влијанија“ на руското црковно сликарство. Имено, како и Димитар Андонов, Зографски понекогаш слика глави на ангелчиња со крилца во композициите со фигурите на Исус Христос и Богородица со Христос. Најрани примери со овие „иконографски“ елементи наоѓаме во Македонија во творештвото на Станислав Доспевски, на истоимените престолни икони во црквата Успение на Св. Богородица во Штип (1861–1866 г.),[66] а потоа и во творештвото на Димитар Андонов на иконите од 1889 и 1890 г., работени за црквата Св. Никола во Штип. Кај Зографски овој елемент го среќаваме во посочените композиции од иконостасот на црквата Св. Архангел во с. Балаинац (1907), по две главчиња од страните на фигурите во долната половина. Претпоставуваме дека Зографски можел да ги преземе овие елементи сосема издвоено од Димитар Андонов и од средината на српските сликари. Истото решение – Богородица со Христос во стоечки став – во истоимената црква во Штип, е збогатено со бројни глави на ангелчиња со крилја. Меѓутоа, мошне невообичаено решение претставу-

[66] А. Николовски, *Творештвото ...,* нав. дело, 141–152.

ва сликањето на евангелистите, по двајца на едно пано, еден над друг, како и сликањето на нивните симболи со крилја над нимбовите, во осовината на главите од евангелистите. Во ликовната обработка Зографски останува врзан за поранешните резултати. Во моделацијата на лицата користи живи бои – црвен кармин, задушено црвено и розе врз истакнатите делови. При сликањето на облеките Зографски не истрајува во доследната примена на сликарската постапка – измазнети „метализирани“ површини на плаштовите – во долните спирално формирани краишта што паѓаат наземи, тие дејствуваат стилизирано и круто. Во друг случај, поради поедноставено користење на линијата при извлекување на диплите се губи од „елегантноста“ на фигурите (арх. Гаврил од композицијата Благовести на царските двери).[67] Се чини дека Зографски најмалку обрнува внимание во распоредот на масите во композициите. Таков е примерот со Тајната вечера, една од најслабите негови работи. Апостолите се збиени во две групи, исполнувајќи ги аглите на тесната одаја, облиците се несмасни, куси и полни, масата ниска, а приборот на масата несликарски работен.

Двете икони со претставата на св. Ѓорѓи Победоносец во црквата Св. Пантелејмон во Велес (1923) се карактеристичен пример за однесувањето на Зографски кон приспособувањата и наспомнувањата на веќе остварени, истоветни мотиви. Св. Ѓорѓи на коњот што ја убива ламјата мошне потсеќава на истоимената композиција од 1889 г., работена за истоимената црква во Сурдулица, задржувајќи ја барокно раздвижената линија на движењата, но реализирана со голема редукција на елементите од пејзажот. Верските или профаните градби, фигурата на принцезата се дадени само условно, сведувајќи ги на нивното силуетно назначување. Другата композиција, Св. Ѓорѓи ја убива ламјата од 1925 г., ги нема „драматиката“ и линијата на движењата. Фигурата на Ѓорѓи што стои врз полегната ламја и со вертикално управено копје во нејзината уста, дејствува статично и укочено, а лицето е предадено безизразно.

Зографски, додавајќи нешто свое, потпирајќи се повеќе на своето емпирично знаење, создава свои шеми во компонирањето на мотивите. Со тоа тој станува мошне препознатлив, држејќи до својот „стил“ на изразување, во рамките на определената скала тонови – кафеаво или розе, кога ги слика лицата или рацете. Тој создава, што е несомнено карактеристика на самоуките сликари, свој архетип на Христос, Богородица, Јован Крстител, архиѓакон Стефан, но и облици на апостоли проникнати со необлагородени црти на лицата, мошне робусни – селски изрази и изгледи на лицата. Во тие релации на препознатливост ги разгледуваме и иконите што Зографски ги насликал за гробјанската црква посветена на св. Ѓорѓи Кратовски во Кратово, 1925 г. – Ѓорѓи Кратовски, Св. Сава, Исус Христос и Тајна вечера. Во реализацијата на Тајната вечера Зографски се инспирира од истоимената композиција на Леонардо да Винчи, меѓутоа, на нивото на сфаќањата на нашиот зограф-сликар од претходните години. Зографски, всушност, се инспирира од концептот што го поставил Леонардо, додека сето друго е плод на неговите разбирања и сликарски знаења. Но, не треба да се превиди и фактот дека Зографски во сета наивност и неумеење да се доближи до оригиналниот мотив, внесувајќи „домашен амбиент“ во одајата, современи столчиња за седење, всушност, го обележува своето време. Во

[67] *Истиот,* 149.

композицијата Ѓорѓи Кратовец има некои иновации, кои што порано не сме ги среќавале во творештвото на Зографски; меѓутоа, сега имаме едно збогатување кое има помалку врска со чисто иконографските содржини. Не пренебрегнувајќи ги цртачките пропусти, Ѓорѓи Кратовец е претставен во натприродна големина, облечен во народната носија на времето и заедно со аранжманот, стафажните елементи, ги содржи особеностите на мотив со профана содржина. Разубавеното лице со „модерно“ уредената коса на патец и карактеристични црти на младич, убаво сликаните раце се највредносните ликовни компоненти во однос на тврдо и несмасно предадената облека (панталоните, високите гамашни). Пулсот на современите движења во уметноста постепено дејствува, новите разбирања постепено да се интегрираат во црковното сликарство, кое сè повеќе губи од формалните белези. Просторот е компониран од елементи што потсетуваат на различни временски периоди: подот е „покриен“ со ќилим исткаен со народни шари и мотив на двоглав орел; современ постамент, парапет во заднината со „современ молерај“, барокен столб и перде чија лента е украсена со мотив на меандер, надвор се гледа исечок од панорамата на градска населба (можеби Кратово). Со поголемо чувство за материјализација е насликана архијерејската облека на св. Сава. Сиво-светлата основа само парцијално е меко осенчена, додека „релјефната“ орнаментика на широката лента од сакосот и крстовите на лоросот со тврдо сликаната митра и дрвениот крст што го држи Сава во десната рака, не дејствуваат хармонично. Очигледно се менува начинот на користење на ликовните средства и фактурата.

По подолга пауза Зографски повторно ги воспоставува деловните контакти со Србија. Во 1925 г. тој го слика иконостасот за црквата Св. Роман во Сурдулица. Во изборот на престолните икони, од првиот и вториот појас, како да нема разлики во однос на иконостасот од црквата Св. Ѓорѓи што го слика 1899 г., со исклучок на делумните дополнувања на иконографскиот репертоар со ликовите на српските архиепископи Арсение и Максим. При изведувањето на сликарските работи се повторуваат неуедначеностите во сликањето на апостолите.

За истата црква Зографски во 1925 г. ќе наслика 11 движни икони и еден бајрак, при што е упадлива застапеноста на српските светители – Стефан Дечански, Симеон Мироточиви, Ана, српска кралица, мајка Ангелина, српска деспотка. Српските светители заземаат значајно место во иконографскиот систем на sидното сликарство, но и како поединечни остварувања во српските цркви. За тоа постојат готови предлошци со кои се служат речиси сите уметници. Друго е прашање колку секој од нив успева цртачки и колористички да ги оплоди примерите.

Иконите Три јерарси – Василиј Велики, Григориј Богослов и Јован Златоуст и Св. Петар од 1925 г., работени за црквата Усекование главата на Јован Претеча во Лебане, се сликани во блиска сродност со иконите во црквата во Азбресница (брановит пејзаж).

Од 1927 до 1929 г. Зографски работи неколку иконостаси и движни икони за некои цркви во Источна Македонија, на неговиот установен, конвенционален начин. Монотоното предавање на лицата, нивната препознатливост, претставува трајна ликовна ориентација на неговата програма, со исклучок на некои сликарски поединости и детали, што придонесуваат да се избегне дословното реплицирање на истоимените мотиви.

Престолните икони од црквата Св. Недела во Ранченци, Светониколско, насликани во 1927 г., работени погрижливо, ги потврдуваат напред наведените констатации. Типологијата на разубавените лица на светителите од престолните икони – се работени рутински, во ист дух реплицирани облици. Исус Христос со шпицестата брада стилски се врзува со своите претстави во другите композиции (Св. Троица), како и со претставата на Јован Крстител, што е знак на мултиплицирање на претставите на светителите. Имаме впечаток, судејќи по изгледот на лицата, арх. Михаил, архиѓакон Стефан, св. Ѓорѓи, Исус Христос, сенчењето со нагласка на левиот образ, парцијалното извлекување на косата, грубото сликање на мустаќите и брадата (остри потези), дека со продолжителниот престој во Македонија, Зографски презема влијанија од Ѓорѓи Дамјанов, неговиот дедо. Најконкретен пример имаме во финалниот цртеж на св. Пантелејмон од ерминијата на Ѓ. Дамјанов од 1843 г. Меѓутоа, линијата на цртежот кај наведените творби на Зографски во однос на Св. Пантелејмон од Ѓ. Дамјанов е значително потврда во следењето на контурите на главите и облеките. Моделирањето на лицата со нагласка на црвени тонови и интензивно розе станува трајна преокупација и препознатлива составка што Зографски ќе ја одгледува до крајот на својот живот. Во колоритот на облеките доаѓаат до израз виолетови тонови, хармонични и пријатни црвено-цинобер со азурно-сино соодноси, окер и сина заднина.

Во сликањето на празничните икони ги реплицира поранешните решенија, според утврдените шеми што ги среќаваме реализирани во црквите во Балаинац, Рудник и Св. Архангел во Штип. Интересно е да се истакне и фактот дека Зографски за првпат во ранченската црква ги слика престолните икони допојасно. Доколку не се во прашање причини од материјална природа, можеби Зографски прави концесија кон нарачувачите, со оглед на нивните конзервативни сфаќања.

Со опожарувањето на иконостасот во црквата на Св. Атанас во с. Старо Коњарево, насликан во 1927 г. и исчезнувањето на снимениот материјал, ние не сме во можност да приведеме поблиски ликовни податоци за иконите од иконостасот и другите движни икони што му припаѓале на Ѓорѓи Зографски.[68]

Движната икона Св. Харалампие од 1927 г., работена за црквата Успение на Св. Богородица во штипско Ново Село, е сликана со измазнети површини врз облеките и орнаменти – меандер и едноставни украси.[69] Мошне импровизирано го слика просторот во првиот план во три хоризонтални појаса во зелен и зелено-петролеј тон. Најверојатно по углед на литографиите, во вториот план ја слика ламјата што плива во вода, а на левиот брег се распознаваат силуетите на куќите и големата куполна црква од градската населба. Во длабочината на пределот лилавата интонација и азурното синило го затвораат хоризонтот.

Бистите од престолните икони на св. Ѓорѓи Победоносец и Исус Христос од црквата Св. Богородица во с. Скоруша, Радовишко, се всушност мошне успешни реплики на истоимените икони од црквата Св. Недела во с. Ранченци. Хармоничните, свежи темносини врз плаштот и затемнето-црвени тонови врз облеката го надоместуваат монотониот изглед на црвено-розовото лице, врамено во темнокафеава коса, мустаќи и брада. Богатата скала тонови – сина, со златни

[68] При нашата посета на црквата Св. Атанас во с. Старо Коњарево, Струмичко, констатиравме дека во 1978 г. е изгорен иконостасот со вкупно 31 икона.

[69] А. Николовски, *нав. дело,* 152.

извлекувања на ракавите од облеките, кобалтно-сини нараквици и туника, темнокармин плашт и окер панцирна кошула со штитот, се предадени во светли плотни и потемни извлекувања и сенчења во ист тон – значително придонесува да се избегне безизразноста на фигурата Ѓорѓи Победоносец.

Се повторува сликата на концепциите во композициите од иконостасот во црквата Воскресение Христово во с. ’Рлевци, Велешко, изработен 1927 г. Многу послабо се изведени празничните композиции со немоќта да се избегнат дводимензионалноста и соодносите на волумените во апстрактниот простор и карпестиот пејзаж (Успението на св. Богородица, Воздвижение на чесниот крст, Вход Господен во Ерусалим, Преображение Господне, Вознесение Господне), слабиот цртеж и непропорционалните размери на фигурите. Сликарството на Зографски сè повеќе ги прима белезите на манир, оставајќи ги сè почесто облиците и композицијата во целина недоработени. Во моделирањето предоминантна е розе бојата, а во сенчењето, врз зелен болус, нанесува кафеави или црвени тонови. Облеките ги доживува во неуедначени и нехармонични колористички ритмови: кармин црвено на сурово зелено, маринско-сино и потопло зелено и сл. Сенчењето го нанесува непедантно и во прекини, со груби потези.

Поединечните икони – Св. Троица, Григориј Богослов и Исус Христос од 1929 г., сликани за црквата Св. Троица во с. Раштани, Велешко, како и иконостасот од гробјанската црква Св. Стефан во Свети Николе, настанати истата година, во ликовен поглед во однос на иконите од црквите во Ранченци и ’Рлевци, не донесуваат ништо ново. Исус Христос и Григориј Богослов од раштанската црква се доближуваат до шемите од црквата Св. Недела во Ранченци, а Богородица со Христос во црквата Св. Стефан во Свети Николе е слабо направена копија од истоимената композиција во црквата Вознесение Христово во с. ’Рлевци. Земено во целина, престолните икони, иконите на апостолите од црквата Св. Стефан се мошне слаби остварувања.

Трета фаза

Третата фаза, која го зафаќа периодот од почетокот на четвртата деценија од овој век, фактички е само временска поделба – една фаза од творештвото на Зографски што се разликува од другите по својот поинтензивен активитет. Во поглед на ликовната ориентација во творечката активност на Ѓ. Зографски, не може да се откријат никакви битни промени во развојната линија на црковното сликарство. Во границите на шаблонизираниот иконопис и извештеното претставување на светителите, Зографски се задоволува со готови решенија, колористичката гама ја сведува на ограничена скала тонови, а материјализацијата на облеките, сугерирана главно преку орнаментални украси, само парцијално е застапена. Неговиот иконопис и живопис морале да бидат изведувани во духот на „византискиот“, „српско-православниот стил“, да го задоволуваат вкусот прво на нарачателите, а потоа и на религиозниот човек. Уште на почетокот на 30-тите години тој се смета за еден од најистакнатите стари мајстори-иконописци во Македонија и за својата работа добива јавни признанија. Материјално помаган од црковните кругови тој се чувствува морално обврзан и обsирен кон нивните барања. Тој е угледна личност и искусен иконописец во чија работа се има полна доверба и кому му се доверуваат сликарски работи.

Во 1931 г. Зографски е повикан да ја живописува црквата Св. Константин и Елена во Ужичка Пожега, во кој повод ќе изработи, за оваа црква, четири икони: Св. Никола, Св. Троица, Св. Сава и Стеван Првовенчани. Во наредната 1932 г., по завршувањето на работите во Ужичка Пожега, бил повикан да ја живописува црквата Св. Никола на Новите гробишта во Белград. Денес се чуваат, во депото на црквата, седум двострани (билатерални) икони со претставите на: Михаил и Воведение во храм на св. Богородица, св. Безсребреници и Димитрие, Василиј Велики и св. Сава, пр. Илија и Преображение Господне, Параскева и Раѓањето на Богородица, Јован Крстител и Крштение Господне и ап. Тома и Лука. Сите овие икони во мал формат и во споредба со оние во црквата од Ужичка Пожега се сликани значително послабо. Кон оваа група икони припаѓаат Богородица со Христос (1932) во црквата Константин и Елена во с. Оморани, Велешко, св. Сава (1932) за црквата Св. Никола во Штип, св. Никола и Вознесение Христово (1932) во црквата Св. Петка во Скопје.

На карактеристичен зографски начин, служејќи се секако со упатствата на сликарскиот прирачник, со кој тој се користи, Зографски ја слика големата композиција Второе Пришествие (Страшен суд) за црквата Св. Пантелејмон во Велес (1933). Распоредот во композицијата: сместувањето на групите праведници и грешници, воскреснувањето на мртвите и поединечните фигури – е остварен во три зони, како што е во истоименатa композиција, работена врз фреско-малтер, во припратата на црквата Св. Теодор во Азбресница. Групата грешници, покрај клерот, ја составуваат световни лица, облечени во стари градски и селски носии, како и во современи облеки, од времето на настанувањето на сликата. Со оглед на множество, минијатурно предадени ликови, лицата се сликани со меки потези, површно и скицуозно. Долниот дел од композицијата завршува со фриз од 15 сцени со претстави на грешници и тематски проширен, освен со композицијата на сиромашниот Лазар, на сцените: Милостивиот Самарјанин, Лептата на вдовицата и невиниот младенец, работени во минијатурни формати. Сцената Смртта на богатиот е послаба варијанта од истоименатa композиција насликана на западната фасада од црквата Св. Теодор во с. Азбресница, во која фигурите се облечени во народна (жената) и градска носија. Зографски се послужил со истиот мотив што го насликал уште во 1905 г. во споменатата црква и во 1933 г. како придружна сцена од фризот на композицијата Страшен суд, што е доказ дека тој поседува свои картони, што ги користи во секоја прилика, не водејќи сметка за националната средина.

Од 1934 г. се среќаваат поединечни икони, што ги работи во својата работилница во Велес, за одделни цркви од Велешко: Воведение на Богородица од црквата Св. Атанасие во с. Теово, Вознесение Христово за црквата Св. Спас во с. Ореовец и Воскресение Христово во црквата Вознесение Христово во с. Еловец. Од оваа година се зачувани два диптиха во северниот простор од црквата Св. Петка во Скопје – единствени по својот вид што ги направил Зографски. На страните од едниот се насликани св. просветители Кирил и Методиј, додека на едната страна од другиот, во горниот дел, е Богородица со Христос, по средината, во хоризонтална низа се Ѓорѓи Кратовец, Параскева и Недела, во долниот св. Ѓорѓи, а на другата, во ист распоред: Исус Христос, Јован Крстител, Никола Чудотворец и арх. Михаил и во долниот дел Димитрие. Немаме податоци за иконата Сретение што е подарена во Скопје.[70]

[70] Во весникот „Вардар“ од 23. I 1934 г., 6, во скопските новости е одбележано дека Ѓорѓи Зографски, иконописецот од Велес, му ја приложил на Четничкото здружение големата икона Сретение Господне (слава на Здружението).

Од објавениот напис за „Иконописните работи на Ѓорѓи Зографски“ дознаваме дека тој работи икони за манастирската црква Св. Ѓорѓи кај Валандово, иконостасот за костурницата во Удово и во заедништво со Димитар Андонов во црквата Св. ап. Петар и Павле во родното Папрадиште, што ги завршува во м. август 1934 г.[71] Иконите од манастирската црквичка не се зачувани, а иконите од костурницата во Удово се пренесени 1945 г. во црквата Успение на Св. Богородица во с. Јосифово, Валандовско. Од вообичаените решенија на српските светци (цар Урош, Стефан, кнез Лазар, Арсение архиепископ српски и Максим, св. Сава и преп. Ангелина), главна составка на српската иконографија, се издвојува иконата Богородица со Христос со хармоничните колористички односи на црвено-сино кај облеките и уедначените премини во моделацијата на лицата во доминација на окер. Ставот на Богородица, орнаментика во вид на меандер и „везени фистони“ врз лентите од мафориумот, светлите зраци што се шират надвор околу нимбот, но без украсните реси што го збогатуваат впечатокот на облеката, одговара на типот на Богородица од црквата на Св. Архангел Михаил во с. Балаинац од 1907 г. Тајната вечера со украсните поединости – меандерот и ресите на чаршавот, укажува на современоста на настанувањето со Богородица со Христос, но работена слабо и рутински.

Престолните икони: Исус Христос, архиѓакон Стефан, Ѓорѓи Победоносец, Преображение и Вознесение Христово од црквата Св. Петар и Павле во с. Папрадиште, се работени во духовно сродство со иконите од почетните години на втората фаза. Стоечката фигура на Јован Крстител, насликана во пејзаж, работена во палета на чисти тонови и разграничени планови во длабочината – е мошне блиска на истоимената композиција во црквата Св. Никола во с. Рудник. Се смета за мошне успешно изведена претставата на св. Сава со приодот за „верно претставување на неговиот портрет“, така како е прикажан на фреските во Милешева и Студеница, со насликана тонзура.[72] Освен кусо насликаната коса и истриженото место на темето, обликот и цртите на лицето немаат ништо заедничко со фреската во Милешева.

Во 1934 и 1935 г. Зографски повремено престојува во Србија, работејќи движни икони за црквата Св. Ѓорѓи во Сурдулица – св. Сава, арх. Михаил (1934), архиѓакон Стефан и Распетие Христово (1935). Негова позначајна работа е изработувањето на иконостасот за црквата Св. Петка во с. Орљане, 1936/37 г. Престолните икони: Параскева, Богородица со Христос, Јован Претеча и Исус Христос се нешто издолжени со нагласка на елегантна линија кај женските фигури, имаат исто така нешто смалени глави и, за разлика од другите, боениот фон е заменет со златен; горниот дел завршува полукружно, а во аглите е пласиран орнамент сведен на линија. Пејзажот, како придружен елемент, мошне скудно претставен, задржан е кај композициите Параскева и Јован Крстител. Женските фигури – Параскева и Богородица со Христос, како и Гаврил и Богородица од композицијата Благовештение од царските двери, имаат разубавени, идеализирани лица, додека Исус Христос и Јован Претеча се со иста типологија на лицата. Пластиката на лицата е нагласена преку светла интонација на розе боја, наспроти кафеавото сенчење.

[71] Леун(овић), *Иконописачки радови Ђорђа Зографског,* Вардар од 18 август 1934, 3. Изгледа, како што е одбележено во Скопските новости, Зографски уште во 1933 г. ги договорил работите. Види Вардар од 11 јуни 1933 г.

[72] Леун(овић), *нав. место*.

Св. Сава, насликан на владичкиот стол, во став седење, по обработката на лицето и неговиот необлагороден израз, стемнета розе интонација врз маслинесто-зелената основа е мошне близок до допојасно претставениот св. Никола во црквата Константин и Елена во Ужичка Пожега. Меѓутоа, во овој случај, при сликањето на архијерејската облека Зографски се користи со изобилство на разни видови и форми на флорална орнаментика во златна боја врз сива основа на облеката. Правилно извлечените црти од лицето, педантно работената коса и брада, раскошно украсената митра со скапоцени камења уште повеќе доаѓаат до израз врз широката златна основа од нимбот.

Прејавениот интерес на пионерите на македонската модерна и од други средини, веројатно од материјални побуди, кон црковното сликарство, доведува во овие години до полемики во поглед на опортуноста во сликањето според примерите на традиционализмот, но не и до пресврт во ликовната ориентација во областа на религиозното сликарство.[73] Затоа, во екот на новите продори во уметноста во Македонија, Димитар Андонов и Ѓорѓи Зографски, со несмален интензитет го одгледуваат црковното сликарство, подобно на вкусот на црковните кругови. Тие работат според веќе утврдени и проверени обрасци и архетипови, што станува манир на нивниот сликарски јазик, независно од времето во кое сликаат. Во контекстот на овие сознанија треба да се сфати пасивниот, неамбициозниот однос кон подготвителните работи, особено кога се во прашање поголеми сликарски работи во иконописот или живописот, каков што е случајот со иконостасот и украсувањето на црквата Вознесение Христово во с. Бањица, Велешко (1936 и 1937). За споредба можат да послужат престолните икони Богородица со Христос, насликана натпојасно, и Вознесение Христово, чиј образец го среќаваме во истоимената црква во с. ’Рлевци (1927) и композицијата Преображение Христово во црквата во с. ’Рлевци и Папрадиште (1934). Композицијата Успение на св. Богородица, чиј првобитен концепт го среќаваме уште во остварувањата од првата фаза, доживува нова варијанта во која Христос, во горниот дел од композицијата, е претставен во стоечки став, со раширени раце, опкружен со облаци, на ист начин како и во композициите на Преображение и Вознесение Христово. Се разбира, Зографски си допушта слобода, по свое наоѓање, надвор од сликарските прирачници, да го компонира распоредот во композицијата. Пејзажот е редуциран на асоцијативни и апстрахирани форми (Вознесение и Преображение Христово) или скицуозно решавана заднината (Раѓањето Христово). Композицијата Тајна вечера е предадена во ист ентериер – скромна градска одаја, а долгата правоаголна маса е заменета со ниска, елипсовидна, но голема софра, околу која во разни ставови и пози се наредени апостолите.

Иконостасот во бањичката црква Вознесение Христово, по обемот – бројот на изведените експонати и она што може да значи негова вредност, спаѓа во поголемите сликарски работи во овој период во Македонија. Меѓутоа, во поглед на ликовната обработка може да се откријат повеќе пропусти: неуедначен и недоследен приод во сликањето на лицата и рацете – премини со чиста или нечиста палета во моделирањето, недоработеност (Сретение Господне и Раѓање Христово), неодржување на размерите, безизразност на лицата, круто набирање на диплите на облеките и нивно нелогично извлекување.

[73] *Истото*.

Во 1936 г. за малата црква посветена на Јован Крстител во с. Ветерско, Велешко, се насликани три престолни икони: Исус Христос, Јован Претеча, подарок од скопскиот митрополит Јосиф, и Параскева. Во однос на творбите од бањичката црква, се јавува разлика само во замената на инкарнатната розе боја со руменикави тонови во комбинација на окер и бели во сликањето на лицата и рацете.

Единствена сликарска целина претставуваат иконите Богородица со Христос, Исус Христос, Јован Крстител, Арх. Михаил, Ѓорѓи Победоносец, Димитрие Солунски и Никола, изработени во 1937/1938 г. за црквата Св. Илија во с. Горно Оризари, Велешко.[74] Од непознати причини, тие никогаш не биле поставени на иконостасот во црквата и денес се чуваат во црквата Успение на св. Богородица во Титов Велес. Претставите на светителите се предадени допојасно и фронтално. Лицата се сликани со правилни црти и делумно разубавени, но со неуедначени ритмови на светло-сенка, од стемнети и понагласени до светли тонови на розе боја. Слични колористички односи се применети и во сликањето на облеките: сурово зелено со облагородена зелена, кафеава и окер во различен интензитет, како и петролеј-зелено, кармин-црвено и стемнето црвено. Главите на светците се насликани во смалени форми, како што тоа го констатиравме кај престолните икони од црквата Св. Петка во с. Орљане, Нишко.

Во црквата Св. Ѓорѓи во Сурдулица се наоѓаат неколку движни икони, негови последни експонати за оваа црква: Покров на св. Богородица и Ѓорѓи Победоносец (1940). Движни икони работи Зографски во Велес во црквата Св. Никола – арх. Михаил (1939) и Воскресение Христово (1940), за Александар Левков, мали по формат еднострани и двострани икони, и за неговиот син Јован, како подарок 2 икони, посветени на Јован Крстител (1940).

За време на Втората светска војна (1941–1945 г.) Зографски немал прилика да се зафати со нешто пообемно и позначајно. До крајот на својот животен век тој го свртува вниманието кон сликањето на подвижни икони и сосема мал број за потребите на велешките цркви. Од 1941 г. зачувани се две билатерални икони: Исус Христос со Кирил и Методиј и Крштение Христово со св. Пантелејмон за црквата Св. Пантелејмон. Како и во наведените примери во црквата Вознесение Христово во с. Бањица, Зографски не држи до установените шеми подредени на иконографските барања. Така, во композицијата Воскресение Христово Христос е поставен простум врз камената плоча од гробот, а не во движење и над гробот, заземајќи централно место во неа. Кирил и Методиј, свртени еден кон друг, држат в раце проскура, односно путир, упатуваат на ново, позајмено решение. Фигурите дејствуваат волуминозно и несмасно со тврдо насликани облеки, со исклучок на коректно насликаните лица и раце. Од истата година потекнуваат иконите Параскева и Димитрие со светците: Никола, Недела, Параскева и Јован Крстител, работени за црквата Св. Дитмитрие во Велес. Св. Димитрие побудува внимание по ликовната обработка и аранжманот, кој подоцна го среќаваме во портретот на Петре Здравев (1943 г.) од истата црква. Младеначкото лице на Димитрие е изведено со фини премини, со нагласки на руменило и дискретно кафеаво сенчење. Натпојасната фигура е опкружена со орнаментирана лозица и медаљони, во долниот и горниот дел од композицијата, со претстава на архитектурата на велешките цркви: г.л. Св.

[74] Според искажувањата на протојерејот ставрофор Борис Симеоновски, архијерејски намесник во Титов Велес.

Јован Крстител (г.д.: оштетено), д.л.: Св. Недела, д.сред.: манастирот Св. Димитрие и д.д.: Св. Никола. Од испишаните текстови врз лентата од медалјоните сознаваме податоци за обновување на црквите и имињата на ктиторите, што е несомнено драгоцено сведоштво за историјата на нивната архитектура.

Во наредните години, во околностите на немирното време, значително намалува побарувачката на икони. Од 1942 г. е позната само композицијата Тајна вечера во црквата Св. Пантелејмон во Велес, едно од неговите најслаби остварувања, а од 1945 св. Никола за истоимената црква во Башино Село, Велешко. Меѓутоа, активноста врз иконописот во работилницата-ателјето на Зографски не била запрена. Во неговата заоставнина се најдени десетици икони, чија судбина останала неизвесна.[75]

Заклучок

Во целокупната творечка активност на Ѓорѓи Зографски црковното сликарство стои на прво место, со значаен удел во доменот на иконописот. Работејќи предимно за потребите на црквите, како што тоа го прават неговите претходници и современици, тој се чувствува значително посигурен и материјално побезбеден.

Црковното сликарство уште со самиот почеток покажува двојственост во смисла на стилска и иконографска ориентација, промени што не се толку карактеристични за сликарството во Македонија. Неговата дејност се одвива во рамките на наследени искуства што ги прима во својата младост, учејќи и работејќи заедно со самоуките зографи здружени во тајфи, во духот на конзервативниот и конвенционалниот традиционализам и во преземањето ликовни новини со посредство на литографии, работејќи според предлошци, според видени работи што се изведувани од академски образовани сликари во Србија. Од 1899 до 1912 г., времето што го поминува на работа во црквите во Сурдулица, Куршумлија, Азбресница, Сечаница и Балаинац, тој веќе се формира како црковен сликар кој може да изведува самостојни сликарски работи, и се интегрира во нови текови и иконографски новини. Работејќи во периферните краишта на Србија, во средината сè уште со конзервативни сфаќања, тој е под толерантноста на светогорските зрачења во црковното сликарство и сликарските појави кои, преку литографии, графики и угледувања во работите на други, постепено проникнуваат во црковниот и уметничкиот живот во нив. Изведувајќи ги работите со помошта на своите соработници, гледано од аспектот на формалната страна, сликарските работи ги содржат во себе карактеристиките на зографската линија во сликањето. Линијата на левантинскиот барок, толку експлоатирана во декорацијата на мебелот, во остварувањата на нашите зографи од XIX в. постепено се пренебрегнува, наполно се запоставува и напушта за сметка на пробивите, оплодени со „назаренски“ влијанија, што продираат од север. Се јавуваат творби каде што фигурите се предаваат погрижливо, со побогата фактура и измазнети и дотерани плотни во духот на неокласицистички тенденции. Се создаваат сликарски целини препознатливи од светогорските зрачења и оние што се работени во духовното сродство со „назаренскиот“ стилски правец. Препознатливи се во „стилската чистота“ и формално-техничките аспекти големи различности и осцилации. Од една страна имаме робусни, тешки, неугледни и „народски ликови“, примитивно и некултивирано насликани, и други пообработени, со нагласки на материјата, со навестување за измена на шарите на облеките и порелјефно претставени орнаментите – вегетабилни, крстови (врз лентата, на пр. меандер), како влијание

[75] Според искажувањата на Елена Зографска од Скопје.

од српското сликарство. Наспроти вообичаеното претставување на ликовите од престолните икони во бисти, се заменуваат со стоечки. Заднината кај стоечките фигури е заменета со амбиент покултивиран во аранжманот со убаво сликани стафажни елементи, барокни столбови, сликање на подот со „паркет“, а не само со графички исцртувања, со кои елементи се сугерира длабочина, пердиња или минијатурно предадени „кватрочентистички“ предели, во духот на назаренското сфаќање на пределот, наместо еднобојната заднина или заднина исполнета со глави на ангелчиња, облаци. Треба да се одбележи дека никогаш подоцна нема да бидат надминати како ориентации и, како такви, тие се инкорпорират во сликарскиот систем на Зографски. Од друга страна, постепено се создава типологија на одделни лица од светителите, пред сѐ на најзначајните – Богородица со Христос, Исус Христос, Јован Крстител, св. Никола, св. архиѓакон Стефан, архангел Гаврил (редовно сликани како престолни икони), со нагласка врз разубавените лица (Богородица, архангел Михаил и архиѓаконот Стефан).

Зографски, за овие години на својата работа во Србија, успешно се адаптира во средината и кон задоволување на потребите на црковните општини. Засновајќи го своето учење врз традиционалните текови, Зографски во првата и најзначајна етапа од неговиот развиток го освежува своето црковно сликарство со елементи што ги презема од црковното сликарство што се одгледува во српските цркви, создавајќи наедно своевиден израз карактеристичен за неговото ликовно искажување. Колористичката гама се сведува на определен број тонови што стануваат препознатливи во неговото творештво.

Сликарските работи во Сурдулица и Куршумлија, па и другите, му стануваат образец за сите натамошни сликарски работи во црковното сликарство. Придржувајќи се верно кон репертоарот на графичките предлошци, избрани или добиени, Зографски ги реплицира или варира исти композициони решенија. Сигурно е дека тој тоа го прави, како што спомнавме порано, за потребите на оние кои го повикуваат да работи за нив, но истовремено и за себе, за неговите потреби како професионалец-иконописец. Меѓутоа, создавајќи „свои“ предлошци по углед на српските, особено за претставување на српските светци, или пренесувајќи ги директно другите во сликарството, тој внесува и во иконографскиот репертоар кај нас и во ликовниот систем нешто ново што ќе нѐ доближи до „посовремените“ сфаќања.

Извесен напредок, со зацврстување на здобиените искуства, се забележува на иконостасните икони во црквата Св. Никола во с. Рудник, сликани со попрочистена и хармонична палета и дотераност. Проширениот опис на пејзажот најчисто е изведен на иконите Св. Никола и Јован Крстител, во 1914 и 1915 г. За првпат во иконографскиот репертоар се позајмува мотивот „Исус Христос о чаше“, што се среќава во творештвото на војводинските сликари (1915 г.).

Во периодот меѓу двете војни не откриваме некои суштествени промени во начинот на сликањето и евентуално збогатувањето на иконографскиот систем. Зографски фотографира некои од своите остварувања (повеќе фотографии се зачувани во неговата заоставнина), што му ја „олеснува“ работата, меѓутоа, на тој начин ја губи својата автохтоност. Чекор напред кон индивидуализирањето на својот ракопис се забележува во некои негови остварувања пропиени со профаност (св. Никола во Оморанскиот манастир, 1922 г.), Ѓорѓи Кратовец е претставен како „портрет-икона“ со карактеристични црти на младич и убаво сликани раце и е поставен во „осовремен простор“ испред панорамата на Кратово, што се назира низ прозорецот, 1925 г.).

38. Свети Никола, 1907, црква Св. Архангел Михаил, с. Балаинац (Балајинац), близу Прокупле, темпера на штица, 101,2x51,8x2

39. Архиґакон Стефан, 1908, црква Св. Прокопие, с. Шумане, Лесковачко, темпера на штица, 120,6x59,3x3,5

40. Свети Никола, 1914, црква Св. Никола, с. Рудник, Велешко, темпера на штица, 107x79x3

б) ЖИВОПИС

Живописот и ѕидните слики, во однос на иконописот, според досегашните истражувања, со поскромно учество се застапени во црковното сликарство на Ѓ. Зографски. Новите разбирања за иконографските содржини, користењето елементи за декорација, што се во зависност од војводинското црковно сликарство, самите сакрални објекти со поголеми прозорци и влезови, значително влијаат врз обемот на живописните површини. Прифаќајќи ги иконографските новини, проширени со сликањето на српските светители, на сметка на композициите од Големите празници или Страдањата на Христос, Зографски се приспособува и кон усвоениот распоред на живописот во српските цркви. Зафатен со туѓи позајмувања што доаѓаат од север, Зографски нема да слика, според утврдениот распоред во сликарските прирачници, ни во црквите во Македонија. Меѓутоа, во ликовен поглед, во сликањето на фреско-малтерот, тој во основа се движи во рамките на зографската ликовна струја, во духовно сродство со иконописот.

Први и, наедно, поголеми работи на живописот изведува Зографски во нартексот (1905) и наосот (1906) од црквата Св. Теодор во с. Азбресница. Во натписот, испишан над западниот влез, Зографски се декларира за „иконописец и живописец“, што е наедно и потврда дека тој се образовал во познавање на технолошкиот процес на фреско-техниката уште пред 1899 г., кога доаѓа на работа во Србија. Не е исклучено дека тој украсува некои цркви и пред тој датум, а во прилог на нашата претпоставка говори ликовната обработка на живописот во споменатата црква. Но, и во случајот на неговите рани сликарски работи, се чувствува професионален приод, што, во крајна линија, треба да му послужи и како препорака пред црковните власти, за неговата спремност како живописец. Во нартексот се зачувани големата композиција Второ пришествие, со фриз од 12 мали сцени со претстави на грешници, во горната половина од западна фасада на црквата, а во долниот дел, Смртта на богатиот грешник (187x134), јужно и Веселисја богати человјек, северно од западниот влез. На јужната страна од припратата кон западната фасада од црквата се композициите: Погребение богатого грешника, во првиот појас и Смрт богатого Лазарја дјаволи душу односјат в оган вечниа, во вториот. На северната страна се наоѓа композицијата Смрт убоги Лазара (187x111). Стоечките фигури на препод. Роман и Прохор Пчињски, се насликани северно и јужно од западниот влез на припратата, од внатрешната страна. Судејќи по концептот и по реализацијата на композицијата Второ пришествие, тој се угледува на остварувањата од истоимените композиции, што во најчест случај се сликаат на западната страна однатре или однадвор, по црквите во Македонија. Другите композиции се предадени наративно. Има нешто современо во начинот на прикажување на длабочината на просторот – улицата на градот низ која оди поворката на погребот на богатиот. Жените и луѓето, облечени во современа градска облека, од богатиот општествен слој, ја следат погребната кола. Во композицијата Смртта на грешникот Зографски се потрудил да даде слика на ентериерот од одајата со мебелот на богатиот и на луѓето од отмениот свет, облечени во градска облека. Четирите ликови, во стоечки став, зад металниот кревет на умрениот, претставуваат одделни индивидуалности и се истакнуваат со впечатлива сликарска доработеност. Се стекнува впечаток дека Зографски во сликањето на овие композиции се инспи-

рира од вистински глетки, пропиени со чувство на секојдневие и повеќе од тоа. Меѓутоа, Зографски не смогнува сили да ги избегне крајно шематизираното и упростено сликање на куќите од страна на улиците и скицуозно предадените фигури на луѓето и животните (Погребот на богатиот). Ентериерот во композицијата Смртта на грешникот е пренатрупан со предмети и фигури, креветот е нелогично насликан, а заднината дводимензионално решена.

Живописот во наосот е значително послабо насликан. Кај поединечните стоечки фигури во наосот и српските светители: Милутин, Симеон Мироточиви, кнез Лазар, во апсидалната конха, облеките се површински сликани, а кај фигурите во композициите со изразено драпирање, нагласено со линии. Во пространственоста на композициите доаѓаат до израз несразмерите во односите на волумените, пренатрупаноста и само навестената длабочина на просторот – Влегување во Ерусалим, Успение на св. Богородица и Христос благославува пет лебови.

Оштетената фреска Св. Параскева, над западниот влез од црквата Св. Петка во с. Сечаница, е единствената трага од живописот на оваа црква (1905). Во другите цркви, во кои Зографски работи иконостаси или движни икони, за време на неговиот престој во Србија до 1912 г. не се откриени фрагменти од живопис. Подоцна, за време на Првата светска војна ќе наслика две фигури: пр. Илија, на северната и Димитрие Солунски на јужната страна во наосот од црквата Св. Никола во с. Рудник Велешко (1917) во духот на претходните остварувања.

На иницијатива на велешките занаетчии-чевлари, бакали, земјоделци, фурнаџии, колаџии и градинари, во 1921 г., што се потврдува со натписот, Зографски во заедништво со својот син Јован ја слика црквата Св. Спас во Велес. Во првата зона ги слика светителите во цел раст: Кирил и Методиј, ап. Павле, арх. Михаил, Спиридон, Антоние Велики и Димитрие (јужна страна) и Теодор Тирон, архиѓакон Стефан, Василие Велики, Григорие (северна страна), а во втората зона композиции од циклусот на Големите празници. Побогато е украсен сводот од централниот кораб со вообичаените претстави на Јован Крстител, Богородица со Христос (во цел раст), Господ Саваот, Исус Седржител во централната купола, испод фриз на бисти на апостолите во медаљони и евангелистите насликани врз пандантифите.

Подобро зачуваните ѕидни слики на сводните партии, во однос на ослабениот пигмент на бојата од мнозинството композиции од првата зона или нивното делумно уништување, даваат вистинита слика на ликовната ориентација која се сведува на пренесување на иконописните решенија, како во концепцијата така и во интензивниот колорит. Во сликањето на композициите од Големите празници можат да се откријат повеќе сликарски негрижливости во распоредот на фигурите и нивниот сооднос во просторот, слабо сликање на лицата, сликање во недефиниран простор, со апстрахирани површини на почвата на пејзажот (Воскресение Христово, Успение на св. Богородица, Раѓање на Христос и др.). Можеби во обработката на овие композиции му помага неговиот син Јован.

Во црквата Вознесение Христово во с. ’Рлевци, Велешко, Зографски во 1927 г. ги слика стоечките ликови: Сава, Стеван Дечански на јужната, Теодор и Никола Чудотворец на северната, како и Димитрие над западниот и Вознесение Христово над јужниот влез од црквата однадвор. Фигурите во внатрешноста се во нешто зголемен формат и дејствуваат статично. Диплите на облеките се сликани круто и завршуваат со остри рабови. Не е исклучено во сликањето да му помага неговиот син Јован.

Работите на живописувањето на црквата Св. Константин и Елена во Ужичка Пожега ги изведува Зографски во 1931 и 1932 г. Тоа е негова втора, поголема сликарска работа, што му се доверува во Србија. Поголемиот дел од живописот е покриен со наслаги од саѓи, освен певниците во долниот дел, кои се очистени пред неколку години.[76] Хроничарот забележал дека во внатрешната страна од кубето се наоѓа „Исус Христос, а наоколу сите апостоли, а врз пандантифите евангелистите Јован, Марко, Лука и Матеја“.[77] Во горната половина од северната певница „на видно место е изработена фреската на св. Сава“, седнат на трон (се гледа на објавената фотографија),[78] а под него во цел раст, во маслена техника се насликани српските кралеви: Милутин, Стефан Првовенчани, Симеон Мироточиви, Јован Владимир и Стефан Дечански. Во јужната апсида се насликани светителите: царица Милева Оливера, преп. Ангелина, Урош, царица Милица и кнез Лазар, во став стоење. Според оценката на современикот, сликарските работи биле изведени „вкусно и мајсторски“ во убави живописни бои.[79] Освен побогатиот аранжман – пердиња, столбови, макети од задужбините и инсигниите што ја исполнуваат површината на композицијата, врамена со „молерска“ орнаментика, фигурите се сликани монотоно и безизразно, слично на остварувањата од црквата во Азбресница. Инкарнатната боја на лицата се сведува на светлорозеникава врз маслинесто-зелена основа, а косата и брадата сиво-бела или костенлива кај средовечните лица, негов препознатлив манир на сладникави тонови што ги користи во моделирањето на лицата. Служејќи се со предлошци од постари мајстори во пласирањето на стафажни елементи, мошне неуедначено и недоследно и наивно се реализирани. Лицата на женските фигури, сликани со тенденција на идеализирање, поседуваат својства на типолошки сличности. Длабочината на просторот е решавана преку „линеарна перспектива“, управно поставени полиња, обележани со линии и обоени со маслинесто-зелена боја, а заднината е сликана во еднобоен виолетов тон. Служејќи се со предлошците како прототип, поединечните претстави на светителите со придружните елементи (задужбини) хармонично ги укомпонирал во единствена сликарска целина и со нагласки што се израз на неговиот ликовен јазик. Нему му припаѓа и фигурата на арх. Михаил, со идеализираниот изглед на лицето, насликан до иконостасот. Неговата успешно изведена сликарска работа во црквата Константин и Елена и неговата долгогодишна активност во Србија не останале незабележани од страна на црковните фактори, поради што, претпоставуваме, стекнувајќи углед на сликар кому можат да му се доверуваат работи во српската средина, добива одредени признанија.

Целосно зачуван живопис од Ѓ. Зографски имаме во црквата Вознесение Христово во с. Бањица, Велешко, што потекнува од 1936 г. Во остварувањето на сликарската декорација може да се утврдат истоветни иконографски и стилски определености што главно ги носат одликите, со промените во поединостите, на неговите залагања во иконописот и живописот. Треба да се истакне целосната редукција на композициите од циклусот на Големите празници и Христо-

[76] Според искажувањата на Драгомир Видиќ и Миленко Дамјановиќ, свештеници од Ужичка Пожега.

[77] А.А., *нав. дело.*

[78] *Истото*.

[79] *Истото*.

вите страдања, но затоа за првпат светите литургичари наоѓаат свое место во апсидата. Делумните концесии кон традицијата што ги прави при живописувањето на црквата Св. Теодор во с. Азбресница (1905) и посебно во црквата Св. Спас во Велес (1921) тука отстапуваат место на сосем слободно сфаќање на иконографскиот ред и неговото потполно напуштање. Сликарските претстави во живописот, од друга страна, се работени во сообразност со иконописот и се во мошне блиска сродност со него. На сличен или идентичен начин е решавана заднината, кога нејзината еднобојна површина е заменета со претстава на пејзажот или ентериерот – на пример, Прохор Пчињски од јужната страна е идентичен со истоименот лик во црквата Собор на светите апостоли во с. Турековац од 1910 г. Уште покарактеристичен е примерот со претставата на св. Ѓорѓи Кратовец, чиј основен концепт на композицијата е идентичен со истоимената композиција на иконата од 1932 г., која Ѓорѓи Зографски ја изработил за црквата Св. Богородица во Скопје.[80] Светителот е облечен во стара градска носија: затворен елек на две копчиња, под кој во горниот дел се назира крај од јаката на бела кошула; горна облека поставена со крзно, згора темноцрвена наметка и појас околу половината, темносините панталони со вовлечени во гамашите, а на нозете носи темни влечки. Исто како и во композицијата од гробјанската црква во Кратово (1925), во десната рака држи метален крст, а во левата лист од отворена книга, поставена врз потпирка, со рустикално изрезбарен држач. Лево од него низ поголем отвор се гледа панорамата на Кратово со препознатливите силуети на старите кули. Меѓутоа, неговото лице е насликано според примерот на светите ликови, со отстапувања на симулација и израз на световност (гробјанска црква во Кратово, 1925 г.).

По продолжителна пауза Зографски ги слика ѕидните слики во црквата Успение на Св. Богородица (Влашка црква), во Велес. Привремените политички промени, несигурностите што ги носи војната – имаат одредени последици врз интензитетот и квалитетот на сликарските работи, како и врз нивното техничко-технолошко изведување. Релативно мал број ѕидни слики, сведени главно на поединечни фигури, ја исполнуваат пространата внатрешност на црквата. Во 1942 г. Зографски ги слика Параскева, Никола Чудотворец и Трифун на јужната, Благовештение, Мина и Пр. Илија на северната страна. Светите литургичари Василиј Велики, Јован Златоуст, Исус Христос во апсидалната конха, Исус Христос во протезисот и Архиѓакон Стефан во ѓакониконот се насликани во 1943 г., а најверојатно кон оваа група припаѓаат Богородица со Христос, Исус Христос, Господ Саваот и Св. Дух на сводот од централниот кораб. Композициите Кирил и Методиј и Георгие и Димитрие, јужно и северно од западниот влез, потекнуваат од 1944 г. Ѕидните слики се работени во маслена техника, без грунд, сега со значителни оштетувања. Фигурите се во нешто зголемен формат и врамени во вид на слика. Со делумен исклучок на композицијата Благовештение и попрсјата на светителите од сводот, опкружени со наслојки од облаци, сите се предадени во стоечки став и во пејзаж. Во отсуство на грижливост за линијата на цртежот, за палета на чисти тонови – апстрахирани површини во „пејзажот“ и анемични лица се главните „особености“ на овие ѕидни слики. Тие оставаат впечаток на далечни одеци од неговите остварувања во првата и втората фаза.

[80] Црквата Св. Богородица во Скопје е изгорена во 1944 г., од страна на окупаторските власти.

Повторената претстава на Никола Чудотворец на северната и јужна страна од црквата Св. Никола, насликана во 1944 г. во истоимената црква во Велес, спаѓаат во слабите остварувања на Ѓ. Зографски. Истата година, во духовно сродство со ѕидните слики во црквата Успение на св. Богородица, насликани се светителите во цел раст и натприродна големина: Никола Чудотворец, арх. Михаил, Параскева, а потоа св. Троица и Благовештение на јужната страна од црквата Св. Пантелејмон во Велес. Задржани се постојните шеми и типологијата на лицата, обработката на пејзажот (Никола) со минимални напори за поуспешно реплицирање, за разлика од композициите на западната страна: Петар и Павел, Јован Рилски и Климент Охридски, Георги Победоносец на коњот, Димитрие Солунски на коњот, Кирил и Методиј, Атанасие Александриски и Антониј Велики.

Со бистите во медалјони, насликани над прозорците од јужната страна: Јован Крстител, Мина, Исус Христос (налик на „О чаше"), Ѓорѓи Кратовец, Теодор Тирон, над влезот и композициите на северната страна: Безсребреници Кузман и Дамјан, Димитрие Солунски, Пантелејмон во медалјон над северниот влез, Ап. Андреј, Арх. Урсул, Воведение на Богородица во храмот, Георги, Матрона, Арх. Михаил, Недела, Богородица и Богојавление, од 1945 г., завршува украсувањето на црквата Св. Пантелејмон.

Последното поглавје од сликарската активност на Ѓ. Зографски, кој веќе навлегол во осмата деценија од својот живот, осетно го следи нејзиното опаѓање. Пребрзото губење на креативните способности на Зографски, што се манифестира во мошие слабите остварувања од 1945 г., го доведуваме во врска со слабеењето на неговиот вид. Неумоливиот случај сакал токму во родниот крај, во годините на немирите од војната, кога со својот личен пример ги поттикнува граѓаните на Велес за украсување на велешките цркви, од здравствени причини, да прекрати со една благородна активност на црковен сликар, што непрекинато траела и го исполнувала неговиот живот.

Заклучок

Мошне скромниот фонд на зачувани површини од фреско-живопис и ѕидни слики што Зографски ги насликал за потребите на црквите во Србија и Македонија не овозможува да се следи развојот на темперниот и маслениот живопис во континуитет, а со тоа и утврдување на хронолошката нишка и нејзината зависност од претходните остварувања. Во однос на иконописот и световното сликарство, со обработувањето на темперниот живопис Зографски отпочнува со задоцнување, но и подоцна се констатираат поголеми паузи, за што немаме објаснување.

Со композицијата Второ пришествие, датирана 1905 г., насликана во нартексот од црквата Св. Тодор во с. Азбресница, Зографски се легитимира како претставник на традиционалната зографска линија и иконографските решенија што се среќаваат во Македонија. Единствената разлика е српската национална носија што ја носат луѓето од градот (Смртта на грешникот). Од 1906 г. потекнува живописот од наосот на истата црква, во кој централно место заземаат српските светци. Постабилни ликовни решенија наоѓаме во ѕидното сликарство од

црквата Св. Спас во Велес (1921), мошне блиско по третманот до иконописот, како и во црквата Вознесение Христово во с. ’Рлевци (1927).

Живописот во црквата Св. Константин и Елена во Ужичка Пожега (1931 и 1932) се смета за подобро негово остварување и значи чекор напред во споредба со српските светци (единствено зачувани во ужичката црква) од азбресничката црква. Достигнатиот дострел ќе биде повторен во црквата Вознесение Христово во с. Бањица, Велешко (1936).

Sидните слики во црквата Успение на св. Богородица (Влашка црква) во Велес од 1943 и 1944 г., работени во маслена техника, како и sидните слики во црквата Св. Пантелејмон во Велес од 1945 г. покажуваат знаци на опаѓање. Ѓорѓи Зографски како живописец е на рамништето на неговите иконописни залагања само во примерите на неговите најдобри остварувања – во црквите на Бањица и Ужичка Пожета.

37. Смртта на Богатин Грешник, 1904, црква Св. Теодор, источен ѕид од нартексот, с. Азбресница, близу Ниш

ПРОФАНО СЛИКАРСТВО

ПОРТРЕТИ

Прва фаза

Проучувањето на портретното сликарско дело на Ѓ. Зографски, поради низа објективни околности, е значително отежнато. Значителен број на неговите творби се во посед на приватни лица, на негови блиски познајници и пријатели, на истакнати личности, кои тешко можат да се изнајдат за разгледување. Некои од фазите на творечката активност на Зографски се со неполни податоци или, како што тоа е извесно и со творбите на Д. Андонов, за нив недостигаат сигнатури и забележени датуми. Од друга страна, како што тоа го одбележавме порано, од раната и зрела младост не се зачувани никакви остварувања, како од областа на црковното така и од профаното сликарство. Во повеќе наврати Зографски мошне определено ги набројува местата и објектите во кои работи иконостаси, икони или фрески, меѓутоа, ниеднаш тој не ја споменува својата активност во доменот на „чистото“ сликарство. По повод организирањето изложбата Македонски портрет XIX–XX век, 1962 г. во Скопје, направен е прв обид за оценка на дел од вкупно 9 изложени портрети и нивните распределувања по видови, но со отсуство на утврдување линијата на развојот, поблиското определување времето кога настанале одделни остварувања.[1]

Најдолната граница на портретите на Зографски ја доведуваме во врска со настанувањето на творбата Женски портрет, насликана најверојатно во последната деценија од минатиот век, односно претпоставуваме, пред 1894 г. Женскиот портрет се вбројува во интимните портрети на авторот, кој за неговиот живот не бил отуѓен. Меѓутоа, моделот не претставува личност од фамилијата Зографски. Се мисли дека оваа портретирана млада, со ретка убавина, девојка е всушност првата љубов на Зографски, што ја запознал за време на својот престој во Софија.[2] Во тој случај, портретот е насликан пред да се ожени Зографски со Сава, неговата прва жена, во 1894 г. Граѓанската облека што ја носи младата девојка се зема за аргумент дека портретот е настанат во почетокот на XX век.[3] Облеката е мошне едноставна, како за млада девојка, а „златните“ обетки, сиво-белата панделка со медаљон, розовите цвеќиња – ја оживуваат темнозелената со темнокафеави потези врз левата страна уредена на патец коса и темнозелената, плошно решена облека. Се истакнува минуциозниот цртеж и во споредба со машките портрети „дејствува“ како дело на друг автор.[4] Мошне

[1] Е. Мацан, *Македонски портрет ...,* нав. дело, 5–6.

[2] Според искажувањата на д-р Данчо Зографски, најмладиот син на сликарот.

[3] Елена Мацан го датира портретот во почетокот на XX век, земајќи ја за аргумент современата облека. Познато е дека Ѓ. Зографски се жени со Сава, неговата прва жена, во 1894 г., што во контексот на портретот на младата девојка – Женски портрет, како што е искажано понапред, секако е настанат порано од 1894 г. Од друга страна, ние среќаваме слична облека што ја носат млади девојки и во последната деценија од минатиот век, дури и порано.

[4] Нема дилеми во поглед на авторството на делото, бидејќи истото е сигнирано. Види: Е. Мацан, *нав. дело,* нав. место.

грижливо и педантно, преку фини премини е изведена пластичноста на лицето, користејќи благи светло-темни маслинесто-зелени односи, освежени со руменило. Умилениот поглед и благата насмевка придонесуваат убавината на девојката да прозвучи со внатрешна изразеност. Зографски сето внимание го сосредоточил кон обработката на целината на главата: мека коса, убаво сликани веѓи, изразени очи, чисто лице и врат, што за еден самоук сликар во почетокот на неговата кариера, значи голем дострел. Меѓутоа, трудољубивоста на авторот затаила со недоследно спроведената тенденција кон материјализацијата на облеката и украсните елементи, што ја снижува вредноста на ова, инаку едно од подобрите ликовни остварувања, изведено во духот на реалистичкиот метод.

Портретот на Јаков Зографски, таткото на авторот, од 1895 г. е една од најраните сигнирани и датирани творби, предаден со настојување кон максимално доловување на физичкиот изглед на портретираниот, при што обработката на лицето има примарно значење. Познато е дека Зографски ги портретира своите модели пред да ги слика, со намера да постигне поголема автентичност на портретираната личност. Оттаму, на неговите портрети нема ништо излишно. Во среќните мигови на вдахновенија фотографијата е само појдовно средство на инспирација и можност да се проникне во психолошката карактеризација на личноста. Емотивно мотивиран кон портретирање на татко си, Зографски во здржан и сериозен израз го предава свенатото и уморно лице на Јакова, кој е на напредната возраст. Сивобелата коса, обелените веѓи и мустаќи, смалените очи, сведнатите образи ја објективизираат оваа состојба. Инкарнатот на лицето е сликан со светли окерести и розови одблесоци што се простираат врз левата страна од лицето, неговите истакнати делови, осенчени со нечисто зелено. Во обработката на облеката, како и во случајот на Женскиот портрет, не е изразена желба да се потруди кон нивната материјализација. Сето е дадено грубо и тврдо, втонато во зелена интонација, при што се издвојува белата кошула. Цртежот ги открива слабите страни во совладувањето на волуменот – облеката и десното уво. Меѓутоа, подоцна, кога повторно го слика портретот на татка си (1943) нема да нè удостои Зографски со таква прилежно изведена, со занаетчиска сигурност, физиономија на Јаков, што е на границата на реализмот.

Од наведените примери, покрај извесни позитивни настојувања, да се проникне во тајните на ликовниот јазик, тешко може да се наметне впечаток дека Зографски владее над сликарската вештина. За внесување некои ликовни елементи, релевантни за определување на неговата ликовна ориентација, што е надвор од рамките на зографскиот начин на изразување, Зографски не бил ликовно спремен. Школски пример, во таа смисла, е Портретот на селанецот од 1898 г.[5] И додека Зографски се труди за дословно опсервирање на старечкото, со изобилства на деформитети и неправилности лице, но со бодар и жив поглед, дотогаш се покажува неотпорен кон површинското и стилизирано решавање, кон нескладностите во урамнотежување на масите – тешка волнена капа. Линијата на цртежот строго ја следи контурата на бистата, гради нејзината цврста архитектоника, како и на главата, па сепак, ова неубаво лице освојува со топлината на кафеавите очи и пријатната руменикава нијанса од лицето. Мо-

[5] Елена Мацан ја смета оваа творба меѓу најрано датираните и сигнирани, што, според наше мислење и според наведените примери, се покажува како неточно.

делацијата, истакнување на пластичните вредности на лицето, е спроведена во уедначен интензитет. Не пренебрегнувајќи ја осенчената страна од левиот образ, ги истакнува одделните делови и црти од лицето што е карактеристика на самата личност – широк плоснат нос, повлечена уста и брада, неуредени и во праменови дадени мустаќи, куса седа брада и очните дупки. Присутно е едно двојство во приодот и третманот во сфаќањето на решавањето на бистата: помеѓу „фактографски“ доживеаното лице и дводимензионалната, дематеријализирана биста решена со широки чисти плохни – терзискиот клашен елек во темно-сина гама и јаката и ракавите од белата кошула.

Портретот на Тодор Зографски, најстариот син на Ѓорѓи Зографски од првиот брак, во однос на другите портрети не е сликан по фотографија.[6] Младиот Тодор е сликан на негова 4–5-годишна возраст, околу 1900 и најдоцна до 1902 г., со доза на идеализација. Пластичното обликување е изведено со уедначени премини и тенденција за правилно сликање на лицето. Светлата интонација на лицето е освежена со црвеникави тонови, а во краиштата завршува со зелено сенчење. Убавата облина на лицето со меката костенлива коса и изразитите живи очи – претставуваат издвоена цртачка и колористичка целина, во однос на шематски изведените уши, како и некохерентно насликаниот сиво-син џемпер. Во сликањето на заднината, како и во претходните портрети, Зографски главно го користи зелениот тон.

Околу 1904 г. Зографски го слика интимниот портрет на Роса, неговата втора жена. Очигледно е дека портретот е настанат според фотографија, од која, на дескриптивен начин, се пренесени, без разубавување, сите црти на лицето што се карактеристика на младата жена. Доловена е сè уште неоформената младост на Роса – аглестиот облик на лицето, острите црти, тенката уста, нескладно скратениот волумен на косата, што дејствува тешко. Лицето е сликано стегнато и моделирано со постепени премини на руменикави нијанси врз маслинесто-зелениот болус. Горната облека – блузата е решавана површински, во студена резеда боја, а диплите се извлекувани со потемни потези, мошне поедноставени. Зографски го доживува портретот на Роса спонтано, без да открива некои ефекти во материјализацијата (блуза, обетка) и некои колористички нагласки – ја насликал таква каква што ја видел на фотографијата. Врз целиот портрет преовладува зелена интонација.

Допојасниот портрет на двегодишниот Јован Зографски, најстариот син од вториот брак на Ѓорѓи Зографски, настанат во 1907 г., што се потврдува со испишаното датирање, спаѓа во подобрите остварувања. Од ова милозливо, овално лице не зрачи осмев и не му прилега мирниот став, иако децата обично „позираат“ токму со сериозен и мирен израз. На авторот, пак, му е особено важно да ги истакне карактеристичните црти на лицето. Тој тоа го постигнува преку исцртувањето и палетата на топлите тонови со розе нагласки и маслинесто-дискретно сенчење во краевите од обликот на лицето. Кусата маслинесто-зелена коса Зографски ја дистанцира по интензитет на нијансата и по начинот на сликање од истобојниот фон. Чистите односи на цртежот и колоритот во обликувањето на главата не го ублажуваат негативниот впечаток за дводимензионална димензија на бистата и површински сликаната затемнето-црвена кошула. Ѓорѓи Зо-

[6] Според искажувањата на Тодор Зографски (роден во 1894/95 г.).

графски, како и Димитар Андонов, никогаш не посветува внимание врз целосната обработка на бистата или фигурата на портретираниот. Тој само површно се навраќа врз материјализирањето на облеките или украсните предмети. Затоа тие не можат да се третираат како вистински мајстори-портретисти и ќе се движат на маргините на портретската фактографија.

Се знае дека за време на шестгодишниот престој во Ниш, Ѓ. Зографски направил повеќе портрети на свои пријатели – кумови: Која и Милица Вучковиќ, сопствениците на куќата во која тој живее со своето семејство, на своите сограѓани – брачниот пар Каргови од Велес, деловни пријатели – портрет на еден прота и свештеник, портрет на нишкиот епископ Пиканор и на српскиот крал Петар I, работено по порачка. За жал, освен овие најелементарни податоци за насловите на делата, ние не успеавме да влеземе во трага на творбите ниту да утврдиме други негови творби.[7]

За време на балканските и Првата светска војна, според сегашните наши истражувања, изгледа дека Зографски не работел портрет. Меѓутоа, значителна активност на полето на портретната уметност Зографски пројавува во периодот меѓу двете војни, а потоа и за време на војната (1941–1945), сè до својата смрт. Интересно е да се констатира дека во третата деценија во градовите Скопје и Велес, колку што ни е нам познато, се јавува понагласен интерес кај видните еснафлии и трговци за нивно портретирање. Тоа се наедно личности познати по своите добротворни иницијативи во материјалното помагање на училиштата (Димче Чокал) или црквите (Михајло Чакрдеков и Диме Јовев). Меѓутоа, се јавуваат и други личности што материјално добро стојат, што се лично заинтересирани, во новонастанатите политички и духовни прилики, во неповолните економски состојби во кои се наоѓа земјата по четиригодишната војна, да го помагаат Зографски, нарачувајќи му изработка на портрети за нив лично. Така настануваат портрети што се сликаат предимно во цел раст – седнати на стол или само до натколена, во ателјерски простор. Врз заднината се внесуваат стафажни елементи – столбови, во варијанти на квазикласицистички или барокен, стилски мебел, паноа украсени со орнаменти и сл. Ѓ. Зографски водел сметка своите меценi да ги претстави подостоинствено и репрезентативно, во духовно сродство со „бидермајерското сликарство“.

[7] Податоците се добиени од Тодор Зографски. На една фотографија (соп. на Данчо Зографски), којашто Зографски ја насловил до М. Стојмировиќ-Јовановиќ, уредникот на весникот „Вардар“, се претставени, на едно пано, делата на Зографски настанати, според забелешката на авторот на опачината на картичката-фотографија, помеѓу 1908 и 1912 г. Пред паното седи Зографски со напред испружени нозе. На фотографијата се распознаваат портретот на кралот Петар I, во стоечки став, облечен во свечена воена облека со перјаница на главата; портретите на две свештени лица – можеби прота и свештеник, портретот на Јаков Зографски, еден групен портрет, машки бисти 6 и женски 3. Фотографијата е направена во ателјето на Зографски во Ниш, што се потврдува со сликата на кралот Петар I, еден женски портрет, облечена во стара српска носија, портретот на татко му Јаков, првата верзија од композицијата Вистинит настан во с. Папрадиште од 1884 г. и, конечно, со фотографираниот Зографски на околу неговата 30-годишна возраст. Оваа фотографија ја сметаме за еден од ретко вредните архивски документи, кој несомнено докажува за вонредната активност на Зографски, за време на неговиот престој во Ниш, во областа на профаното сликарство. Од друга страна, несомнено се потврдуваат искажувањата на Тодор Зографски, во врска со овој, мошне „спорен“ период за нашите истражувања.

Со портретот на Димче Левков, сигниран и датиран во 1921 г. временски го одбележуваме почетокот на втората фаза од уметничкиот развој на Зографски. Зографски ни ја претставува личноста на Д. Левков во карактеристична репрезентативна става, со составки на непосредност што зрачи низ дискретна насмевка и оптимистичка озареност и дејствува повеќе интимно, со белези на домашна глетка. Оттука главната поента на сликарската ангажираност на Зографски, имајќи ја предвид општествената и социјална положба на портретираниот, кој, од мануелен грнчарски работник станува раководител на грнчарска работилница во Велес, се сведува на објективизирање на индивидуалниот идентитет. Главата е насликана со грижливоста и стрпливоста што му се својствени на авторот како пристап во работата, а моделирањето го изведува врз проверени патишта, преку убави премини и ублажени контрастни ритмови, освежувајќи го лицето со руменило. Успешното доловување на физиономијата не ги компензира пропустите во скратувањата на фигурата и тврдите и окрупнетите раце, тврдо сликаната облека, како и наполно елиминирање на просторот, на неговата длабочина. Со оглед на скудните знаења, Зографски не внесува никакви колористички новини. Тој ја користи бојата на материјата – сив елек, панталони и палто, темна машна на бела кошула, нанесувана површински. Портретот е работен според фотографија. Осветлувањето на лицето, како и кај Јаков Зографски, доаѓа од левата страна, иако сенчењето обично го пренесува врз левиот образ. Покрај сите цртачки пропусти, недостатоците во скратувањата и сместувањето на фигурата во просторот, со цртачката и „колористичка“ јасност со која се насликани главата и изразното лице, портретот на Димче Левков го вбројуваме во подобрите остварувања, во портрети што интегрираат во себе елементи на реализам.

Во развојниот степен на портретот во творештвото на Зографски значајно место му се дава на портретот на Димко Чокал, голем добротвор и трговец од Велес, изработен во 1922 г., вклучувајќи го како и претходниот, во „репрезентативно-реалистичките“ портрети.[8] Според наше мислење, портретот на Димче Чокал е насликан со постегната линија на цртежот и подескриптивно, но со помала возбуда во откривањето на карактерните особини на ликот. Фигурата се наметнува во својата волуминозност; истурена напред, во првиот план, неубедливо седната врз нискиот широк стилски стол. Лицето е сликано тврдо, во црвеникав тон и студено зелено сенчење, освежено со белата куса брада и мустаќи. Нападно се исликувани веѓите и брчките врз челото. Во обработката на старата велешка облека е изразена тенденцијата само кон делумно спроведување на нејзината материјализација – темно кафеавата крзнена јака од долгото палто и шалот пред градите, додека антеријата ја решава преку вертикални декоративно сфатени потези. Во сликањето на фигурата и заднината преовладуваат студена скала темни и зелени тонови. И покрај убаво опсервираното лице, Зографски не успева да ги избегне пропустите што можевме да ги констатираме при неговото сликање на портретот на Д. Левков: неуспешно скратување на рацете, предимензиониран волумен во однос на столот, дводимензионално

[8] Е. Мацан, *нав. дело,* 5.

решен простор, со означување на зелената заднина во однос на зелениот под, проникнат со црвени нагласки. Во крајна линија ние се среќаваме со рутинско решавање на портретите или, општо земено, на фигурите, без напори да се дојде до повисок степен на ликовно обработување.

Околу 1924 г. Зографски го слика портретот на Димитрие Аџи Манчев-Давчев (познат во Велес како Манче кујунџијата), седнат на стол со бастун и бројници во рацете.[9] Облечен е во градска велешка носија. Се распознава инкарнатниот руменикав тон врз маслинесто-зелената основа на лицето, поминијатурно предадено во однос на телото. Ликовната обработка потсеќава на другите портрети настанати во првата половина на 20-тите години.

Кон средината или во втората половина на 20-тите години, Зографски ќе наслика неколку портрети во духовно сродство со претходните. Интересно е да се забележи дека во сликањето на портретите во оваа фаза Зографски ги избегнува стафажните елементи, што, пак, од друга страна, обилно се користат во композициите со религиозна содржина. Тој, меѓутоа, ги задржува вообичаените пози – портретираните се седнати на пораскошни или обични столици и облечени во градска облека. Во рацете држат, со редок исклучок, бастун и бројници. Ентериерот воопшто не е дефиниран и е сведен на еднобројни заднини и подни површини.

Во таква поза и „амбиент“ е насликан и портретот на Диме Јовев, виден земјоделец и црковен добротвор од Велес, во почетокот од втората половина на 20-тите години – 1925 до 1926.[10] Портретот е претставен во цел раст, седнат на стол со широка потпирка, со свртено лице напред, облечен е во стара, празничка велешка облека. Диме Јовев, пред да биде портретиран, најверојатно се сликал во ателјето на Ѓ. Зографски, на што највпечатливо нѐ упатува аранжманот на заднината на портретот. Достоинствената става, ведрата насмевка и самоуверениот израз ни напомнуваат за портретот на Димче Левков. Лицето е сликано со сигурен цртеж и моделирано со бојата на инкарнатот врз маслинесто-зелената основа.

Во втората половина на 20-тите години, пред 1930 г., е насликан портретот на Ристо Копанданов, допојасно.“[11] Облечен е во современа градска облека во стемнети темнозелени и кафеави тонови, нанесувани површински. Во однос на претходните се забележува послаба занаетчиска дотераност, на пр., во понагласеното сенчење врз левата страна од лицето и нејасно осенчување под устата во ширина на мустаќите, обелени во горната половина и темнозелени во долната. Врз лицето преовладува стемнетоцрвено – бојата на сенчењето. Остринатa на погледот, истакнувањето на карактеристичните делови од лицето: широк,

[9] Ни по неколкукратните лични, и со помошта на други, интервенции не успеавме да го одоброволиме Димче Манчев, внукот на Димитрие, да ни дозволи проучување на портретот, негово евидентирање и фотографирање.

[10] Според искажувањата на Виолета Јовева, мажена Богоеска, внука на Диме Јовев, портретот е направен кога дедо ѝ имал 70 години (умрел 1943 г.). На една фотографија, на која е тој фотографиран со видни велешани, се распознава ликот на Д. Јовев, идентичен со портретираниот. Според мислењето на Перо Коробар од Скопје, кој го распознава и својот татко на фотографијата, снимката потекнува од 20-тите години на овој век.

[11] Според мислењето на Данчо Зографски, портретот на Р. Копанданов е насликан пред 1930 г. Тоа го потврдува и Перо Коробар.

плоснат нос, истурена брада – верно го прикажуваат карактерот на личноста, но без живоста на портретот на Диме Јовев.

Во блиска временска дистанца со портретот на Ристо Копанданов, меѓу 1925 и 1930 г. е насликан портретот на Михаило Чекрдеков, продавач на ситна стока од Велес, инаку познат како голем добротвор на црквата Успение на св. Богородица (Влашка црква) во Велес. По концептот и реализацијата, тој е мошне сличен на портретот на Диме Јовев, односно на Димитрие Манчев, кујунџијата. Работен е според фотографија, на што ни укажуваат стафажните елементи – квазикласицистички и композитни столбови, како и насликаната заднина со елементи од архитектурата. Старата велешка облека – доламицата и панталоните зелено обоени, дејствува тешко и ја прави фигурата окрупнета. Црвената капа во форма на фес, металниот прстен и синиот сјај од лачените чевли се единствените нагласки на портретот што втонал во темнозелена гама. Најубаво е доловен стемнетиот израз на лицето на Чекрдеков, веќе во напредната старост.

Претпоставуваме дека во овие години е насликан портретот на Јованче Хаџипанзов, татко на Ганчо Хаџипанзов, шпанскиот борец од Велес. За сега не располагаме со поблиски информации за ликовните вредности на портретот, кој во 1975 г. е пренесен во Софија.[11a] На почетокот на четвртата деценија од XX в., најверојатно 1931/1932 г. (?), Зографски го слика својот прв Автопортрет по фотографија, тогаш кога имал полни 60 години.[12] Сликајќи ја бистата, Зографски се задржува на глобалниот опис на фотографијата со очигледно настојување да даде вистинска слика за самиот себеси. Од лицето зрачат мирен и спокоен израз и јасен поглед, како и внатрешно самочувствие што му прилега на неговата позраст. Моделирањето е изведено во уедначени премини на светла гама, со истакнување на забележителните црти на лицето, односно неговиот изглед. Благо искосените линии на лицето, сребренесто сивата коса на патец и одгледуваните долги и шпицести, свиткани угоре мустаќи го дополнуваат смирениот ритам на инкарнатниот тоналитет. Линијата на цртежот ја следи контурата на фигурата и одделните елементи од облеката сликани тврдо и површински, што е негов манир констатиран во неговите остварувања од минатото.

Во 1932 г., најверојатно по лично барање на Спиридон, игумен на манастирот Јован Бигорски, Зографски го слика неговиот портрет.[13] Портретот е претставен во став стоење, во слободен простор, што е несомнено поредок исклучок и реткост во македонската уметност од преодниот период, а и подоцна. Пејзажот се јавува во замена на еднобојниот фон или погодниот амбиент, насликан во „жабја перспектива“, што е резултат од непознавањето на законитостите на перспективата од авторот. Темната мантија и пана-камилавката се освежени со делумно материјализираната книга – во окер и црвена боја корици и метално синкав крст, со светлолилакови бројници што ги држи во левата рака. Како и

[11a] Портретот на Јован Хаџипанзов е вратен во Скопје (1983). Според искажувањата на семејството Хаџипанзови портретот е насликан во 1912 г.

[12] Фотографијата е сопственост на Данчо Зографски. Идентична поза, со орден на левата страна, се забележува на друга фотографија, објавена во весникот „Вардар“ од 25 септември 1932 г.

[13] Портретот на игуменот Спиридон-Шпиридон Димитров (1865–1948) се наоѓа во манастирот Св. Јован Бигорски.

во други случаи, грижата на авторот е свртена кон обработката на игуменовото лице. Моделирањето е изведено преку нагласен црвен тон и стемнето црвено сенчење врз десниот образ, очните дупки, десната линија од носот. Во ист дух се работени и рацете. Обелената брада во долната половина со рамен завршок и горната во кафеав тон, неправилните црти на лицето му даваат карактеристичен белег на ситното лице на Спиридон, на неговата индивидуалност. Тоа е впрочем и најубаво сликарски обработена партија од портретот.

Во збирката слики што се сопственост на Музејот во Смедерево, се наоѓаат седум творби, шест портрети на историски и други личности и еден пејзаж, работени од Ѓорѓи Зографски.[14] Сите творби се работени според фотографии и гравури објавени во трудовите на патеписците Аменски, Пусквил и други,[15] по порачка на Милан Стојмировиќ – Јовановиќ, сопственик и уредник на весникот „Вардар“ во Скопје, во 1932 г.[16]

Портретот на Караѓорѓе, единствено сигнирана и датирана творба меѓу нив, е работена според една стара руска литографија, на која Караѓорѓе е претставен допојасно, со свртена глава на лево.[17] Караѓорѓе, во сликата на Ѓ. Зографски, е претставен како седи на една стена и ја следи борбата со Турците. Облечен е во народна носија, со долга пушка во десната рака, капата во левата и мечот за појасот, а пиштолите во појасот. Лицето е прикажано во светла палета на кафеаво, додека фигурата е градена во цврста линија на цртежот. Се истакнуваат карактеристичните црти на портретираниот: високо чело, испакнат нос, стиснати усни, истурена брада, продорни очи; лице од кое зрачат внатрешна сила и решителност. Ликовната хроника забележува дека Зографски „дал мошне успешен портрет на Караѓорѓе, внесувајќи во неговиот лик, освен „рицарство и решителност, уште и мисловност“.[18] Каменитата карпеста почва, нискиот пејзаж и планините во третиот план, ставот на фигурата со поглед на далечината, тематската рамка, сликање на историска личност, евоцираат некоја напнатост под превезот на задоцнетиот романтизам. Зографски направил мошне успешна реплика на бистата од руската литографија, но наедно и своја композиција со залагањата на креативец.

Портретот на Миленко Стојковиќ, командант на Пожаревац, е насликан според еден цртеж од 1808 г.[19] Претставен е како стои во мирна става, сосем напред. Во десната рака држи долг, доземи спуштен чибук. Сликата е дополнета со прод-

[14] Творбите се преземени од колекцијата на М. Јовановиќ, родум од Смедерево, по ослободувањето (1945 г.).

[15] Податоците ги добив од Милена – Сенеши Максимовиќ, историчар на уметноста во Музејот на Смедерево, за што по овој пат ѝ изразувам благодарност.

[16] Во почетокот на 30-тите години, помеѓу М. Јовановиќ и Ѓорѓи Зографски се воспоставуваат контакти на познанство, а потоа и на деловност. Инаку, М. Јовановиќ, во неколку наврати, објавува написи за животот и работата на сликарот.

[17] Литографијата, врз основа на која Зографски го слика портретот, е објавена во весникот „Вардар“, како и портретот на Караѓорѓе со пригодно објаснување. Види: *Карађорђе од Зографског,* Вардар од 19 јануари 1983.

[18] (Т.). М(аневић), *нав. дело,* нав. место.

[19] Од белешките на М. Јовановиќ се знае дека тој му порачал на Ѓорѓи Зографски да го изработи портретот на Миленко Стојковиќ, според книгата Д. В. К. (Амиенски), *Путешествие въ Молдавію, Валасю и Сербію,* 1910. Податоците ги добивме од Милена Максимовиќ.

лабочување на плановите на композицијата, но без усет за мерка на димензиите на волумените – коњот што го држи сеизот и чадорот. Третиот план е издиференциран преку нискиот рид и хоризонтот.

Значително поинвентивно е решена фигурата на младата жена Катарина Вучковиќ од Смедерево. Моделацијата на лицето и вратот, и покрај деликатноста на розе бојата, е добро остварена, а линијата на цртежот сигурно ги следи контурите на волуменот. Сугестивниот поглед, стиснатата уста, самоуверената става – го откриваат карактерот на оваа, со елегантна фигура, убава, но енергична и строга жена. Колористички, со нагласка на топла гама, мошне хармонично и живописно дејствува оваа стара градска носија, во која е облечена Катарина Вучковиќ. Судејќи по прикажаната длабочина на пејзажот (некој вид алеја), се чини најверојатно дека портретот е сликан според фотографија. Меѓутоа, независно од околностите под кои работи, оваа негова творба ја сметаме меѓу подобрите остварувања со духовни сродности на бидермајерот, проникнати со психолошки карактерности и реалистички белези.

Истата година е насликан портретот на кнегињата Персида Караѓорѓевиќ, според фотографија од стара гравура. Во прашање е бидермајерски портрет, во кој доаѓа до израз обработката на украсните детали на градската облека и накитот. Со непосредност, својствена на нешколуваните сликари, со чувство на тактилноста на материјата, како и функционалното спроведување на цртежот, Зографски успешно го слика обликот на волуменот. Доловени се правилните црти на лицето, бадеместите очи што ги красат веѓите, а носот и устата го дополнуваат изнежено, долгнавесто лице на младата жена од високите граѓански слоеви. Колоритот е изведен во хармонични односи: црна уредена коса, жолта капа, диплестото резеда здолниште околу половината го украсува свилена шамија, врзана во јазел, насликана во комбинација на тиркизна и жолта боја, а горната облека со елекот е дадена во темновиолетов тон и позлатена срма. Усилбите на Зографски очигледно биле насочени кон надминување на едноставното пренесување на видената глетка на сликата, за што ни говори развиеното чувство на Зографски за колористички, хармонични ритмови, што не е составка на фотографијата или на гравурата.

Кон оваа група портрети, по ликовната обработка и по стилскиот став, се приклучува композицијата Везирот Али-паша Јанински, насликана според фотографија. Али-паша е претставен седнат во десниот крај од дрвен чун, што го возат на Јанинското Езеро луѓе со оголени раце, во придружба на телохранители, поместени во две групи. Кај групата веслачи се забележува природен и хармоничен ритам на движење што придонесува да се избегнат монотонијата и статичноста на фигурите. Во заднината се гледа град, опкружен со висок ѕид. Зографски сликарски ги диференцира плановите преку потемни и посветли сини плотни на езерото, сиво-виолетовите силуети на градот, затворајќи ја длабочината на заднината со руменикавиот хоризонт и синото небо, нешто што нè потсеќава на традицијата на назаренското сликарство. Живописно сликаните облеки во топла гама на црвени, жолти, кафеави и светли тонови го надополнуваат колористичкиот впечаток на сликата.

При живописувањето на црквата Вознесение Христово во с. Бањица, Велешко, во 1936 г., Зографски ги насликал портретите на српските кралеви Петар I и

неговиот син Александар, над западниот влез од внатрешната страна на наосот. Користејќи се со фотографии сликарот е преокупиран со амбициите да ги оствари белезите на репрезентативноста, материјализирајќи ги знаците на нивните владетелски достоинства и моќ. Портретот на Александар цртачки и во описот на материјализацијата, е послабо изведен: блага деформација на широкото и меко градено лице, здебелени раце, недоработени уши и коса, тврдо и неправилно сликана висока јака и еполети (на десното раме, без перспектива дадено). Значително поубедливо се доловени ефектите на материјализацијата на раскошната наметка и инсигниите кај кралот Петар, како и пластичноста на неговото лице изведена во стемнеторозе боја. По сликањето на портретот на кралот Петар во Ниш, за кого немаме никакви ликовни податоци, овие два портрета наедно ни служат како доказ за сфаќањето на облиците на репрезентативните портрети од страна на Зографски, подредено на примерите од фотографиите.

Во втората половина на 30-тите години, ние констатираме значително намалена активност во сликањето портрети, особено кога се во прашање порачки за други. Зографски, меѓутоа, се ориентира, што е карактеристика и на првата половина од 30-тите години, кон сликање интимни портрети, одгледувајќи го и натаму портретното сликарство. Од 1938/1939 г. се зачувани две творби: Портретот на Сава, првата жена на авторот и вториот Автопортрет. Сведени на биста врз еднобојни заднини, работени без некои колористички ефекти, тие се наметнуваат со едноставноста на средствата со кои се остварени и со силата на доживувањето на самите ликови, како резултат од личната мотивираност на авторот.

Портретот на Сава има сигурна линија на цртежот и, истовремено, цврсто и јадро пластично обликување на лицето. Измазнетата фактура, со нагласки на црвено и розе, гради лапидарна архитектоника на лицето, при што се истакнати најкарактеристичните индивидуални црти на Сава: малу шпицеста и истурена брада напред, истакнати јаболкници, нагласени веѓи и високо чело. Острите линии на лицето се облагородени преку дискретната насмевка и преку ширината на погледот. Само делумно се остварени тактилните вредности од облеката: кафеаво-жолтеникавата јака и сиво-белата блуза. Портретот е врамен во син тоналитет: маринско сино палто, „петролеј“-сино здолниште и транспарентна сина заднина, без чувствителност кон бојата на жолтата шамија, розеникавото лице и кафеаво-жолтеникавата крзнена јака.

Вториот автопортрет на Зографски не е датиран ниту сигниран. Нашето определување, дека тој е настанат во 1938, односно 1939 г. се засновува врз оценките на возраста на Зографски, во споредба со првиот автопортрет. Зографски оддава лик на човек во напредна зрелост, побелен во косата и со прошарани мустаќи, наметливи брчки и опуштено лице. Со извонредно чувство за тактилност и со способност за опсервирање на карактеристичните црти од лицето, Зографски ги потврдува своите вредности на сликар обдарен со интуиција и дар за забележување. Во извесни мигови тој ги надминува границите на чистата и објективна фактографија, понирајќи во сферите на внатрешните чувствителности, макар и врз маргините во откривањето на психолошките карактеристики од моделот. Во сликањето на облеката и ордените не е на рамништето на сликањето на лицето, со пропустите што сме ги среќавале и кај претходните творби. Треба да одбележиме дека двата автопортрета од 30-тите години, спо-

ред грижливоста со која се работени и според сликарското чувство со кое се доживеани, спаѓаат меѓу неговите подобри ликовни остварувања, ако не и меѓу најдобрите. Во композицијата преовладува зелена интонација: лице во основата, палтото, заднината со кафеави сенчења.

Во 1939 г., по покана од М. Стојмировиќ-Јовановиќ, најверојатно задоволен од неговите работи од 1932 г., Зографски го слика портретот на кнезот Михајло III Обреновиќ. Се смета дека творбата е направена според гравура од автор што живеел во Западна Европа.[20] Кнезот Михајло III е облечен во офицерска униформа, поставен во стоечки став на балконот од дворот, со поглед кон градот. Во заднината на балконот е насликана драперија – перде и столб, идеализирана бидермајерска стафажна рамка. Според начинот на сликањето, не потсеќава на портретите на Катарина Вучковиќ и кнегињата Персида. Колоритот во сликањето на облеката се сведува на светлосино и светлоцрвено. Розеникавото лице, од кое зрачи извесна благородност и енергичност, е врамено со кафеава, благобрановидна коса.

Во сликарскиот опус на Ѓорѓи Зографски, настанат во годините на Втората светска војна (1941–1945), според сегашното сознание, има мал број портрети, работени според интимната желба на авторот. Од овој период потекнува мошне интересно негово дело Папрадишко-велешки црковни строители, зографи и резбари, насликано кон крајот на 1941 или во почетокот на 1942 г.[21] На едно пано, со неголем формат, Зографски насликал 14 ликови на градители, зографи и резбари, кои потекнуваат од Рензовско-Зографскиот род, сведени на бисти во медалјони. Во најгорниот ред во медалјоните се испишани текстови, а врз лентите наоколу имињата на најстарите претставници од родот Рензовци: Мирче, Богдан, Силјан, Јанкула и Дамјан Јанкулов, за кои авторот не направил портрети. Во вториот ред одозгора се насликани бистите на синовите од Дамјан Јанкулов, едни од најпрочуените наши мајстори-градители, зографи и резбари: Коста (+1869), Ѓорѓи (+1880), протомајсторот Андреја (+ 1879) и Никола (+1866). Во третиот ред се синовите на Ѓорѓи Дамјанов – Јанко (+1881) и Јаков (+1907), на Андреа Дамјанов – Даме (+1926) и Никола Дамјанов – Петар (+1921) и Наце (+1920). Во последниот ред, меѓу помалку познатите Мане и Јован, средишно место заземаат Ѓорѓи Зографски и Димитар Андонов и Хаџи Косте Крстев, кои не припаѓаат кон Рензовско-Зографскиот род. По сè изгледа Зографски имал почит спрема стариот Косте Крстев, кој под стари години живеел во сиромаштија, како и спрема Димитар Андонов, како на добар сликар и негов соработник. Од испишаниот текст во медалјоните (III и V) се подразбира намерата на Зографски да ги евоцира спомените кон градителите, зографите и копаничарите, од разгранетата лоза на Рензовци и Дамјановци, и да ги остави во трајно сеќавање нивните ликови. Уметниците се предадени во национална, мијачко-папрадишка носија и во градска облека тие што живеат и умираат во

[20] Милена Максимовиќ смета дека портретот на Михајло Обреновиќ е направен по гравура на автор што живеел во Западна Европа. Фотографијата на гравурата се наоѓа во збирката на М. Јовановиќ, во Смедерево. При снимањето на експонатите во Музејот, испуштен е портретот на М. Обреновиќ.

[21] Ѓорѓи Зографски текстот на паното го испишува на измешан бугарско-македонски јазик. Двапати ја користи буквата „у“ (Велес, Ораховец), што е еден од доказите дека оваа творба ја слика набргу по окупацијата.

XX в. За да може да ни даде вистинита слика за идентитетот на личностите, да ги истакне карактеристичните црти на секој од нив поединечно, како и расно да ги определи, Зографски несомнено се служел со фотографии. Директно сликање врз шперплоча ги елиминира наслојките од грундот, при што е запоставено финото и меко „иконописно“ извлекување на премините од страните што се осенчени спрема посветлите партии од лицето. Во моделацијата преовладува розе интонација, а во сенчењето маслинесто-зелена или кафеава боја. Во поглед на ликовната обработка на групните портрети се забележува дека изворот на светлоста доаѓа од разни страни (од лева или десна), што е уште еден доказ дека тие се сликани според фотографија. Од друга страна, занемарени се педантното сликање и цртачката коректност, а материјализацијата на облеката е сведена на грубо извлекување на линиите и орнаментиката (мијачките носии).

Ѓорѓи Зографски, најверојатно во исто време или пред да го почне сликањето на композицијата со портретите на папрадишко-велешките црковни строители, зографи и резбари, ги слика портретите на Никола, Андреја, Ѓорѓи и Коста.[22] Тие се претставени натпојасно, со свртени погледи малку надесно (првите) и малку налево (вторите двајца), во исти пози како и во претходната композиција, облечени во мијачка носија. За објавената слика, оригиналот не ни е познат, не се приведени никакви други податоци и коментари за нејзината ликовна обработка.

Во 1942 г. Зографски прави реплика на композицијата Папрадишко-велешки црковни строители, зографи и резбари, на едно пано со средна големина. Во реплицираната композиција е задржан распоредот на медалјоните, но со зголемена дистанца еден од друг. Врамени се во барокни „рељефни“ орнаменти наместо обичните ленти во првата композиција, а сината пепелестосина основа во медалјоните сега е заменета со сина и темно-црна заднина на паното. Бистите се сликани со почисти темно-сиви во комбинација на сини тонови, а во моделирањето на лицата се користи светлорозе гама, проследено со дискретно означување на брчките. Во однос на самата ликовна обработка на лицата, во споредба со првата композиција, тие дејствуваат како обновени, „дотерани и разубавени“, фактички изменети, дадени безизразно и сликани „без жар и душа“.

Скоро идентичен случај имаме со портретот на Јаков Зографски од 1942 г., што е реплика на истоимениот портрет од 1895 г. Тој е обновен и очистен од „патината на времето“, неговото лице е освежено и дејствува повитално, а линијата на цртежот е поостра и потврда. Облеката и краватата сликани широко во темносина гама, дејствуваат тешко, колку и стемнетоцрвеното лице необлагородено.

Од напред анализираните творби можевме да констатираме дека Зографски мошне рутински, во негативна смисла, се однесува во сликањето на портретите – групен и поединечен – особено во реплицираните примери. Неговата ликовна постапка во нивната обработка е една од причините што вториот портрет од Јаков Зографски го датиравме во 1942 г.

Од истата, 1942 г., потекнува портретот на дедо Петар Здравев, насликан, како што е тоа забележано во натписот од сликата, „по желание на игуменот Алексиј“ од манастирот Св. Димитрие во Велес, а како подарок на механџискиот

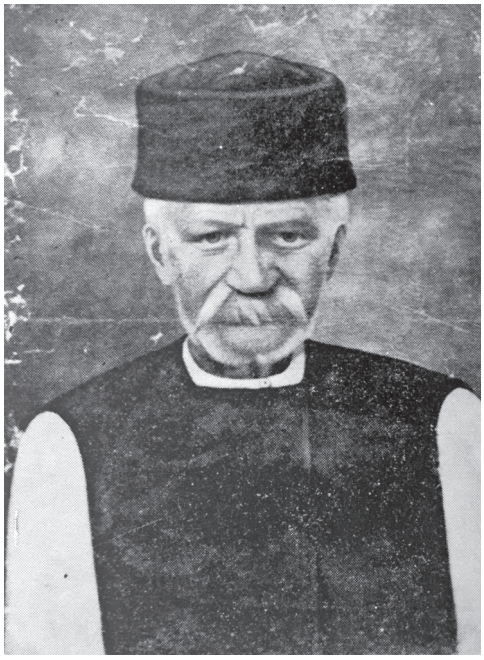
[22] Творбата е најверојатно сопственост на Асен Василиев од Софија. Види А. Василиев, *нав. дело,* 159.

еснаф од градот.[23] Освен коректно насликаното лице, уредената коса на патец и кусата брада со мустаќи, облеката е решавана површински и декоративно во студена гама на темносини и темни студени тонови. Општо земено, во оваа творба Зографски ги повторува пропустите во врска со размерите на димензиите на рацете, описот на материјата, како и пренатрупаноста на композицијата со елементи од второстепено значење во првиот план.

Портретот на Данчо Зографски, најмладиот син на авторот, сликан во 1943 г. во мал формат наедно е последно остварување на Зографски во доменот на портретното сликарство.[24] По грижливоста со која е изведена ликовната обработка на главата и лицето, со малите димензии, ни напомнува на убаво насликаните портрети од првата фаза: Женскиот портрет и Портретот на Јаков Зографски. Понесен од младоста на 23-годишниот син, слично како и кај Женскиот портрет, Зографски мошне внимателно го слика лицето во чисти премини на инкарнатна розе нијанса. Меката линија на цртежот и фината обработка на убавите црти на лицето, косата и веѓите, мазната фактура, нè упатуваат на споредување со остварувањата на академски школуваните сликари меѓу двете војни. Наспроти тврдите волумени, необлагородената палета на портретите од 1941 и 1942 г., ние имаме цртачки простудирано дело, колористички хармонизирано. За жал, Зографски се покажува недоследен во сликањето на облеката сведена на површинско решавање, на слободно извлекување на линиите и, конечно, на нејзината ликовна недоработеност. Дотолку повеќе, кога се знае дека лицето го слика според модел со истенчено чувство да ги прикажува карактеристиките во физиономијата на портретираниот.

[23] Според натписот испишан на сликата, портретот е направен во спомен на 1855 г., кога Петар Здравев го откопал „затрупаниот“ манастир Св. Димитрие, во Велес. Петар Здравев умрел во 1867 г.

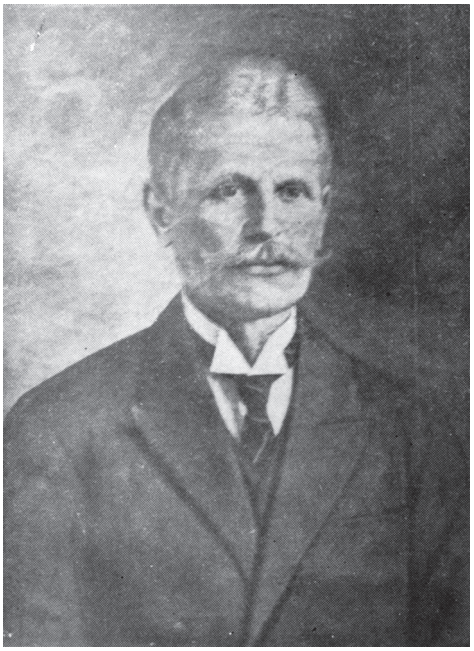
[24] Според искажувањето на Данчо Зографски, тој му позирал на татка си при сликањето на портретот.



41. Портрет на селанец, 1898, Уметничка галерија „Скопје“, Скопје, кат. бр. 3

42. Портрет на Јован Зографски, 1907, сопс. Томислав Зографски, Скопје, кат. бр. 6

43. Портрет на Димче Левков, Скопје, кат. бр. 7



44. Автопортрет, 1931/1932, сопс. Данчо Зографски, Скопје, кат. бр. 12

45. Портрет на Данчо Зографски, 1943, сопс. Данчо Зографски, Скопје, кат. бр. 28

ПЕЈЗАЖИ

Судејќи по бројот на зачуваните творби, пејзажот како самостојна сликарска тема е сосем ретка појава во творештвото на Г. Зографски. Неговата полна вредност како сликар доаѓа во сликањето портрети, во случаи кога за тоа пројавуваат интерес други или кога е тој лично заинтересиран во сликањето интимни портрети. Во времето на неговата појава на сликарската сцена, нашата сè уште конзервативна средина не била на такво рамниште што да можела да стане консумент или да има разбирања за пејзажот. Ние обрнавме внимание на исечоци, детали од пределите што се јавуваат во творбите на Зографски во црковното сликарство. Тоа можат да бидат идилични пејзажи во заднината на сликата, што се среќава во творбите на назаренските и бидермајерските сликари. Меѓутоа, ние укажавме дека Зографски ги слика исечоците од пределите според туѓи примери, имајќи ја предвид неговата неспремност, ликовната необразованост и, конечно, неговиот афинитет кон сликањето портрети. Творбата Пејзаж, сопственост на Музејот во Смедерево, е насликан дури во 1932 г. Средишниот дел од сликата го опфаќа стариот дрвен мост од јужниот дел на градот Велес, со групациите од куќите на старата станбена архитектура и џамијата, од двете страни на брегот на реката Вардар. Со уситнети потези ги слика ѕидните платна, ѕиданите камени столбови од мостот, грмушките, крошните од дрвјата, а со мазни потези белите, минијатурни фасади на куќите. Белината на куќите со црвени покриви, сино-зеленкастата вода на Вардар прошарана со бели нагласки, сино-зеленикавите оголени ридови со сино небо и бели облаци, кафеавата ограда и темновиолетовите столбови од дрвениот мост, покрај сета наивност со која се насликани, даваат „верна“ слика на панорамата од стариот Велес. Неоптоварен од програмска насока и влијанија од современите струења, на непосреден начин, без детализирања, се доживеани амбиентот и патината на времето. Не е неважно да се каже, со оглед на документарниот карактер на творбата, дека е творбата работена според фотографија или таа му служела како мотив и инспиративно средство на Зографски. Претпоставуваме дека фотографијата потекнува од времето на првата деценија на XX в. и, според некои сознанија, можеби од 1903 г.[25]

Другиот пејзаж, насловен „Крај на Вардар“ го слика Зографски за време на Втората светска војна, можеби 1941/1942 г.[26] Зографски се определува за самостоен мотив од природата, при што човечките фигури, животните и птиците имаат еднакво вредно место во пејзажот. Не сме сигурни дали Зографски го слика пејзажот според фотографија или работи под влијание на видени остварувања. Во секој случај, ние имаме пред себе една варијанта со белези на импресионизмот сфатена во неговото пошироко значење. Имаме сличност со пределот, но не и објективна сличност со природните нешта. Остварена е длабочината на просторот со логично поставување на плановите, со смалување на големините спрема хоризонтот, со ослабување на интензитетот на колоритот кон заднината. Целиот пејзаж е втонат во зелената гама на тонови – затревнети-

[25] Самиот Ѓорѓи Зографски ни обрнува внимание дека творбата е работена според фотографија што потекнува од 1903 г. Зачувано е датирањето – 1903 (копија – н.з.).

[26] На опачината на сликата Зографски го испишува насловот на пејзажот, кристејќи ја буквата „ъ“ – „Край на Вардаръ“, поради што сметаме дека пејзажот е настанат во годините на окупацијата, 1941/1942 г.

от брег, густите крошни од дрвјата, машките фигури. Според некоја интуиција, работејќи за свој вкус, Зографски се отвора кон барањата на новото време, колку што тоа можел да го постигне со снагата на својот талент.

Иако се покажува конзервативен во користењето на сликарските средства и во своите сфаќања кон продорите на македонската модерна, Зографски на своевиден начин создава атмосфера со нагласка на осовременување.

ИСТОРИСКИ ТЕМИ

Македонската ликовна уметност во преодниот период не била ангажирана во сликање теми со историска содржина од нашето поблиско или подалечно минато. Политичките прилики не биле погодно време и мотив за слободно искажување на националните чувства. Обидите на Андонов, преку копирање на туѓи сижеа со блиска проблематика, се еден од облиците да се искаже вистината на живеењето во вековната поробеност. Ѓорѓи Зографски, мотивиран од еден драматичен настан – колежот што го извршиле Арнаутите врз невиниот свет во родното му Папрадиште – следејќи го патот на својот сонародник – ја слика композицијата: Вистинскиот настан од 1884 г. во с. Папрадиште. Самиот Зографски го доживува настанот на своја 12-годишна возраст и бил емотивно и психолошки предиспониран да остави трајно сведоштво за животот на македонскиот народ под турското ропство. Тој го насликал злосторството на вооружената арнаутска чета, предводена од полјакот Фазлија од с. Црнилиште, Прилепско, врз фамилијата на Дело Тримчевски од с. Папрадиште. Тогаш биле убиени сите членови на семејството, освен најстариот син Наце, кој се спасил, и биле ограбени имотот и стоката на Дело Тримчевски, а куќата изгорена.[27]

Зографски работел подолго време врз компонирањето и сликањето на платното, сè до неговото завршување во 1907 г. во Ниш. Во подготвителните работи тој ја студирал арнаутската облека, исцртувал силуети на фигури, вршел фотографирања на лица во разни пози, со цел за поубедливо претставување на драматичната епизода. Се знае дека Роса, втората жена на Зографски, му позирала за ликот на Доста, млада жена, роднината на Тримчеви, што била фатена и одведена во плен.[28] Распоредот на композицијата е решаван хоризонтално, со планови во две нивоа. Во првото фигурите се дадени полегнати, клекнати или поднаведнати, со цел да се добие полна прегледност во описот на настанот – самиот чин на убивање и ограбување. Зографски успеал да оствари ритам на

[27] За злосторството на вооружената арнаутска чета, предводена од полјакот Фазлија од с. Црнилиште, Прилепско, врз куќата на Дело Тримчевски, поопширно е напишано во статијата на Б. Антић, *Велешки сликар и зограф г. Ђ. Зографски овековечио је једну трагичну епизоду из живота нашег народа на Југу, Истинит догађај у Папрадишту 1884 године,* Политика, 4 јуни 1938.

[28] Овие податоци ги добивме од Тодор Зографски. Своите сеќавања за работата на татко му врз композицијата Вистинит настан..., ги искажува во своите *Спомени,* на следниов начин: „Едно поголемо платно беше распнато на ѕидот и на него татко ми се задржуваше одвреме навреме. Почнаа на тоа платно да се појавуваат разни човечки фигури набележани со јаглен.“ Дедо му Јаков му помагал на татко му во расветлувањето на настанот. Види *нав. дело,* 3–4.

судири и драматична напнатост. Жестокоста на одмазничката свирепост врз Дело Тримчевски, неговата жена Ката, синовите Наце и Јордан, едно мало дете скриено под шамија, зад грбот на Ката и ладнокрвниот грабеж на покуќнината, истерувањето на стоката – се предадени мошне сугестивно и наративно. Направен е обид во степенувањето на психолошката напнатост, од здржаниот, нем израз на страв (Доста), до стравотен писок (Ката), манифестирана пред сè преку надворешните движења и акции. Во немоќта да понира во внатрешните душевни чувствителности, Зографски се служи со методот на дескрипција, која граничи со натурализам. Не пренебрегнувајќи ги цртачките пропусти, извесна театралност на позата (групата со Доста), Зографски сепак успева да проникне во комплицираниот ред на композицијата со бројни фигури на луѓе и животни, да го долови ентериерот на едноделната куќа во Азот, како и да оствари колористичка хармонија од живописната носија на папрадишани и на Арнаутите.

Ѓ. Зографски направил реплика на истата композиција под наслов „Истинита случка – разбојнишчтво арнаутско во Папрадишча 1884 год.“ што е насликана, според забележената сигнатура и датирање, 1907 г. Задржувајќи го концептот во организацијата на композицијата, бројот на учесниците во настанот, ентериерот, забележливи се пренебрегнувања на одделни елементи или додавања нови: на предната страна од долапот ја нема камарата, еден од Арнаутите носи котел во левата рака, на видело; Вело држи тенок (а не дебел) стап во левата рака, зад главата има капче (во првата нема), на таванот е редуциран бројот на хоризонтално поставените греди и сл. Во ликовен поглед репликата значително послабо е насликана.[29]

[29] Во објавената литература се оспорува оригиналноста на композицијата „Истинит догаѓај 1884. год.“ со означената сигнатура „Ниш 30/1 1907 г.“, сметајќи ја за копија, што ја работи некој В. Чоловиќ во 1939 г., бидејќи оригиналот исчезнал. Втората творба, што ја означуваме за реплика, настаната во истата година како и првата, се смета за копија-реплика, настаната многу подоцна, веројатно околу 1930 година. Види: А. Ѓурчинов, *Скица за развитокот на новото македонско сликарство,* Разгледи, 1 септември 1959 г.

Споредувајќи ја оригиналната композиција (таа што се наоѓала во Музејот на Јужна Србија) со фотографијата, на која се фотографирани делата на Зографски настанати помеѓу 1908 и 1912 г., меѓу кои и композицијата „Истинит догаѓај .., можеме да го констатираме следното:

а. – на двете композиции е задржан (сочуван) оригиналниот потпис на авторот, како и означената година.

б. – насловот на првата композиција, во однос на сигнатурата е испишан со техничка дотераност, при што не го исклучуваме учеството на авторот. Тодор Зографски се сеќава дека оваа слика била изложена во витрината на книжарницата на Димче Крајничанец во 1920 г., во Велес.

в. – композицијата во композиционите решенија е мошне блиска до „оригиналната композиција“ – фотографијата од ателјето.

г. – Ѓорѓи Зографски прави лично реплики на своите творби, поради што тешко би поверувале дека уште за време на неговиот живот би допуштил неговите творби да ги „реплицира“ друга личност (во случајот В. Чоловиќ). Репликата, што е сопственост на Данчо Зографски, според наше мислење е оригинална творба и од причини што првобитниот наслов на композицијата е заменет со бугарско-мијачки јазик и замената на „израд“ со „израб“, што е настаната за време на бугарската окупација.

Во 1934 г. Зографски ја насликал композицијата со претставата на Ѓурѓе Бранковиќ, српскиот деспот со неговата фамилија, чии ликови се реконструирани од повелбата на Ѓурѓе Смедеревац, што ја дал на манастирот Есфигмена во Света Гора (XV в.). За сликата на оваа стара владетелска фамилија, нејзиното настанување и опис, се знае од објавениот напис во весникот „Вардар“ во истата година, но не и поблиски податоци за поводот на нејзиното објавување, сопственикот, како и ликовни информации за оригиналната композиција. Не ни е познато каде денес се наоѓа ова платно од Зографски. Ликовите на повелбата, според искажаното мислење, биле автентични, но нешто избледени, додека костимите го зачувале оригиналниот изглед. Зографски успешно ја пренел претставата од повелбата на платно, при што се истакнува нејзината „документарна и декоративна“ вредност.[30]

МРТВА ПРИРОДА

Со појавата на првата генерација школувани македонски сликари, мртвата природа се афирмира како самостојна сликарска тема. Дотогаш предмети од мртвата природа, како одделни и придружни елементи се јавуваат во композициите со религиозна содржина. Единствената мртва природа што ја насликал Зографски во 1933 г. (сигнирана и датирана) е настаната по желба на самиот автор, како подарок на неговиот син Тодор. Ѓ. Зографски за ликовен мотив на својата мртва природа зел разно овошје: јаболка, круши, праски, сливи и грозје, како и предмети: стаклена чаша и ибрик, поставени врз метален послужавник, покриен со везена покривка. На релативно мал простор се насликани овошјето и предметите со настојување кон природноста на облиците и нивните бои, но во доминација на зелената гама. Сепак, останува да се забележи, сметајќи го како скромен обид, уште еден прилог во сликарскиот фонд на Ѓ. Зографски.

Заклучок

Личната, професионална определба на Ѓорѓи Зографски кон црковното сликарство не го доведуваат во прашање неговото место во поновата историја на македонската уметност како сликар. Тој полни четири децении се занимава со работа на иконостаси, фреско-сликарство и ѕидни слики, меѓутоа, напоредно со својата активност како зограф, тој ќе наслика значителен број слики со профана содржина. Обработениот број портрети (30), приклучувајќи ги кон нив 14-те портретирани ликови на познатото пано „Папрадишко-велешките црковни строители, зографи и резбари“ и 13-те портрети, насликани меѓу 1902 и 1912 г., што се идентификувани на една фотографија од заоставнината на Ѓ. Зографски и други дела со профана содржина (5), на најдобар начин ни го претставуваат Зографски првенствено и исклучително како портретист. Анализата на делата на Зографски, што се обработени во нашата теза, имајќи ги предвид оние негови остварувања што ги сметаме меѓу најдобрите, ни ги покажува неговите вистински сликарски можности и резултати што ги надминуваат дострелите во црков-

[30] Види: *Једна наша стара владалачка породица, чији су ликови реконструирани по једној старој светогорској повељи,* „Вардар“, 8 ноември 1934 г.

ното сликарство. Во однос на неговите современици – Димитар Андонов и Коста Ванѓеловиќ – Зографски остварува една мошне уедначена линија во сопствениот уметнички развој, без особено пројавени осцилации во ликовната обработка и отстапувања од ликовно-естетскиот поттекст и насока, проникнати со елементи на реалистичкиот концепт. Служејќи се со помошта на фотографијата на личноста што ја портретира, тој се труди тие да личат, преку бележење на виденото, на фотографијата, но напати оплодени со психолошка продлабоченост. Ѓорѓи Зографски е несомнено изразито фигуративен сликар, поточно сликар на човекот, на неговиот лик. Во битието на својата уметничка природа тој е предодреден кон одгледување на портретната дисциплина, со способност да даде повеќе од описот на индивидуалната конкретност на портретираната личност. Отсуството на сликите настанати од првата фаза нѐ спречуваат без дилеми да го следиме неговото творештво со профана содржина и да го утврдиме неговиот подем до оние негови степени на творечка зрелост во кои тој се реализира како сликар. Отсуството на датуми на сликите, во повеќето од нив, значително го отежнувале утврдувањето на хронологијата на уметничкиот развој на Зографски. Уметничката дејност помалку е условена од фактичката потреба на средината, отколку од интимните настојувања на авторот да се открие и како личност што се занимава со сликање портрети и, на тој начин, да се обезбеди пологичен континуитет во развојните етапи на сликарската активност.

Престојот на Зографски во Петроград и Москва (1887), порај сите незгоди што Зографски ги доживува во врска со регулирањето на неговото образование, несомнено е од пресудно значење за неговото однесување во животот и творештвото. Својата неукост и нешколуваност тој ја надоместува преку непосредни контакти со мошне живата сликарска активност во Петроград и Москва, поларизирана меѓу застапеноста на академизмот како призната платформа на академските студии и силно изразената реакција против застарените гледања во лицето на претставниците и застапниците на реалистичките тенденции во уметноста. Повремениот престој во Софија, каде што, по 1878 г., настануваат коренити промени во сликарството, под влијание на академски образованите сликари-дојденци и оние што се школуваат на академиите во Западна Европа, позитивно дејствуваа врз афинитетот и ориентацијата кон проширување на својот интерес за обработка на теми со профана содржина. Врз неговата конечна определба да го одгледува профаното сликарство, веруваме, влијае побогатата и културно поразвиена средина (Софија), каде што портретната уметност има своја подолга традиција. Живеејќи и дејствувајќи меѓу академски образовани сликари, надвор од Македонија, тој сигурно, во рамките на своите можности, ги задоволува вкусот и менталитетот на оној општествен слој од граѓанската средина, која држи до сличностите со фотографираните личности, со желбата за афирмација во сталешките кругови.

Сликарските дела настанати до 1912 г. ја одбележуваат првата етапа од уметничкиот развој на Зографски. Женскиот портрет (од пред 1894), со кој го означуваме почетокот на уметниковата кариера во областа на профаното сликарство, носи белези на неговата информираност за ликовната клима во средината во која се формира, меѓутоа, наедно и за наше упатување за неговата спремност да се занимава со сликање профани облици. Идентитетот на младата девојка е остварен со цртачка сигурност и грижливост во остварувањето на постепените премини во

моделацијата, без онаа студена чистота на „класицистичка“ вокација. И додека Женскиот портрет може да биде резултат на инспирацијата од убавината на младата девојка и младенечкиот восхит да се „идеализира“ нејзиниот облик, портретот на Јаков Зографски, неговиот татко, е сликан со јасно изразено настојување кон „реалистичко“ објективизирање на личноста со колористички средства што се адекватен одраз на внатрешната состојба на портретираниот (1895). Во контекстот на опсервирање природноста на облиците и изразеното чувство за „аналитичко“ моделирање на карактеристичните детали на личноста е остварен портретот на Селанецот (1898), а подоцна и портретот на Роса (1904).

Втората група портрети, што припаѓа на втората фаза, претставува личности од еснафската граѓанска средина – трговци, занаетчии, заможни земјоделци – исклучително велешани, негови сограѓани, настанати според вкусот и разбирањата на самите нив. Сите тие, по некое правило, се претставени во репрезентативни пози, со белези на реализам и делумно со психолошки поттекст (Димче Левков, 1921; Димче Чокал, 1923; Диме Јовев, 1925–1926).

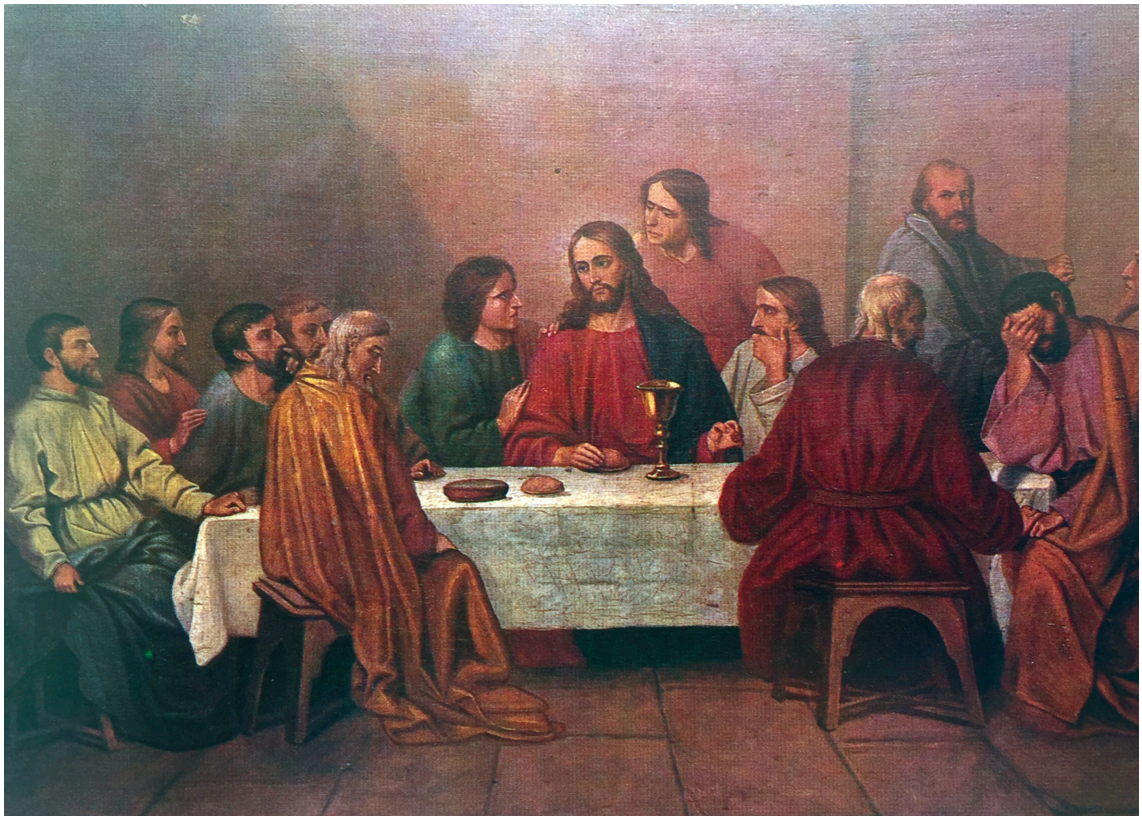
Во третата фаза (1930–1940) Ѓорѓи Зографски ни се претставува со сета разложност на уметник во полна уметничка зрелост и вистински свои заложби и вредности на сликар. Тој останува доследен на идеалот во сликањето на човечката фигура и сè повеќе на човечкиот лик. Опсервирањето на обликот, на неговиот пластицитет е напати успешно ухармонизиран со внатрешната, карактерна особеност на личноста што е негова ликовна преокупација и се јавува како резултат и на сопствената уметникова еволуција. Сликајќи во екот на разгорот на нашата млада македонска модерна уметност, можеме да констатираме извесно духовно сродство со разбирањата и ликовниот израз со уметноста на нашите основоположници во македонската уметност во делата на двајцата наши преродбенски сликари – Димитар Андонов и Ѓорѓи Зографски, на пример, со делата на портретната уметност на Лазар Личеноски, Димитар Пандилов, Томо Владимирски. Ние не можеме да го пренебрегнеме истенченото чувство, што го носи со својот природен инстинкт, за карактерно диференцирање и проникнување во битието на личноста, пројавено во остварените творби во оваа фаза (Автопортретот од 1932, портретот на игуменот Спиридон, 1932, Автопортретот од 1938, портретот на Сава, 1938). Од гледна точка на формалната страна Зографски се изразува со ликовните средства на зограф, исто како и Димитар Андонов; затоа ние можеме да говориме за една сликарска поставеност, која може по своите резултати и доживувања, ако не да се срамнува со портретната, и не само со неа, на нашите модернисти, тоа може да се почувствува билото на новото време. Портретот на Данчо Зографски (1943), по третманот, по ликовното доживување на обликот е најблизок до современоста – до новите движења во македонската уметност.

Другите сликарски родови, како што се пејзажот и мртвата природа, со исклучок композицијата Колежот во с. Папрадиште 1884 г., во која е застапена фигурата, претставуваат, во творештвото на Зографски, спорадичен сликарски интерес.

Сликарското дело на Зографски е речиси истражено во целост и со сигурност можат да се оценат местото и значењето на неговиот придонес во утврдувањето на развојната линија на световното сликарство во Македонија, за успонот на нашата национална култура и уметност, на неговата сликарска личност.

XIII. Свети Ѓорѓи Победоносец, 1899. Црква Св. Ѓорѓи, Сурдулица (СР Србија). Темпера на штица, 92,5x84x2

XIV. Јован Крститель, 1905. Црква Св. Петка, с. Сечаница (СР Србија).
Темпера на штица, 102,5x68x2,8



XV. Тајна вечера, 1907. Црква Архангел Михаил, с. Балаинац (СР Србија). Темпера на штица, 90,2x61,2x2

XVI. Свети Никола, 1922. Црква Св. Никола, с. Оморане, Велешко.
Темпера на штица, 50x36x2,5

XVII. Женски портрет, пред 1894. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје (кат. бр. 1)

XVIII. Портрет на игуменот Спиридон, 1932. Манастир Св. Јован Бигорски (кат. бр. 13)

XIX. Папрадишко-велешки строители, зографи и резбари, 1941/1942.
Соп. Тодор Зографски, Скопје (кат. бр. 24)

XX. Вистинит настан 1894 година во с. Папрадиште, 1907.
Уметничка галерија „Скопје“, Скопје (кат. бр. 31)

КОСТА ВАНЃЕЛОВИЌ

(1875–1932)

ТВОРЕШТВО И ЖИВОТ

Меѓу ликовните посленици, што му припаѓаат на преодниот период, чиишто уметнички залагања значат своевиден и значаен придонес во издигањето на повисоко рамниште на ликовната култура и уметност во Македонија, се вбројува и личноста на Коста Иванов Ванѓеловиќ. Тој се јавува на уметничката сцена во првата деценија од овој век, во времето кога Димитар Андонов е на врвот од својата творечка зрелост, а Ѓорѓи Зографски во напонот на уметничкото дејствување. Во однос на нив, негови современици, тој поминува значително поразличен животен пат и поинакви услови во формирањето на својата сликарска личност, кои го спречуваат порано да се вклучи во уметничкиот живот кај нас. Има нешто загадочно и трагично во битието на личноста на овој наш „црковен сликар и декоратер". Многу нешта од неговиот интимен живот сè уште остануваат таинствени и нејасни, необјаснети и исполнети со спротивности. Прогонуван од внатрешен немир, тој бара спокој во потрага на себеоткривањето и осмислувањето на својот животен и професионален интерес. По цена на лични одрекувања, во спрега со своите духовни заложби, емотивни побуди и мотиви, успева да излезе од анонимноста, што е несомнено достоинство за еден самоук зограф-сликар, да ја оствари својата животна цел.

Коста Иванов Ванѓеловиќ[1] е роден во 1875 г. во Штип како најмлад син на Иван Вангелов, игларски занаетчија, и на Марија, домаќинка, по потекло од с. Павлешенци, Светиниколско.[2] Раното детство го поминува во родниот град, каде го завршува основното училиште, а потоа и три класа гимназија. Иван Вангелов успева да ги изведе своите пет деца на пат, насочувајќи ги на трговија и занает. Се знае дека Коста Ванѓеловиќ го изучува фотографскиот и чевларскиот занает во Софија, во време што веќе точно е утврдено, но изгледа најдо-

[1] За животот и творештвото на Коста Ванѓеловиќ, види: К. Балабанов, *Костадин Иванов Ванѓелов – зограф и фотограф од град Штип,* во каталогот Постојана галерија на икони во црквата Успение на св. Богородица во Ново Село – Штип, Штип, 1972, 32–39; А. Николовски, *Световно и модерно сликарство во Штип и Штипско,* монографија за Штип (во печат). Асен Василиев погрешно наведува дека Ванѓеловиќ „през 1880 г. заедно со сина си Наке работил во Бошавскиот манастир". Живописот во манастирската црква Св. Архангел Михаил го работат браќата Коста, Никола и Вангел од Крушево, во наведената година. Секако е во прашање неупатеноста на авторот за животот на Ванѓеловиќ, роден 1875 г., *нав. дело,* 208.

Податоци за животот на Коста Ванѓеловиќ добивме од Коста Миколаци, син на Ловро Миколаци, од Љубица Ванѓеловиќ, ќерка на сликарот, која ни ги стави на разгледување зачуваните документи, скици, оригинални творби, личната кореспонденција, потоа Богдан Рајаковац, историчар на уметноста од Рума, Василие Сретеновиќ, фотограф од Кикинда, Методие Вангелов, внук на уметникот, пензионер од Титов Велес, а за неговата работа во Ириг и Платичево, како и во дворецот Марѓелош, Мирјана Лесек, историчар на уметноста од Сремска Митровица. Го користиме поводот на сите нив, кои на еден или на друг начин помогнале со своите податоци да се збогатат сознанијата за личноста на Коста Ванѓеловиќ, да им ја изразиме нашата топла благодарност.

[2] Коста Балабанов погрешно ја наведува 1869/70 за година на раѓањето на Ванѓеловиќ.

цна до 1899 г.[3] Се тврди дека К. Ванѓеловиќ извесно време работел кај Алекса Панчов, комисионер во Солун, во својство на писар, пред да се врати во Штип, каде што останува да живее и да работи сè до 1901–1902 г.[4] К. Ванѓеловиќ отпрвин отворил чевларски дуќан во близината на Безистенот, во чаршијата, а по неуспешното работење, се преориентирал на фотографскиот занает, работејќи во приспособена комора во дворот на семејството на Глигор Чешларов. Меѓутоа, во обидите да заснова посигурна и потрајна егзистенција, тој е препуштен сам на себе, без надеж да биде потпомогнат од своите родители. По природа љубопитен, комуникативен и амбициозен, живеејќи подолго време во поразвиена културна средина, тој се чувствува тешко во Штип. Најверојатно се во прашање и други причини од материјална природа и интимни недоразбирања со самиот себеси, недоразбирања со патријархалната, еснафска средина во Штип, така што набргу го напушта родниот град, односно Македонија. Според досегашните сознанија, не е со сигурност утврдено ни времето ни местото каде што заминува на работа. Според некои искажувања, тој зема учество, во својство на молер, во уредувањето на некоја голема меѓународна изложба во Минхен или Лајпциг, а веројатно престојува и во Линц.[5] Според други, тој бил испратен на школување од некои црковни луѓе, веројатно во Виена, каде што останал две години.[6] Димитар Андонов, во својата Автобиографија, споменува дека „Коста Ванѓелов и Данил Митов (штипски зограф – н.з.) многу малу работеле во Македонија. Коста работеше во Србија, Војводина“[7], додека во други прилика говори дека тој „работел самостојно во Австрија“.[8] Со овие воопштени искажувања на Д. Андонов, само делумно се упатуваме во суштината на проблемот. Во секој случај, неоспорно е дека К. Ванѓеловиќ се наоѓа во Белград во 1904 г., каде што, според нас, работи во ателјето на академскиот сликар Милисав Марковиќ, во улога на негов соработник. Тој е потпишан на една скица за мермерна декорација како „асист. сликарства“. Од оваа година се зачувани уште три други скици, сигнирани и датирани од К. Ванѓеловиќ.[9] Според други архивски

[3] Народниот музеј во Штип поседува фотографија со ликот на дваесетгодишниот Коста, во медалјон, пратена од Софија до татко му, честитајќи му го именио ден – „Св. Иван“. Во долниот дел од медалјонот се насликани пар чевли, така што, според датумот на фотографијата – 3/X,99 (?), може да се заклучи дека младиот Коста го изучил, во ова време, фотографскиот и чевларскиот занает (1895 или најдоцна 1899 г.).

[4] Методие Вангелов поседува фотографија на Алекса Панчов, испратена од Коце Пеливанав во Штип во 1898 г., кај кого работи татко му Ристо и сето тоа го поврзува со престојот на Коста во Солун. Методие си спомнува дека нему, како на 8–9 годишно дете, му направил чевли од кожа, што значи дека во 1901/1902 г. Коста се занимава со чевларскиот занает.

[5] Методие Вангелов се сеќава дека самиот Коста Ванѓеловиќ му раскажувал дека работел во Лајпциг и Линц, меѓутоа не помни што работи вршел таму, можеби се занимавал со молерство, а патем и со сликање.

[6] Според искажувањето на Коста Миколаци, венчаниот кум на Коста Ванѓеловиќ, од Рума.

[7] Д. Андонов, *Автобиографија* (ракопис), X.

[8] А. Василиев, *нав. дело,* 208.

[9] На скицата за мермерна декорација е забележана сигнатурата: „Израдио К. Ванђеловић, асист. сликарства, Београд, 9. IV/904 г.“; на втората скица со ликот на св. Ѓорѓи, д.д.: К. В. 11/XII/904 Б; на третата со сцената Крштење Господне стои д.л.: 22/XI/904, а д.д.: КВ (ракописно, како на втората) и на четвртата, со претставата на архиѓакон Стефан, стои д.д.: К. В, а д.д.: 22/XI/904.

документи од 1907 г., Ванѓеловиќ живее и работи во Белград, најверојатно заедно со М. Марковиќ.[10] Тоа се потврдува со фактот дека кон крајот на 1907 г. тие ги изведуваат сликарските и декоративните работи во црквата Св. Теодор во Ириг, а ги завршуваат во јануари 1908 г. Црквената општина, по завршувањето на работите, му издава уверение на Ванѓеловиќ во кое се истакнува неговата „солидна и добра изработка“ и „преку очекувањата“ за него како млад човек, што му дава „гаранција за иднината и напредокот“. Наедно му изразува благодарност дека ја изработил како дар композицијата Цар Константин и Елена.[11] Според издаденото уверение од 21 јануари 1908 г. на црковната општина во с. Ривица, уште при изведувањето на работите во иришката црква, тој склучил договор за изработка на 28 икони. Не ја исклучуваме можноста дека иконите за црквата Св. Ѓорѓи во Ривица се работени во заедништво со М. Марковиќ.[12] Во секој случај, почнувајќи од оваа година, Ванѓеловиќ се чувствува способен за изведување самостојни активности. Во истата година, Српската православна општина во с. Јазак го ангажира за чистење на иконостасот и на ѕидните слики во јазачката црква.[13] Изгледа дека тој наоѓа простор за дејствување во новата средина, поради што се настанува во Ириг, во хотелот „Пуља“. Го проширува кругот на познајници, развива деловност по приватните куќи во Јазак, слика икони за слави во Ириг, Ривица и Рума.[14]

Во 1910 г. Ванѓеловиќ го презема целосното украсување на црквата Покров на Св. Богородица во Мала Ремета, една од неговите први поголеми сликарски работи во Војводина. Интересно е да се истакне неговото ангажирање во сликањето композиции со многубројни фигури и со големи формати, мошне амбициозна задача за нашиот сликар. Покрај ѕидните слики, тој ја изведува декорацијата во орнаменти и неколку икони за иконостасот. Веројатно, како резултат од неколкуте самостојни работи, што ги изведува по раскинувањето на соработката со Милисав Марковиќ, тој се потпишува како сликар, водејќи сметка за престижот, како еден од важните услови за неговата идна работа. Украсувањето на внатрешноста од манастирската црква е среќен повод да ја легитимира овојата стручна спремност. Затоа тој наоѓа за сходно под ѕидната слика „Св. Сава се одрекнува од круната“ да се потпише: „Приложио: Коста Ј. Ванђеловић, сликар, 1910 год.“ Тој е и самиот свесен дека во средината со богата културна традиција, од која израснале школувани сликари, тешко може самоук сликар, сè уште со скромни сликарски резултати, да стекне полна доверба пред црковните општини.

Во наредната, 1911 г., судејќи по евидентираниот материјал, работи по порачка движни икони: за црквата Св. Троица во с. Јазак и приватните куќи во Рума. Од друга страна, во напорите да обезбеди посигурен животен простор, со помошта

[10] Во оставината на Коста Ванѓеловиќ се наоѓа една дописна карта, пратена од Рудник, на 4. VII 1907 г. од страна на Воислав Р. Павиќ до Ванѓеловиќ, именувајќи го како сликар, на ул. Мајор Илиќ бр. 5, Белград.

[11] Уверението бр. 1, издадено во препис, се наоѓа во сопственост на Љубица Ванѓеловиќ, Рума.

[12] Уверението бр. 2, издадено во препис, се наоѓа во сопственост на Љубица Ванѓеловиќ, Рума.

[13] Уверението бр. 3, издадено во препис, се наоѓа во сопственост на Љубица Ванѓеловиќ.

[14] О. Радовановић, *Манастир Мала Ремета,* Гласник српске православне цркве, 3, Београд, 1973, 70.

на неговиот добар пријател Ловро Миколаци, сопственик на хотелот „Пуља“, отвора во Ириг фотографски дуќан.[15] Во 1912 г. црковната општина во с. Платичево, во околината на Рума, му го доверува обновувањето на сликарските работи во црквата Св. Архангел Михаил. Над пиластрите што ја носат предната страна од женската црква е зачуван натпис, изделкан врз мермерна плоча, со следниов текст: „... сликарски и декоративни посао обновио Коста Ј. Ванђеловић, Мађедонац“. Неговата сигнатура е зачувана и под композицијата, веројатно, „Одењето на св. Сава во манастир“ (Коста Ј. Ванѓеловиќ, 1912), можеби негова единствена оригинална работа. Се смета дека Ванѓеловиќ го пресликал целиот иконостас, кој во почетокот на XIX в. го насликал сликарот Стефан Гавриловиќ.[16]

Кон крајот на 1912 или во почетокот на 1913 г., што е поверојатно, Ванѓеловиќ се враќа во Штип. Кон крајот на 1914 или во почетокот на 1915 г., Ванѓеловиќ заминува за Софија, каде што се вработува кај фирмописецот Шапкарев.[17] Есента 1915 г., со објавувањето на војна од страна на Бугарија против Србија, тој е мобилизиран во XI македонска дивизија. Од здравствени причини, по интервенција на неговиот роднина Методие Иванов, Ванѓеловиќ е распореден во санитетска чета. Според зачуваната кореспонденција, што ја води Ванѓеловиќ со своите роднини, може да се утврди неговото движење за време на војната. Имено, познато е дека во 1916 г. тој е опериран на стомакот, за што е пуштен на боледување во Штип (септември или октомври). По заздравувањето, тој се враќа на фронтот. Кон средината на јули 1917 г. заминува за Софија, каде останува неколку месеци и потоа се враќа во родниот Штип.[18]

Учеството во војната и нарушеното здравје дејствуваат дестимулативно врз неговото творење. Меѓутоа, и во околностите непригодни за работа, тој бележи определени резултати. Од 1914 до крајот на 1919 г., за време на престојот во Штип, Ванѓеловиќ работи движни икони за потребите на црквата Св. Никола во Штип и Успение на св. Богородица во штипско Ново Село (1914 и 1916) и фрески за нив (1916 и 1917). Во 1918 г. повторно е ангажиран за црквата Св. Никола, работејќи го, меѓу другото, крстот со Распетието Христово од часниот престол, според негов нацрт, и работи неколку икони за црквата Св. Недела во с. Ранченци, Светиниколско. Од 1919 г. потекнува композицијата Оплакувањето на Христа, едно од неговите подобри остварувања. Во овој период се насликани извесниот портрет на Јован Савев, меанџија од Штип (1914) и два мали по формат пејзажа.

Во раната пролет 1920 г. Ванѓеловиќ воспоставува контакт со управата на кочанската црква Св. Ѓорѓи (подигната во 1917 г.) во врска со сликањето нов иконостас. Врз основа на однапред приготвената скица, по углед на војводинските класицистички иконостаси, прави, на самото место, изведбен проект за конструкцијата на иконостасот, како и „Пресметка за изработка на иконостасот

[15] На опачината од една фотографија, на која Коста Ванѓеловиќ е фотографиран со качкет, стои печат на кирилица и латиница: Коста Ј. Ванђеловић, фотограф, Ириг.

[16] *Popis slikarskih i vajarskih radova u društvenoj i privatnoj svojini na području Srema,* III, Novi Sad, 1977, 57.

[17] Податокот го добивме од Методие Вангелов.

[18] Види во списокот на предмети, што се сопственост на Љубица Ванѓеловиќ – а) Поштенски разгледници и картички под бр. 6 до 13.

и светите икони“.[19] По одобрување на проектот од страна на Министерството за вера во Белград и Духовниот суд и по добивањето согласност од епископот во Битола,[20] Ванѓеловиќ зема обврска да го изработи иконостасот во рок од 6 месеци за сума во износ од 40.000 динари. Според „Сведоџбата“, што му ја издава управата на кочанската црква, може да се заклучи дека иконостасот „на општото задоволство на сите благовремено го извел“ (од јули 1920 до 14 јануари 1921 г.). Управата исто така го истакнува трудот на Ванѓеловиќ над иконите, што заслужува посебно внимание, бидејќи иконите ги изработил „во современ и православен стил“.[21] Во наведените документи Ванѓеловиќ фигурира, пред црковните органи, како единствен проектант и изведувач, иако е утврдено учество на Димитар Андонов во сликањето на дел од престолните икони и апостолите. За новоподигнатата црква тие работат во заедништво неколку движни икони и ѕидни слики, веројатно по завршувањето на иконостасот.

Истата година, за црквата Св. Илија во Радовиш, Ванѓеловиќ ја слика иконата за патрониот празник и крстот со Распетието Христово, Јован и Марија од часниот престол.

Во наредната година Ванѓеловиќ самостојно го изведува иконостасот за црквата Св. Никола во с. Дедино, Радовишко, што се потврдува со натписот, под бордурата од пердето на царските двери: „Дрвена конструкција иконостаса и цел иконостас радио Коста Ив. Ванѓеловиќ, црковен живописец из Штипа, ’30 март 1922 г.“ За иконостасот тој изработил 36 престолни, икони на апостоли и празнични, што е наедно една од неговите најголеми работи изведени во Македонија и Војводина. Според нашето мислење, откако ќе завршат работите на иконостасот во црквата во с. Дедино, Ванѓеловиќ, заедно со Димитар Андонов, ги работат иконите за иконостасот и неколкуте движни икони за потребите на црквата Св. Стефан во с. Конче, Радовишко, 1922 г.[22] Според записот на зачуваната, оригинална скица – идеен проект за иконостасот, Ванѓеловиќ уште во м. март 1921 г. ја посетил црквата, извршил премерувања на димензиите и распоредот на композициите и на своја иницијатива, како во претходните случаи, презема постапка пред црковните власти за одобрување на проектот и на работите што требало да се изведат во црквата Св. Стефан.[23] Исклучива е заслуга на Ванѓеловиќ дека во Македонија тој внесува класицистички тип на иконостаси какви што се прават во Војводина

[19] Идејната скица за конструкцијата на иконостасот и Пресметката за изработка на иконостасот се сопственост на Љубица Ванѓеловиќ. Види препис од Пресметката.

[20] Оригинално писмо до епископот Варнава во Битола, се чува кај Љубица Ванѓеловиќ.

[21] Оригиналната Сведоџба, издадена од управата на Кочанската црква на 14 јануари 1921 г., се наоѓа кај Љубица Ванѓеловиќ.

[22] Според искажувањата на Глигор Спасе Димов, иконите за црквата Св. Стефан во Конче се работени во 1922/1923 г. од тројца зографи, од кои едниот се викал Коле (Коце – н.з.). Ни неговиот брат Методие С. Димов не можеше да даде поблиски податоци. На 6. IX 1921 г. Ванѓеловиќ е во Штип, на 5. I 1922 се наоѓа во Рума, а на 30 март 1922 го завршува иконостасот во црквата Св. Никола во с. Дедино. Види: Список на предмети... а) Поштенски картички под бр. 16 и 17. Во летото на 1923 г. Ванѓеловиќ, според архивските материјали (учество на „конкурсот“ за украсување на црквата во Нови Карловци), за постојано се населува во Рума. Види: Пресметка за изработка на сликарските работи во црквата Сретење Господне во Нови Карловци.

[23] Идејната скица се наоѓа во сопственост на Љубица Ванѓеловиќ.

и по црквите во Србија. Освен во црквите во Кочани, Дедино и Конче, вакви или слични на нив иконостаси, не се наоѓаат во Македонија.

Речиси непознат, освен во штипската средина, К. Ванѓеловиќ успева, за релативно кратко време, да стекне име на угледен сликар во црковните средини, кому му се доверуваат изведби на сликарски работи. Како потврда за својата сликарска дејност и на постигнатите резултати, тој ги приведува во препис уверенијата што му ги издавале црковните општини во Војводина и им нуди свои проекти. Тој сериозно се подготвува, поради што презема повремени патувања во Рума. За својата работа тој наоѓа поддршка во личноста на Димитар Андонов, со кого се среќава во Скопје во пролетта 1920 г. Тогаш, со обновената средба, доаѓа до воспоставување соработка и заедништво за изведување на сликарските работи во црквите во Кочани и с. Конче. При развиена дејност и вршење самостојни проекти не се објасниви причините поради кои Ванѓеловиќ кон крајот на 1922 или во почетокот на 1923 г., засекогаш ја напушта Македонија.[24]

Од 1923 година Ванѓеловиќ живее во Рума. Отпрвин се сместува во хотелот „Орел“ (денес „Срем“), кај Ловро Миколаци, сопственик на хотелот, негов стар пријател од Ириг, инаку угледна личност во Рума. Со своја помош и со препораки од своите познајници, тој му овозможува на Ванѓеловиќ повремени работи во сликањето икони за имотни фамилии, пишување фирми за трговски дуќани, изведување сценографски работи при гостувањето на Српското народно позориште во Рума, правење плакати и сл.[25] Во личноста на Л. Миколаци тој наоѓа вистинска закрила сè до крајот на својот живот. Најпригодно речено, Миколаци станува негов мецена. Во 1924 г. тој му дава бесплатен плац во дворот на хотелот за да си изгради простор за живеење и ателје за работа, кое повремено го користи и за вршење на фотографски работи. Времето изминато во војните и десетгодишното отсуство во изменетата војводинска средина имаат определени последици врз неговото нормално работење и живеење. Така, во напорите да воспостави деловни врски со црковните општини, поминува време на безнадеж. На 23 јули 1923 г. Ванѓеловиќ учествува со своја понуда – пресметка за изработка на сликарски, декоративни и позлатарски работи до црковниот одбор во Нови Карловци, приложувајќи притоа скици за изведување на декоративните работи. Неговата понуда не е прифатена од страна на црковниот одбор.[26] Ловро Миколаци, во намерата материјално да го помогне, му нуди укра-

[24] Според мислењето на К. Балабанов, *нав. дело,* 36, Коста Ванѓеловиќ го напушта Штип во 1919 г.

[25] Богдан Рајаковац се сеќава дека секогаш кога Српското народно позориште од Нови Сад гостувало во Рума, Коста Ванѓеловиќ ги работел „кулисите и завесите на сцената и се јавувал во улога на сценограф“.

[26] На 23 јули 1923 г. Коста Ванѓеловиќ прави мошне опширна Претсметка за изведување на сликарски, декоративни и позлатарски работи, поправки на пукнатините, сликањето на три композиции посветени на св. Сава, како и поправка на црковниот мебел за црквата Сретење Господне во Нови Карловци. Кон Претсметката Ванѓеловиќ приложува 4 листа (блок хартија, дим. 31,1x23,9) со скици како би изгледале решенијата во црквата (олтарниот простор, столбовите, сводот – плафонот). Сите тие поодделно се датирани и потпишани од Ванѓеловиќ (д.д.: 23. VII 1923, КИв (Коста Иванов – н.з.) Ванђеловић, Рума, а потоа и оверен од инж. Гојко Дамјанов, со забелешка: „Видео и пронашао да одговара стилу црквеном, 23/VII 923, инж. Гојко Дамјанов, Рума“. Интересна е клаузулата-забелешката на Ванѓеловиќ, со која го моли црковниот одбор да не ги покажува скиците на неговите конкуренти.

сување на скалиштето, холовите и ресторанот на хотелот, што го остварува во повеќе наврати (1923–1925). Досегашните истражувања упатуваат на неговото учество во сликањето на 27 движни икони, што се чуваат во црквата Св. Архангел Михаил во с. Платичево, настанати во 1923 г., како и иконата на Ѓорѓи Победоносец работена за фамилијата на Десанка Рор во Рума. Од 1924 до 1926 г. работи на украсувањето на капелата – задужбината на Богдан Дунѓерски што е подигната на салашот кај Стари Бечеј. Во овој временски интервал доаѓа до соработка со Урош Предиќ, кој го слика иконостасот за спомнатата капела. Според неговите нацрти, сметаме, Ванѓеловиќ ги слика и четворицата евангелисти врз пандантифите. Не се утврдени неговите сликарски работи во дворецот Маргељош, кој се наоѓа меѓу селата Велики Радинци и с. Вогња, близу до Рума.[27] Во секој случај, ни поединечните нарачки за приватни семејства, покрај наведените ангажирања, не се покажуваат достатни за покривање на неговите трошоци за живот и работа. Во почетокот на 1925 г. Ванѓеловиќ решава да го приспособи сликарското ателје во фотографско со комора, примајќи ученик.[28]

По иницијатива на Л. Миколаци и по негово настојување, Ванѓеловиќ, по разочарувањето во големата љубов што ја имал во Ириг (1910/1911), одлучува во почетокот на 1925 г. да се ожени со Катарина – Ката, од многу сиромашно семејство, по потекло од с. Јазак. Катарина била стасита, висока и една меѓу најубавите девојки.[29] Таа не сакала да се мажи за „паор“ од селото. Во бракот тие изродиле 3 деца: ќерката Љубица и синовите Стево и Коста. По женидбата, К. Ванѓеловиќ води уреден живот и, со зголемувањето на семејството, се ангажира за подобрување на материјалната состојба, развивајќи ја работата во фотографското ателје, сликајќи патем икони и слики со профана содржина.

Во почетокот на 1927 г. Ванѓеловиќ работи на украсувањето на црквата Воведение на св. Богородица во Орловат, село во близина на Зрењанин, со декорација и ѕидни слики, за која Урош Предиќ го слика иконостасот. Се знае дека во сликањето на евангелистите се служи со цртежите на Урош Предиќ.[30] Втора негова поголема сликарска работа од овој период е пресликувањето на ѕидните слики и иконостасот во црквата Успение на св. Богородица во Ириг, изведено меѓу 1930 и 1932 г.

К. Ванѓеловиќ, со ретки исклучоци (ман. Ремета, Орловат), од црковните општини и парохијаните прифаќа најразлични понуди за работа, кои не биле секогаш достоинство за вистински творец. Нему му се замерува пресликувањето на ѕидни слики и иконостаси, работени од познати мајстори, при што во случајов Ванѓеловиќ не претставува исклучок. Причините за ваквото не-

[27] Сопственикот на дел од дворецот Маргељош, во кој Ванѓеловиќ ги изведувал сликарските работи, живее во Белград, поради што не можевме да извршиме евидентирање на творбите.

[28] Со проширувањето на работите во фотографскиот дуќан тој го зема за ученик Василие Сретеновиќ, кој работи кај него до 1928 г. Него го заменува „фотографски помошник“ по име Абрахам. Богдан Рајаковац се сеќава дека Ванѓеловиќ отворил фотографски дуќан на ул. Св. Стефан (сега Вељко Дугошевиќ).

[29] Според искажувањата на Славна Радиќ, на сестра ѝ Катарина ѝ импонирало што се мажи за сликар, знаејќи ги материјалните состојби на Ванѓеловиќ.

[30] Оригиналните цртежи од Урош Предиќ се во сопственост на Љубица Ванѓеловиќ. Види Банатски гласник бр. 39, 17 септември 1927, 2.

гово однесување ги наоѓаме во тешките материјални состојби во кои често попаѓал Ванѓеловиќ. Тој излез бара во работењето фотографии, изведувањето декорации во црквите и молерските работи, пресликувањето на ѕидно сликарство, работењето фирми, плакати и сл. Нему, на необразован сликар, му претставува чест и задоволство кога е свртен кон себе, кон она што треба да стане негов позив, да се занимава со сликарство; пристапувајќи кон работите со љубов и искреност.

Коста Ванѓеловиќ умира сосема ненадејно на 31 мај 1932 г. во Рума[31] и е погребан на румските гробишта.[32]

И денес во Рума современиците говорат со нескриени симпатии за Коста – Коча – Ванѓеловиќ, како човек и работник. Додека живее ергенски живот во хотелот Адлер (Орел), слободното време го поминува во круговите на занаетчиската и трговската елита од Рума, Ириг, Србобран и други. Тој бил боем на своевиден начин, секогаш во границите на дозволеното и коректното. Водел сметка за својот углед и достоинство и се однесувал спрема луѓето од Рума, спрема странките со кои развивал деловност, со манири на добро воспитан човек. Важел за „интелигентен и светски човек“, кој знаел германски, унгарски, бугарски и српски. И, воопшто, се разликувал по начинот на живеење. Секогаш се носел чисто и уредно, водел сметка за облекувањето и никогаш не заостанувал зад модата на времето. По раст бил снизок, црномурест, со темножолта пат и имал природна кадрава коса. Одгледувал мустаќи и брада и задолжително носел бастун. Знаел да биде и со малку задоволен. Никогаш немал пари, но и тогаш кога ги имал, не бил штедлив. Сиве овие човечки нешта, што ги поседува Ванѓеловиќ, пред сè, културно однесување, скромноста, љубовта кон работата – придонесле Коста Ванѓеловиќ набргу да ги освои луѓето и да стане рамноправен член на пошироката румска заедница. Животот и среќата не му биле многу наклонети. Многу доцна засновува семејство и релативно рано умира – на својата 57-годишна возраст.

ТВОРЕШТВО

ЦРКОВНО СЛИКАРСТВО

Во целокупната, инаку скромна, сликарска активност на Коста Ванѓеловиќ, црковното сликарство, по обемот на неговите остварувања, зазема позначајно место. Наполно истражените терени упатуваат на околу 250 икони и на учество на К. Ванѓеловиќ во украсувањето со ѕидни слики и декорација на неколку сакрални објекти, изземајќи ги пресликувањата што ги изведува во одделни цркви. Земено

[31] Во објавената литература, во врска со смртта на Коста Ванѓеловиќ се наведени различни и погрешни податоци. Според едни, тој умрел во Австрија за време на Европејската војна (А. Василиев, *нав. дело,* 208), а според други сосем произволно, со оглед на приведените податоци за работата до пред самата смрт на Ванѓеловиќ, во 1926 г. (К. Балабанов, *нав. дело,* 39).

[32] Ценејќи го придонесот на Ванѓеловиќ во украсувањето на црквите во Ириг, посебно православната црква Успение на св. Богородица, иришкиот свештеник, со асистенција на румскиот, го сохранил без наплата на погребот.

во целина, црковното сликарство на К. Ванѓеловиќ е во тесна зависност од творештвото на академските сликари Стева Тодоровиќ (1832–1925), преку неговиот соработник Милисав Марковиќ и самиот М. Марковиќ, како и на Урош Предиќ (1857–1953). Тој се служи со нивните композиции од иконостасите и ѕидните слики, фотографирани најчесто од самиот него, од нивните предлошци – оригинални цртежи и скици, работи според репродукции од други автори и извори. Врз основа на директните преземања и угледувања, можно е да се утврдат влијанијата во одделните етапи од неговиот развоен пат, но истовремено и неединственостите во континуитетот на неговото творештво, подеднакво во иконописот и ѕидното сликарство. Во контекстот на воспоставени допири со творештвото на академските сликари, независно од нивото на остварените резултати, треба да се сфатат романтичарските и назаренските белези во сликарството на К. Ванѓеловиќ. Нетворечкиот приод во насочувањето кон определбите и афинитетот за сликарската платформа на неговите авторитети несомнено имаат негативен одраз врз јасното формирање на неговата уметничка личност. Во контекстот на овие негови ангажирања може да му се префрли епигонство, трансформирано со ликовниот јазик на неговата ликовно неизградена индивидуалност.

Со оглед на мошне блиските иконографски и стилки сродности, што, со ретки исклучоци, проникнуваат во иконописот и ѕидните слики, црковното сликарство го разгледуваме интегрално, како единствена сликарска целина.[33]

До 1904 г. нема сигурни индикации дека Ванѓеловиќ се занимава со сликарска активност. Ликовните почетоци ги доведуваме во врска со изработувањето на скицата за мермерна декорација и композициите Св. Ѓорѓи, архиѓаконот Стефан и Крштење Господне, сигнирани и датирани во 1904 г. од Ванѓеловиќ. Тие се работени за потребите на некои цркви, во Белград и Књажевац, со усет за едно предзнаење, веројатно по углед на религиозните мотиви што ги има во своето ателје академскиот сликар Милисав Марковиќ.[1a] Педантно направениот фрагмент-скица за мермерната декорација, недвојбено говори, од друга страна, за занаетчиската претспрема и овладувањето на молерскиот занает, што најверојатно ги стекнал и усовршил за време на неговиот престој во Австрија – Линц (?). Почетокот на самостојната сликарска кариера се означува со изведувањето на композицијата Константин и Елена, над јужниот влез и декоративните работи, сведени на упростени геометриски и вегетабилни орнаменти, во

[33] Во споредба со творештвото на Димитар Андонов и Ѓорѓи Зографски, за чие сликарско дело се поврзува новата етапа во развитокот на македонското сликарство од почетокот на 80-тите години од минатиот век, местото на Коста Ванѓеловиќ во развојната линија ни по времето на неговата појава, ни по големината на опусот, ни по творечките настојувања не стои на исто рамниште. Затоа, во нашето разгледување се одлучивме за споредбено, паралелно излагање на ѕидното сликарство и иконописот.

[33a] Во новата српска историографија за животот и творештвото на академскиот сликар Милисав Марковиќ нема речиси никакви податоци. Нему му се припишува иконостасот во Соборната црква во Неготин (1895), иконата Св. Игнатие Богоносец, од околу 1900 г., во манастирот Раковица крај Белград, пресликувањето на ѕидните композиции во црквата Св. Теодор Тирон во Ириг (1908), иконите од иконостасот во црквата Св. Троица во с. Баќевац, околината на Белград. Види: М. Лесек, *Уговор Јована Клајића са црквеним општинама у Иригу,* Гласник српске православне цркве, 3, Београд, 1970, 72; Б. Вујовић, *Црквени споменици на подручју града Београда,* 2, Београд, 1973, 275–277; М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма (1848–1878),* Нови Сад, 1976, 203.

црквата Св. Теодор во Ириг, 1908. Црковната општина во Ириг, во 1907 г. му ги доверува сликарските работи на Милисав Марковиќ, кој наполно ги пресликал ѕидните слики, работени од Јован Клаиќ во 1864 г.,[34] со помошта на К. Ванѓеловиќ, „асистент сликарства". За жал, декорацијата и посочената почетничка работа на Ванѓеловиќ се пред наполно уништување.

Пред завршување на сликарските работи во иришката црква, црковната општина во с. Ривица му нарачува на Ванѓеловиќ изработка на 28 целивашти икони во почетокот на 1908 г. Тие биле изработени, што се докажува со издаденото уверение за извршената работа, на „јак плех и во целосен и јасен српски православен стил".[35] Освен иконите Евангелист Марко и Јован Крстител, за кои имаме сознанија, другите, по пожарот за време на Втората светска војна, се уништени, а дел од нив се наоѓаат во приватна сопственост.[36] Анализата на иконата Ап. Марко, во споредба со ѕидната слика Исус Христос на престолот, во апсидалната конха, од црквата Св. Теодор во Ириг, по третманот на меките осенчувања во сликањето на облеката и плаштот, со карактеристичното извлекување на лентата со двојна – пополна и потенка – линија по краиштата на облеката, со исклучок на облото и долгнавесто лице, несомнено укажува на силно влијание од Милисав Марковиќ. На тоа упатува и имитирањето на карактеристичниот монограм, ракописно споените големи букви К и В (кај М. Марковиќ буквите се вкрстени).[37] Во обработката на облеките користи сладникави бои – жолта со сина лента и маслинесто-зелена со затемнето жолто во сенчењето врз плаштот и виолетови корици од книгата. Истакнатите делови од лицето ги слика со розе, а краевите во маслинесто-зелен тон. Косата и брадата се предадени во темен, маслинесто-зелен и кафеав тон, а околу главата жолт нимб. Површински, со меки наслојки на зелено, е решен првиот план, обрисите на планината во бледо-сино, а хоризонтот завршува со беличести облаци, како и во горниот дел од сината заднина. Оваа негова творба, во однос на другите што настануваат по овој датум, иако се потпира врз искуствата на други, претставува успешен дострел за еден почетник.

Во истата, 1908 г., месец септември, Ванѓеловиќ, за потребите на црквата Св. Никола во с. Јазак, учествува сам во чистењето на иконостасот и ѕидните слики во внатрешноста, со делумна поправка на испуканите композиции.[38] Меѓутоа, поголема самостојна сликарска работа на Ванѓеловиќ му е доверена во 1910 г. – украсувањето на внатрешноста на црквата Покров Богородичин во Мала Ремета, што се потврдува со неговиот потпис, зачуван под композицијата „Св. Сава се одрекува од круната", инаку дар авторов на манастирот. Нему му се припишуваат сите ѕидни слики во олтарниот простор, наосот и нартексот, како и богатата декорација и орнаментираните рамки од насликаните ѕидни слики.[39] Нему му припаѓаат, исто така, Благовештение од царските двери, медалјоните над нив и светителите арх. Стефан и Михаил на

[34] М. Лесек, *нав. дело,* 72.

[35] Види *Уверение бр. 2* (препис) од оставината на К. Ванѓеловиќ.

[36] За време на Втората светска војна црквата е опожарена, а иконостасот делумно уништен, иконите делумно опожарени, при што тешко се распознаваат ликовите. Види: *Попис сликарских и вајарских дела у друштвеној својини на подручју Срема* (Уредништво: Петар Момировић, Олга Микић и Лепосава Шелмић), Нови Сад, 1977, 61.

[37] М. Јовановић, *нав. дело,* 203.

[38] Види *Уверение бр.* 3 (препис) од оставината на К. Ванѓеловиќ.

[39] О. Радовановић, *нав. дело,* 70.

северната и јужна врата од олтарската преграда[40] и, според наше мислење, Богородица со Христос на Богородичниот и св. Сава на Архијерејскиот трон. Сликарските работи во манастирската црква во Мала Ремета на К. Ванѓеловиќ се оценуваат како дела на слаб сликар. Според искажаните оценки, тој „се обидува да го имитира Стева Тодоровиќ, од кого е значително послаб, поповршен и погруб".[41] Следејќи ги романтичарските настојувања на Тодоровиќ, доследен ученик на виенската школа, „Ванѓеловиќ дава сосем бледа слика од она што се обидувал да научи од овој плодоносен сликар".[42] По други, ѕидните слики во мнозинството се компилации на делата од Урош Предиќ и Ст. Тодоровиќ и се од „незначителна вредност".[43] Очигледно е дека остварувањата на К. Ванѓеловиќ, со скудното знаење што го поседува и времето што го поминува во практичната работа, ни оддалеку не можат да се споредуваат со творбите на Тодоровиќ и Предиќ. Меѓутоа, независно од ликовните вредности и дострели што ги остварува Ванѓеловиќ во Покров Богородичин, зачудува фактот, доколку не е во прашање превид, дека во литературата, објавена во наши дни, стои дека „во црквата на манастирот Мала Ремета нема ѕиден живопис".[44] Ванѓеловиќ се служи со директни позајмувања во сликањето на композициите Ѓорѓи Победоносец, Јован Крстител, Моление о чаше, од Урош Предиќ и преку Милисав Марковиќ во композицијата „Св. Сава се одрекува од круната" и српските светители од Стева Тодоровиќ.[45] Ванѓеловиќ, со зографската тврдост во цртежот, со површинското и декоративното сликање на облеките и со безизразно предадените лица, не успева да се издигне до рамништето на М. Марковиќ (на пр. Исус Христос во црквата Св. Троица во с. Баќевац, 1911), но и со критериумите кои се на негово рамниште (св. Игнатие, 1900 г., црква Св. архангел Михаил во манастирот во Раковица, близу до Белград).[46] Под влијание на војводинското сликарство, тој ја напушта линијата, како замена на сенчењето и обележувањето на диплите на облеките и во извлекувањето на влакната од брадите и косите. Тој постигнува мека полност на масата од брадата и косата, на начин поблизок до сликарскиот третман. Во користењето на колоритот со право му се замерува „невешто ракување со својата палета",[47] неводење грижа за складни колористички односи и чисти тонови (темни, стемнетокафеави, зелено со жолто, сивопепеласто и сл.). Заднината ја решава според понудените решенија: еднобојна, апстрахирана почва во првиот план со условни елементи од природата (Јован Крстител, Исус Христос о чаше), стафажни елементи – перде, столбови, маси (српските светители), илузија на просторот преку скали со затворени отвори (Св. Сава се одрекува од круната). Ванѓеловиќ, во немање сила на својата индивидуалност, установува типологија на лицата со „морфолошки" блискости. Така, во манастирската црква Св. Сава на архијерејскиот престол е скоро идентичен, во претстава на изгледот на лицата, со ликот на св. Василие во ѓаконикот или св. Ангелина со св.

[40] *Истиот,* 49.

[41] *Истото.*

[42] *Истото.*

[43] *Попис сликарских и вајарских дела ...,* нав. дело, 49.

[44] О. Милановић-Јовић и П. Момировић, *Фрушкогорски манастири,* Нови Сад, 1975, 80.

[45] На Ванѓеловиќ му се замерува за насловување композицијата „Св. Сава се одрекува од круната", бидејќи, покрај двајцата браќа Вукан и Стефан, тој не може да биде престолонаследник. Види О. Радовановић, *нав. дело,* нав. место.

[46] Б. Вујовић, *нав. дело,* 276.

[47] О. Радовановић, *нав. место.*

Петка, на источниот ѕид од припратата. Слична е ситуацијата и кај фигуралните композиции, како и со истите пропусти во поглед на размерите на големините во волумените, нивната тромост. Со незначителни осцилации, Ванѓеловиќ ќе продолжи да слика и во иднина, не заборавајќи да се враќа на познатите нему примери, а особено кон сликарството на Урош Предиќ, кон кое се однесува со голема почит.

Иконата св. Урош младиот цар од црквата Св. Троица во манастирот Раваница во с. Јазак и Јован Крстител, сопственост на семејството Остојиќ во Рума, насликани во 1911 г., според концептите се препознатливи со истоимениот лик, како ѕидна слика, на источната страна од јужната певница во Мала Ремета и, исто така, истоимениот лик, како престолна икона во црквата Сошествие на св. Дух во Рума. Во првиот случај се угледува во творештвото на Ст. Тодоровиќ, а во вториот на Урош Предиќ, од кого се влијае и во користењето на колоритот. Долната облека кај царот Урош е сликана во топла и пријатна зелена боја, со широка лента во долниот крај, предадена во три појаси со сина основа и орнаментирани во топло окерест тоналитет, а во средината со светлосино. Пред вертикално наредени двоглави орли – грбови во сивобела боја врз сина основа. Лоросот, украсен со орнаментирани крстови, како и украсените ленти од плаштот, складно координираат со окереста круна, украсена со зелено-сини, црвени бесценети камења и медаљонот што ја закопчува јаката. Лицето е облеано со лимон жолта боја, а косата е маслинесто-зелена, како кусите мустаќи и брада. Заднината е кафеава, покриена со тешко темносино перде. Пред фигурата се наоѓа маслинесто-зелен налоњ, со камара од страна со отворен бел свиток внатре, но мошне поедноставен со линиите и површинското „сликање“. По живиот и светол колорит, по пријатното шаренило во орнаментиката и украсните елементи ни наспомнува за остварувањата на У. Предиќ. Фигурата на Урош спаѓа меѓу подобрите остварувања на Ванѓеловиќ. Јован Крстител значително послабо е реализирана творба. Цртежот е тврд, анатомијата занемарена, а сенчењето врз лицето и рацете е лошо спроведено.

Во 1912 г. на К. Ванѓеловиќ му е понудено да изврши обновување на ѕидните слики во црквата Св. Архангел Михаил во с. Платичево. Со дополнување на предлошците што му служеле во сликањето на српските и воените светители во манастирската црква во Мала Ремета, ја слика предната страна од хорот (женска црква). Во цел раст се предадени: св. Ѓорѓи, Стефан Првовенчани, Стефан Дечански, св. Сава, кнез Лазар, цар Урош и св. Димитрие. Од другите ѕидни слики се зачувани: Молитва на Маслиновата Гора – Моление о чаше во проскомидијата; Исус Христос со четворицата евангелисти и Симеон Немања на сводот од наосот; Арх. Михаил, на северната и Св. Никола на јужната страна од певниците, а композицијата Одењето на св. Сава во манастир – над јужниот влез од црквата. Според натписот врежан врз мермерната плоча, „сликарската и декоративна работа ја обновил Коста Ј. Ванѓеловиќ, Маќедонац“. Поради висината тешко е да се откријат евентуално некои елементи од постарите ѕидни слики или цртежот така што се стекнува впечаток како да се во прашање нови остварувања врз местата на поранешните композиции.

Сите фигури се предадени во стемнет тоналитет на маслинесто-зелено сенчење со кафеави и црвени нијанси врз лицата. Се забележува настојувањето на К. Ванѓеловиќ во користењето на палета на неинтензивни тонови во доминација на зелена боја, степенувана од топло зелена до петролеј зелено: облеки, панцир кошули, пердиња. Стоечките ликови на св. Сава, св. Никола во пејзаж, Молитва о чаше и архангел Михаил, патронот на празникот од црквата, се

работени, најверојатно по фотографии, што ги снимил Ванѓеловиќ во црквата Сошествие на св. Дух во Рума, инаку творби на У. Предиќ.

Со изведувањето на сликарската и декоративните работи во црквата во Платичево, завршува првата етапа од творештвото на К. Ванѓеловиќ.

ШТИП

Во родниот крај, од објективни причини, предизвикани од времето поминати во војната и неговата болест, К. Ванѓеловиќ продолжува со сликарска активност во ограничени размери. Тој го користи времето пригодно за творење при престојот во Штип, во интервалот кога за тоа му се дава прилика. Со доаѓањето во Македонија, кон крајот на 1912 или самиот почеток на 1913 г., тој носи со себе свои скици и цртежи и едно, што е мошне важно за штипската средина, оплодено искуство.

За време на Првата светска војна настануваат повеќе творби што Ванѓеловиќ ги работи за штипските цркви. Од 1914 г. потекнуваат Исус Христос Велики Архијереј и Јован Крстител, творби настанати под свежите впечатоци од сликарската активност во Војводина.[48] Исус Христос е предаден во голем формат, но со зачувани пропорции и, во тој поглед, претставува единствен пример во неговото творештво. Насликан е во впечатлива колористичка звучност – петролеј зелен стихар, кармин црвен сакос, зелен лорос и син набедреник со окер ленти украсени со вегетабилни орнаменти. Тврдо сликаната горна облека, со измазнети површини, е ублажена со „релјефните“ прикази на крстовите на лоросот. Во слична постапка се изведени деталите, со деликатноста на материјализирањето на окер путирот. Долгнавестото лице со инкарнатна интонираност, изразните зелени очи, темнокафеавата коса уредена на патец, куса брада, разделена на два прамена – ни наспомнува на главата на Исус Христос на престолот од црквата Св. Теодор во Ириг, но наедно и на тип на Христос што се среќава во црковното руско сликарство. Во прилог на тоа говорат и главите на ангелчињата пласирани околу фигурата. Орнаментираниот рам е насликан според примерот на ѕидните слики во М. Ремета, Ириг и Платичево. Иконата Јован Крстител на платно е неуспешна реплика на истоимениот светец од Урош Предиќ, меѓутоа, истовремено имаме прототип на овој светител, инаку крсната слава на К. Ванѓеловиќ, што се јавува во мнозинство во однос на другите светители.

Таа иста година е насликана ѕидната слика „Полагањето на Христос в гроб“, во протезисот под црквата Успение на св. Богородица во Штип, врз постара композиција, насликана во 1895 г.[49] во романтичарски дух. Во предниот план дијагонално е предадено издолженото и отпуштено тело на Христос, во бледо-зелена нијанса, врз валкан чаршаф што го „придржуваат“ двајца. Богородица,

[48] Иконите, што денес се наоѓаат во Постојаната галерија на икони во Штип се евидентирани од страна на Коста Балабанов, *нав. дело.*

[49] Под сегашната композиција се назираат силуети на 4 ликови, се распознаваат нивните раце и е зачуван поголемиот дел од првобитниот натпис „1895“, која Ванѓеловиќ, при повторното сликање на композицијата, ја прекрива со иницијалите „К. Ив. В.“. Над потписот се распознаваат траги од постар натпис – нецелосно зачуван, во кој се споменуваат ктиторите на светиот храм. Откривањето на овие податоци е направено, од наша страна, во 1974 г.

жените мироносици со апостолите и Христос го стеснуваат неорганизираниот простор. Слично ликовно решение и со ист распоред на масите е остварено во истоветната композиција што се наоѓа во проскомидијата во црквата Св. Никола во Штип, дополнета со условен карпест пејзаж во заднината. Стушеното тело на Христос, сликано со валкано светло и кафеаво сенчење, се дистанцира од колористички поживо предадените лица на жените мироносици и двајцата апостоли што го држат „неуверливо" телото на умрениот Христос. Нивните облеки, како и во претходната композиција, се предадени со иста скала тонови – кармин црвена, топла и студена зелена и кафеава. Иако е работена во 1916 г., две години подоцна од првата, таа не поседува некои нови елементи што би биле од суштествено значење.

Анализата на композицијата Деизис со Јован Претеча од 1916 г., по морфолошкиот облик на лицата, уредената коса, окрупнетиот формат на главата со нагласка врз пластицитетот на лицата (Исус Христос и Јован Претеча) покажува дека е работена според примерот на композицијата Исус Христос Велики Архијереј.

Исус Христос Велики Архијереј, од владичкиот стол во црквата Св. Никола во Штип, сликан на платно, според ликовната обработка спаѓа во подобрите остварувања, на рамниште и во духовно сродство со стоечката фигура на Исус Христос Велики Архијереј од 1914 г. Лицето е сликано попрефинето, во премините на складните окересто руменикави тонови, зелените очи, костенливата коса, брадата и мустаќите. Во обработката на архијерејската облека се користени светли и нежни тонови – виолетови и окерести, како и пријатно зелени, кои органски се поврзуваат со маслинесто-зелената заднина. Смарагдно-зелените украси врз лентата во долниот дел од облеката и круната ја надополнуваат колористичката хармоничност. Кон оваа група икони, според ликовното искажување и според морфолошкиот изглед на лицето (в. Исус Христос од 1914 г.) припаѓа Св. Убрус, наполно обновен во 1917 г. Со настојување кон грижливо сликање и примена на живи тонови е изведена бистата на св. Спиридон, 1917 г. за црквата Успение на св. Богородица во штипско Ново Село.

Меѓутоа, значително цртачки послабо и колористички анемично се насликани стоечките фигури на Климент Охридски, Јован Златоуст, Василиј Велики и Григориј Двоеслав во апсидалната конха во црквата Св. Никола во Штип (1917) и Моление о чаше во ѓакониконот. На исто рамниште, површно, со неприроден изглед на очите (широки зеници) се насликани иконите Богородица со Христос и Ѓорѓи Победоносец на коњот за црквата Св. Недела во с. Ранченци, Светиниколско (1917). Св. Сава, изработена според наше мислење истата година, според ликовната обработка се поврзува со остварените ликови на св. Сава и св. Василие во манастирската црква во Мала Ремета, како и Спиридон од 1917 г.

Во црквата Успение на св. Богородица во штипско Ново Село се наоѓаат две композиции на Акатистот на св. Богородица со по 25 сцени и 26 поединечни фигури. Тие се работени по литографии, што биле донесени од Св. Гора, едната датирана 1837, а другата 1862 г.[50] Тие се единствените творби што во 1918 г. ги насликал Ванѓеловиќ.

[50] К. Балабанов, *нав. дело,* 38.

Меѓу подобрите остварувања на Ванѓеловиќ за црквата Успение на св. Богородица во 1919 г. е композицијата Оплакување на Христа.[51] К. Ванѓеловиќ ни предлага мошне оригинално решение, кое како „иконографска новина“ не го среќаваме во војводинското сликарство. Централното место од композицијата го зазема издолженото, мртво тело на Христа, положено хоризонтално, со испружените раце покрај телото, врз едноставно решен одар покриен со чаршаф. Под плеќите и главата, нависната назад, е подметнато перниче, а телото, со исклучок на оголените гради, е покриено со чаршаф. Во долниот дел од одарот е прикажана Богородица, клекната и со рацете потпрена врз одарот. Заднината е затворена со монолитна карпа, со процепи по средината низ која продира нестварна светлина, што го осветлува предниот план. Морбидната палета на земјена боја одговара на бојата на лицето, рацете и оголените гради на мртвиот Христос. Сиво-белата покривка, за нијанса посветла од бојата на инкарнатот, неприродната виолетова боја на карпата оставаат впечаток на мистичен простор. Единствена свежа нагласка е Богородица, облечена во темнокармин наметка и жолтоокереста шамија, како и зелениот венец пред одарот. Религиозниот чин на оплакување се одвива во мистичен амбиент, со белези на романтизмот, а дискретно искажаниот грч и бол за изгубениот син е предаден преку здржаниот таговен немир и низ цврстото сплетените прсти, стисокот на рацете. Угледувајќи се на Урош Предиќ, Богородица ја заменува со ликот на мајката, меѓутоа, не во смисла одделните светечки ликови да ги работи според живи модели.[52]

Во настојувањето да се легитимира како снаодлив и умешен црковен сликар и декоратер, инаку непознат пред црковните власти надвор од родниот град, Ванѓеловиќ стапува во контакт со Димитар Андонов, неговиот учител од годините пред да замине во Австро-Унгарија. Воспоставената соработка во 1920 г. се реализира во заедничката работа на иконостасот во црквата Св. Ѓорѓи во Кочани (1920). Од зачуваната преписка помеѓу управниот одбор на кочанската црква – претсметка и сведоџбата за извршената работа во 1921 г. (јануари), се сознава дека сликарските работи на иконостасот се завршени, конструкцијата на иконостасот, работена според нацрт на Ванѓеловиќ, е молерисана „со имитација на порцеланот“. Но, никаде во ниеден документ не се споменува дека во сликањето на иконостасот зема учество и Димитар Андонов. Од рацете на К. Ванѓеловиќ се изработени четири престолни икони: Св. Ѓорѓи, Богородица со Христос, Јован Крстител и Архиѓ. Стефан, 5 празнични: Крштење и Раѓање Христово, Бегство во Емос, Преображение и Воскресение Христово, Признание на апостолите, иконите на апостолите Андреја и Филип. Во наосот се наоѓаат 7 движни икони: Димитрие, Ѓорѓи, Никола, Јован Крстител, Кирил и Методиј, Константин и Елена и две ѕидни слики со претставата на Кирил и Методиј на северниот и Константин и Елена на јужниот ѕид, до иконостасот. Нему му припаѓаат Пр. Мојсеј, Исус Христос на убрусот, непознат светец во

[51] Изложена е во Галеријата на икони во црквата Успение на св. Богородица, штипско Ново Село.

[52] Познато е дека Урош Предиќ сликал светачки ликови според живи модели, обично лица од црковните средини, од кои понекогаш зависела и нарачката за изведување на сликарските работи. Види Д. Медаковић, *Српски сликари,* нав. дело, 325.

медалјон и Големиот крст од иконостасот.[53] Престолните икони се работени според фотографии од истоимените композиции на Урош Предиќ во црквата Сошествие на св. Дух во Рума. Најблиско до колористичката палета на Предиќ се реализира во композицијата Богородица со Христос, сликана со чисти, светли и живи тонови – азурносин мафориј, стемнета црвена облека и светложолта покривка на главата. Лицето и рацете ги слика со фини премини на светла палета и руменикави нагласки, а во краевите ненападно маслинесто-зелено сенчење. Сочноста на колоритот што е една од битните карактеристики на сликарството на Урош Предиќ, во другите престолни икони кај Ванѓеловиќ е заменет со интензивен и некултивиран колорит. Распоредот на фигурите, нивното групирање во несоодветни односи во просторот, збиени едни до други, во празничните композиции, нема никогаш да бидат доведени во логичен ред. Од формална страна, колористичките решенија остануваат на маргините на неговиот професионален интерес. К. Ванѓеловиќ со значително поголема грижливост, како што тоа можеме да го констатираме за творештвото на Ѓ. Зографски, ги обработува престолните икони, држејќи се во основа до обрасците на Предиќ. Кај најголемиот број примери од движните икони, што ги работи во оваа црква, цртежот е тврд, епидермата е изведена во нечисти тонови, а косата и брадата со куси и нервозни намази ја гради масата, налик на остварувањата од Мала Ремета, што би го сметале за негов личен начин во ликовното изразување.

Зачестените порачки од црквите во Македонија, во почетокот на 20-тите години, негативно се одразуваат врз творечките дострели. Како резултат од поразвиената деловност, тој нема време за смирен, самостоен и трпелив однос кон работата. Навикнат да се служи со предлошците на други, не водејќи сметка за свој сопствен растеж и развој, допушта да се инспирира од остварувањата на нашите зографи од XIX в. или од творештвото на нашиот Димитар Андонов. Мошне упатен пример имаме со композицијата Вознесение на пр. Илија, во првиот и Распетие од крстот со стоечките фигури на Богородица и Јован Богослов, во вториот случај, насликани во 1921 г. за црквата Св. Илија во Радовиш. Мнозинството влијанија што ги презема Ванѓеловиќ, се чини, му создаваат тешкотии во создавањето единствена сликарска и стилска целина. Тргнувајќи од премисата иконостасите да не личат еден на друг, во поглед на влијанијата на одделни автори, а пред сè на Урош Предиќ, тој ги менува обрасците или настојчиво го применува својот манир на сликање. Во тој случај, очигледен и јасен расчекор се јавува меѓу имитирањето на творбите на сликарските авторитети и она што, од друга страна, претставува негов „изворен“ ликовен израз. Таков негов обид, со мошне негативни последици врз остварените резултати, среќаваме во сликањето на иконостасот во црквата Св. Никола во с. Дедино, Радовишко (1922). Конструкцијата на иконостасот и сите икони потекнуваат од него, по неговиот нацрт и скици за фигурите. Се забележуваат суштествени промени во начинот на обработка на фигурите и на пејзажот кај празничните икони. Во методот на работата се служи со куси и широки намази во обликувањето на лицата, пренебрегнувајќи ги правилностите на нивните црти и рацете. Се јавуваат замаглени физиономии, лица и контури сведени на силуети, сликани со груби потези на четката и површинско и мошне импровизирано сликање на облеките.

[53] К. Балабанов погрешно го наведува бројот на престолните и празнични икони, без именување на композициите што му припаѓаат на Коста Ванѓеловиќ, пренебрегнувајќи ги притоа и оние што се наоѓаат во наосот. Не ги наведува ни sидните слики. К. Балабанов, *нав. дело.*

Ниската вегетација на пејзажот кај престолните икони (Јован Крстител, Димитрие Солунски, Никола Чудотворец) е заменета со мошне воопштена слика на екстериерот со громорни, апстрахирани карпи и дрвја и со елементарни обележја на шумскиот пејзаж кај Предавство Јудино, Воскресение Христово, Моление о чаше и др. Тешко е тоа да се поврзува со чисти стилски определби, макар и во една примитивна варијанта на далечните одеци на романтизмот, романтичарскиот штимунг, а уште помалку за некои современи струења во уметноста.

Во истата година, сметаме, според нацртот на К. Ванѓеловиќ е насликан иконостасот, во заедништво со Димитар Андонов, во црквата Св. Стефан во с. Конче, Радовишко.[54] Покрај препознатливите извориштa и инспиративности во сликањето на иконите за иконостасот, Ванѓеловиќ се служи со обрасци што ги смета како пригодни за збогатување на својот ликовен репертоар. Така, за фигурата на Богородица со Христос, во стоечки став, е искористен еден предложок за истоимената композиција од рускиот сликар Верешчагин – Василиј Василевиќ (1843–1904), врз основа на кој Ванѓеловиќ изработил скица.[55] Работи под влијание на Димитар Андонов (Св. Троица), користејќи го заедништвото во сликањето на иконостасот. Кај другите композиции, Св. Ѓорѓе, Димитрие, Константин и Елена и Никола, цртежот ја изгубил строгоста на линијата, фактурата – цврстата поврзаност, а колоритот – својата звучност и хармоничност. Во споредба со остварувањата што Ванѓеловиќ ги прави за штипските цркви до 1919 г., иконите од иконостасот во црквата Св. Ѓорѓи во Кочани (1921), иконите во црквата Св. Никола во Дедино и црквата Св. Стефан во Конче (1922) покажуваат, земено општо, опаѓање.

РУМА

Со повторното враќање во Војводина – во градот Рума – започнува и завршува последното поглавје од животот и работата на Коста Ванѓеловиќ (1923–1932). Враќањето во малото гратче нема да има значење за неговото црковно сликарство, за оплодување на сопственото сликарско знаење. Тој нема среќа, како во поранешните години, да учествува во реализирањето на сопствените проекти и она што го работи има помала самостојна, уметничка вредност. Затоа тој покажува резултати во умешното изведување декорации врз пространите површини на војводинските цркви. Со засновување на семејство е обврзан да решава проблеми од материјална природа, поради што се ориентира на сликање икони за потребите на граѓаните на Рума и поседува свое фотографско ателје.

Во 1923 г. Ванѓеловиќ не успеава на конкурсот за изведување на сликарските, декоративните и позлатарските работи за црквата Сретение Господне во Нови Карловци. Но затоа за црквата Св. Архангел Михаил во с. Платичево слика 27 движни икони, изведени во повторените решенија и со резултатите што се

[54] Според нацртот на К. Ванѓеловиќ, во духот на неокласицизмот, изведена е конструкцијата на иконостасот во црквата Св. Стефан, што се потврдува со зачуваната идејна скица на проектот, со означени димензии и наименување на композициите, од 29. III 1921 г., Штип. Скицата е сопственост на Љубица Ванѓеловиќ.

[55] Скицата со фигурата на Богородица со Христос е сопственост на Љубица Ванѓеловиќ.

на рамништето од остварувањата во црквата Св. Никола во Дедино. Иконата Ѓорѓи Победоносец од 1923 г., насликана во Рума, побудува интерес со интерпретацијата на содржината, а помалку со своите ликовни вредности. Св. Ѓорѓи стои во средиштето на композицијата, држејќи ги уздите од коњот. Принцезата, во знак на благодарност, се прилепила до левата нога од светителот, полегната, а змејот е убиен со меч. Ваков иконографски мотив не се среќава ниту кај нашите зографи ниту во творештвото на сликарите кои работат под влијание на назаренското сликарство.

Во периодот од 1924 до 1932 г. се забележува поразвиена сликарска активност по црквите надвор од Срем, како и од Рума. Во овие години тој воспоставува соработка со Урош Предиќ, најверојатно по препорака од црковните општини, на чие подрачје изведува сликарски работи. Познато е дека Урош Предиќ го слика, меѓу 1924 и 1926, а според други 1924 г., иконостасот во капелата Св. Ѓорѓи (задужбината) на велепоседникот „старобечејски и сентомашки" Богдан Дунѓерски, на салаш близу до Стари Бечеј.[56] К. Ванѓеловиќ ја изведува целокупната ѕидна декорација за која тој, судејќи по зачуваните скици, покажува посебен интерес. Според нас, според предлошците на Урош Предиќ тој ги слика четворицата евангелисти со симболите во медалјони, изведени на прилично високите пандантифи.[57] Во споредба со ликовите од композицијата Тајна вечера (масло на платно) поставена над западниот влез од внатрешната страна на капелата, што ја работи Предиќ, недостига профинетост и светлина во обработката на евангелистите од страна на Ванѓеловиќ. Меѓутоа, општо земено, во целина се чувствува сигурно водење на цртежот и грижливо сликање на лицата и облеките. Прашањето за точниот датум кога ги изведува сликарските и декоративните работи, останува отворено. Претпоставуваме дека тие претходат на сликањето на иконостасот (1924–1926).

Во почетокот на 1927 г. Коста Ванѓеловиќ добива понуда од црковната општина со „масна боја да ја декорира" и да ги изработи ѕидните слики во црквата Воведение на св. Богородица во Орловат, село во близина на Зрењанин.[58] Тоа се потврдува со зачуваниот натпис, врежан во мермерна плоча, монтирана на задната страна од иконостасот, во кој е назначено дека иконите ги изработил и подарил на црквата Урош Предиќ, а „Декоративни и зидни ликовни посао израдио је Госп. Коста Ванѓеловиќ (Штипљанин), становник Румски (Срем)".[59] Ѕидните слики главно се изведени во централната купола. Во темето на куполата е

---

[56] Во научната литература не се споменува учеството на Ванѓеловиќ во изведувањето на сликарските и декоративните работи во капелата на Б. Дунѓарски. Види Д. Медаковић, *нав. дело,* 326.

Во заоставнината на Ванѓеловиќ е зачувана фотографија на задужбината на Дунѓерски, фотографирана од него лично, што е несомнено доказ за неговите работи во капелата.

[57] Познато е дека Урош Предиќ главно слика иконостаси и движни икони, поради што не ја исклучуваме можноста, Ванѓеловиќ да ги слика евангелистите врз пандантифите од капелата по цртежите на Урош Предиќ.

[58] *Орловат је подигао царску задужбину,* Банатски гласник бр. 39 од 17 септември 1927, 2.

[59] Во легатот на Урош Предиќ се наоѓа оригинална фотографија на Коста Ванѓеловиќ со жената и детето (ЛУП 186, Народен музеј, Зрењанин), адресирана до Светозар

големата биста на Господ Саваот, на страните од тамбурот, меѓу прозорците се насликани апостолите, во стоечки став, на пандантифите се евангелистите со симболите, седнати врз облаци. Во долниот дел од тамбурот се наоѓа фриз од медалјони во кои се насликани бистите на српските светители: Немања, Стеван Првовенчани, Стеван Дечански, Урош Нејаки, архиепископот Данило II и Јаниќие, прв српски патријарх, владиката Максим и неговата мајка Ангелина, цар Лазар и Јован Владимир. Долу, наспроти северниот влез од наосот, во плитка ниша е насликан стоечкиот лик на св. Параскева, а како пандан на јужната страна стоечкиот лик на св. Сава.[60] Другите површини на црквата, посебно арките од големата купола, се украсени со шари и орнаменти, инспирирани од мотиви од областа на народното творештво.[61] К. Ванѓеловиќ се покажува добар мајстор, кој мошне педантно и стрпливо и со чувство на разнообразност ги изведува орнаментите во разни геометризирани форми, во слободни состави и мотивите што ги презема од ќилимите, врз ѕидовите. Би било мошне значајно да се знае, кои се мотивите, поради кои црковната општина се одлучила, во својот избор на личноста, за Ванѓеловиќ за изведување на ѕидните слики. Дотолку повеќе што е во прашање црквата во родното место на еден од најпознатите доајени на српското црковно сликарство, Урош Предиќ. Можеби, што ја земаме за веродостојна нашата претпоставка, изборот го „извршил“ црковниот одбор, по препорака на Урош Предиќ, откако имал прилика да се запознае со декоративните и сликарските работи во капелата на Богдан Дунѓерски (1924–1926), за кои досега, за жал, ништо не е речено.[62] У. Предиќ кој, како што е познато, не се занимава со ѕидно сликарство, ги изработил цртежите на евангелистите за орловатската црква, како и цртежи на глави за некои апостоли – Андреја и Филип. Непознатиот автор, што се осврнува врз работите на Ванѓеловиќ во орловатската црква, напоменува дека Ванѓеловиќ особено го цени Предиќа и „од него и цртежи позајмува“, што сигурно станува со знаење на Предиќ. Во заоставнината на Ванѓеловиќ, освен споменатите цртежи, се наоѓа акварелна слика со претставата на Исус Христос Седржител (предаден допојасно, со забележаните иницијали). Причините за ангажирањето на Ванѓеловиќ за сликарските работи во црквата Воведение на св. Богородица, треба да се гледа и од аспектот на оградувањата од новите струења во уметноста, респективно и црковната.

Изведбата на сликарските работи во куполата, колку може тоа да се открие поради големите висини, е неуедначена. Стоечките фигури на апостолите изгледаат крути, со површно решавани волумени. Евангелистите Марко, Лука, Матеј и Јован се подредени на цртежите, на нивните предлошци, оцртувајќи ги силуетите, но и диплите од облеките. Обработката на главите, по колористичката чистота и свежина, по нервозната палета со која ги слика косите и брадите, не изгледаат префинето: ни наспомнуваат на вообичаениот третман применет

Предиќ, братот на Урош Предиќ, на чија опачина е додадено „сликар сарадник У. П. на Чибу и фреске на цркви у Орловату“ од страна на Предиќ.

[60] *Орловат,* исто.

[61] *Исто.*

[62] Поради големите висини тешко се утврдува точната атрибуција на ѕидните слики, особено кога се во прашање мали формати каков што е случајот со капелата на Б. Дунѓерски.

уште во манастирската црква во Мала Ремета, а особено се доближуваат до остварувањата на евангелистите во капелата на Богдан Дунѓерски.

Меѓутоа, мошне впечатливо и монументално дејствуваат стоечките фигури, во природна големина, на „св. Параскева“ и „св. Сава“, наспроти северниот и јужниот влез. По ставот, атрибутите што ги држи во рацете, површинското сликање на облеките, редуцираниот пејзаж, св. Параскева е работена по аналогија во ликот на св. Петка во Мала Ремета. Тука несмасната фигура е заменета со извесна достоинствена и елегантна става, а пејзажот содржи својства на својот „идентитет“. Ванѓеловиќ не може да ја избегне тврдата линија на цртежот на лицето, подредувајќи ја и моделацијата кон едно физиономиско распознавање, поблиско до природниот облик. Спроведена е некоја академизирана строгост на линијата на цртежот и делумен студиозен пристап во совладувањето на обликот на лицето. Зелената, доминантна интонација има второстепено значење. Можеби од почит кон Урош Предиќ, Ванѓеловиќ доаѓа на идеја, лицето на светечкиот лик на св. Параскева да се трансформира во претставата на Марија Предиќ, мајката на У. Предиќ.[63] Во наведениот случај, бидејќи Марија Предиќ умира во 1907 г., Ванѓеловиќ, во доловувањето на нејзиниот лик се служи со фотографија. Затоа, пак, неуспешно се насликани рацете, тврдо и нелогично (левата рака).

Фигурата на св. Сава, во споредба со Параскева, во формална смисла на сликарската обработка на облеката – е поблиска до остварувањата на Предиќ, применувајќи палета на понежни и посветли тонови, останувајќи притоа на нивото на постудиозниот пристап во сликањето на лицето. Робусното, неубаво лице низ инкарнатна боја и зелено сенчење, со нагласките на карактерните црти – испакнат нос, продорен поглед, подигнати веѓи, оддаваат несветечки лик. Можеби е во прашање портрет на заслужна личност за подигањето на црквата или човек близок до фамилијата Предиќ.

Иконописната дејност од овие години, додека работи на декорацијата и изведувањето на ѕидните слики во капелата на Дунѓерски и црквата во Орловат, се сведува на сликање поединечни слики за приватни лица. Тие се работени по углед на поранешните остварувања, непедантно, слабо и рутинерски: Јован Крстител (1925 г.), Раѓање Христово (1925 ?), Евангелист Марко (1926 ?) и Јован Крстител (1927 г.). Развивајќи деловност и во областа на фотографијата тој нема време да ги повтори резултатите од втората деценија на овој век. Се служи со репродукции, литографии во боја, но и тогаш работени набрзина и во сладникави бои: Богородица со Христос, 1925 г., Богородица со Христос со елен, насликана во шума, 1926 г., Богородица со Христос од 1928 г., реплика на Богородица со Христос од 1926 г.[64]

Во објавената литература се споменува името на Коста Ванѓеловиќ во врска со пресликувањето на иконостасот[65] и ѕидните слики во православната црква

[63] Вукица Поповиќ, историчар на уметноста од Народниот музеј во Зрењанин, ме предупреди на овој податок, за што во оваа прилика ѝ благодарам.

[64] Славна Радиќ од Рума, родена сестра на Катарина-Ката Ванѓеловиќ, добро се сеќава дека Коча Ванѓеловиќ, по женидбата со сестра ѝ Ката, слика световни и црковни мотиви по „анзис карти“.

[65] *Попис сликарских и вајарских дела ...,* 32.

Успение на св. Богородица во Ириг.[66] Од 1930 до 1932 г. тој наполно ги пресликал ѕидните слики, работа на Јован Клаиќ, и иконостасот, атрибуиран на Теодор Крачун, а чистен од Јован Клаиќ во 1863 г. во споменатата црква. Остануваат дилемите околу целосното пресликување на ѕидните слики, сметајќи на личната интервенција на Ванѓеловиќ со додавање на нови композиции. Под прашање се композициите Успение на св. Богородица и Крштевање Христово, на западната страна, датирани 1931 г., потоа – Св. Симон, Стеван Првовенчани, Св. Стеван Урош млади (1930) и Св. Сава на јужниот ѕид, насликан во 1932 г.[67] Сите наведени композиции се сигнирани од К. Ванѓеловиќ, што наведува на помисла дека се тие негови оригинални творби. Потпомогнат со готовите предлошци, што ги затекнал на ѕидовите од црквата Успение на св. Богородица, собирајќи графички листови од познати сликари или копирајќи ги нивните творби (М. Марковиќ во иришката црква Св. Теодор), по барање на црковната општина и на парохијаните, Ванѓеловиќ успеал да го обнови циклусот со црковноисториска тематика, посветена на култот на св. Сава. К. Ванѓеловиќ сигурно не ги познавал стиловите, каков што е случај со Димитар Андонов и Ѓорѓи Зографски, ниту пак неговата ликовна ориентација се засновала на некој определен естетски поттекст. Тој се држи до расчистените патишта на сликарските авторитети, неоптоварен од идејните аспекти на историската тематика, одгледувана од страна на српската црква. Изгледа и за него важи правилото дека „добар предложок“ е „предуслов за квалитетот на сликата“. Приврзаник на такво мислење бил Павле Симиќ (1818–1876), а потоа и Стева Тодоровиќ (1832–1925), кој, во контекстот на прифатената практика ја искажува следнава мисла: „Кога веќе еднаш сликарот мора, поради лошо платената работа, да компилира и копира од туѓи трудови, тогаш тој тоа може да го стори само од извесни сликари, каде што религиозниот израз е еминентен, цртежот подвижен, групирањето и осветлувањето прекрасно, а до сликарот е ваквите композиции да ги приспособи кон барањата на онаа црква, за која работи“.[68] К. Ванѓеловиќ, како и во поранешните слични потфати (црква Св. Архангел Михаил, Платичево, 1912 г.) покажува смисла за доследно држење до прототиповите, било да се во прашање фигурални или композиции со поединечни претстави на светители, но во формална смисла со пропиеност и со нагласки на неговиот сликарски јазик. Композициите Св. Сава се одлучува за вечното царство; Св. Сава ги измирува скараните браќа Стефан и Вукан; Стеван Првовенчани, Стеван Урош Млади и други, настанати во 1930 г., ги пресликува со поголема прилежност, додека оние од 1932 г., како што е композицијата Св. Сава ги благословува српските деца, ги решава површно и со препознатливост на својот ликовен израз (ликот на св. Сава). Смалената внимателност и трпеливост во пресликувањето можеби е резултат од неговото влошено здравје.

Сликарските работи во Успенската црква завршуваат во 1932 година, година на неговата смрт.

[66] М. Лесек, *нав. дело,* 72.

[67] *Истото.*

[68] М. Јовановић, *нав. дело,* 206; Л. Шелмић, *Црквено сликарство,* објавено во *Дело Павла Симића (1818–1876),* Нови Сад, 1979, 40.

Заклучок

Црковното сликарство на Коста Ванѓеловиќ, гледано низ призмата на околностите во кои настанува, средината во која тој дејствува, личните заложби, ги содржи обележјата, карактеристични и институционализирани со промените што означуваат осовременување на уметноста. Неговото ликовно поглавје, во самиот почеток, ги носи белезите на оние уметнички и духовни влијанија што се формираат под притисок на западноевропската уметност. Може слободно да се каже дека тој не ги прифаќа традиционалните ликовни формули на доцновизантиската уметност, ниту станува нивни преносник. Тој се формира, како што е тоа истакнато порано во нашето излагање, во сложени за него услови – испречен пред академски образовани личности, пред нивните искуства и творечки можности. Отпрвин, неговата ликовна ориентација е пропиена, повеќе или помалку, со мошне сугестивни позајмувања од Милисав Марковиќ, преку него од Стева Тодоровиќ, интегрирајќи по таков начин романтичарски составки во своето сликарство, транспонирани во наивна, провинцијална варијанта.

Во втората фаза од неговиот развој се согледува блиска сродност со војводинското црковно сликарство, при што е предоминантно влијанието на творештвото од Урош Предиќ, кое станува пресудно за натамошниот уметнички развиток. Со незначителни отстапувања, служејќи се со примери од руско потекло (Велики Архијереј, 1914 и Деизис, 1916 г.), графички предлошци од Св. Гора (Акатистот на Св. Богородица, 1918 г.), тој ја засновува својата ликовна платформа врз сфаќањата и разбирањата што ги стекнува во периодот на своите години на учење, како и оние од кои тој не може да се откаже. Со далекусежни последици на лична зависност од сликарството на Урош Предиќ дури навлегува во суптилни контемплативни сфери, проникнати со романтичарски размислувања (Оплакувањето на Христа, 1919 г.), како и силна препознатливост во преземањето на содржината на мотивот и угледувањето врз колористичките освежувања (Богородица со Христос од 1920 г. во црквата Св. Ѓорѓи во Кочани).

Последното поглавје од сликарската активност, сврзано со неговиот престој во Рума и дејствувањето во тогашните културни прилики во Војводина, е подредено на формалните оспособувања кон барањата со нагласки за изведување декоративни и сликарски работи, сведени главно на пресликувања туѓи и свои остварувања. Воспоставената соработка со Урош Предиќ (капелата на Б. Дунѓерски, црквата Воведение на св. Богородица во Орловат, 1924 и 1927 г.) битно не влијае за промена на неговата уметничка физиономија. Се чини дека Ванѓеловиќ не прави напори ниту, пак, прејавува интерес, освен, притиснат од животните услови, што развива деловност, нудејќи им ги своите услуги на црковните општини за изведување на работи од второстепено значење. Занимавајќи се со фотографскиот занает, тој има уште помалку време да се занимава со вистинските проблеми на сликарството. Меѓутоа, имајќи ги предвид ограничените уметнички можности, не треба да се потценуваат напорите на Ванѓеловиќ и неговиот придонес во раскинувањето со зографската линија на сликарството кај нас, апсолвирањето, иако со големо задоцнување, на оние ликовни составки што означуваат пресврт кон посовремени изрази. Тој, нема сомнение во тоа, имал прилика да се запознае со црковното и световното сликарство во Австрија – Линц, но и со движењата на

српската ликовна уметност, со нејзините еминентни репрезентанти. Угледувајќи се врз нивното творештво, наоѓајќи се под нивна „закрила“, развивајќи се во рамките на нивните ликовни сфаќања, Ванѓеловиќ не се чувствува осамен, сликајќи мотиви со религиозна содржина, создавајќи конечно свој ликовен јазик. За црковното сликарство во Македонија нему му припаѓа заслугата што движењата во поразвиените културни средини, во областа на црковното сликарство, со слаби, наивни или поуспешни и задоволителни резултати ги пренесува на македонска почва, почнувајќи од 1914 до 1922/23 година. Низ конкретни остварувања ги забележува и пренесува романтичарските сфаќања, пред сè, назаренскиот дух. Нему му припаѓа заслужно место во развојната линија на преодниот период и во настојувањата кон заедништво со Димитар Андонов и Ѓорѓи Зографски, го дава својот обол кон угорните текови на црковното сликарство.

ПРОФАНО СЛИКАРСТВО

Со стапувањето на работа во ателјето на Милисав Марковиќ, сликар од Белград, Ванѓеловиќ се определува за религиозно сликарство. Престојот во Белград, каде што се одвива развиена уметничка активност, битно не влијае врз неговата намера да се оформи во црковен сликар и декоратер. Поддржуван од нивното заедништво, во самиот почеток на сликарската кариера, тој ги развива своите способности во насоки што можат да му бидат корисни во неговиот живот. Престојот во помали места на Срем не дава изгледи за него, со недокажано сликарско име, дека одгледува профано сликарство. Во заоставнината на Ванѓеловиќ наоѓаме грст творби, меѓу кои и неколку пејзажи, сликани за свој вкус, настанати пред крајот на неговиот живот, но никакви обиди од времето на неговата рана младост, од годините кога се зародува идејата кај Ванѓеловиќ да се занимава со сликарство. Во однос на релативно скромниот фонд ѕидни слики и икони, настанати во една активност, оптоварена патем со повеќе несредености, која не трае повеќе од две децении, примерите од областа на профаното сликарство можат на прсти да се избројат.

Меѓу најраните творби со световна содржина се вбројува портретот на Олга Шатриќ, насликана според фотографија во 1910 г.[69] Скратената биста врз еднобојната, зеленкастосива нанадвор заднина, најверојатно е работена преку мрежен план, без детали. Посмртниот портрет на оваа млада, 18-годишна девојка по аранжман – вел на главата – е инспириран од портретот на Вера Максимовиќ, млада девојка што прерано умрела, насликана од Урош Предиќ 1903/1904 г. во црквата Сошествие на св. Дух во Рума.[70] Би било грешно да се одмеруваат вредностите во однос на портретот од Предиќ. Со исклучок на недоработеното

[69] Гордана Шатриќ, помладата ќерка на Душан Шатриќ, ни укажа на податокот дека е портретот настанат една година по смртта на нејзината сестра (1909 г.). Поимотните семејства во Рума, како што е тоа случај со фамилијата Шатриќ, имале обичај на раноумрените да им се прави портрет. Поголем портрет на сестра ѝ бил направен за црквата Св. Теодор во Ириг, наводно од страна на Ванѓеловиќ, но ние не можеме да добиеме поконкретни податоци за судбината на овој портрет. Фотографијата, според која Ванѓеловиќ го насликал портретот на Олга Шатриќ – не е зачувана во фамилијата Шатриќ.

[70] Портретот на Вера Максимовиќ, каде е претставена во цел раст, е поставен на местото на Богородица со Христос (престолна икона).

лево уво, пластицитетот на лицето е остварен преку цврстиот цртеж и уедначениот светложолтеникав тоналитет оживеан преку црвени нагласки врз пределот на образите, очната дупка, ноздрите и устата. Доколку ја сметаме за почетна оваа негова работа, можеме да констатираме извесна занаетчиска сигурност во истакнувањето на карактеристичните црти на лицето: тажниот поглед на широките очи, тенкиот нос, убаво насликаната уста и шпицестата брада, индивидуалниот идентитет на личноста. Со поголема спонтаност и помала организираност на потезите на палетата ја слика косата, која неопитно паѓа удолу, над десна веѓа и око, невешто ја слика косата со крепот и крепот над облеката под брадата. Иако слика во стемнети колористички односи на светло-темно: проширен темен креп, темнокафеава коса со маслинесто-зелени нагласки, не успева да ја избегне тежината на полната маса на косата.

Со едно предимство на стварно, реалистичко претставување на обликот, е насликан портретот на Јован Савев, виден трговец од Штип. Тоа е досега единствено датирано дело што го насликал Ванѓеловиќ во Штип (1914). Сугестивно е пренесена објективизацијата на лицето до натурализам и делумни настојувања кон материјализација на облеката (елек, крзнена јака и волнена капа). Со нота на студиозност и цртачка поврзаност ја слика епидермата на збрчканото, исткаено од напредната старост, лице и, се чини, Ванѓеловиќ го предава овој лик со едно интимно, лично, доживување. Посветлите тонови на инкарнатот се сообразени со дискретните црвени нагласки, светлозелените очи, обелените веѓи и долгите обелени мустаќи, со свиените краеви удолу. Топлиот тоналитет го проширува на кафеавиот елек и стемнетата покафеава крзнена јака. Сè друго е предадено во студена, темнозелена палета, површински нанесувана врз палтото и тешката капа и потопло зелената заднина. И кај двата портрета Ванѓеловиќ покажува смисла за доловување сличност на портретираниот лик со фотографијата, пренебрегнувајќи го интересот за доработување на облеките. Во однос на неговите претходници Димитар Андонов и Ѓорѓи Зографски, лицата ги слика во посветла палета, избегнувајќи ги сенките на образите и вратот на портретираните. Анализата на портретот на Јован Савев нè уверува во талентираноста на Ванѓеловиќ и неговиот афинитет кон сликањето човечки лик. Според искажувањето на М. Вангелов, Коста Ванѓеловиќ всушност направил два истоветни портрета на Јован Савев за неговите два сина – Стојан и Тоде (умрени). Од вториот портрет останале само фрагменти (лицето).[71]

За време на Првата светска војна, како војник во санитетската чета, Ванѓеловиќ одвреме-навреме сликал. Зачувани се два, мали по формат, пејзажа. На едниот, во првиот план е насликан бугарски војник, седнат наземи, како пере пред една чешма, а на другиот се распознаваат силуети на женска фигура пред која стојат две дечиња, десно на сликата се гледа гроб со двоводен покривен покривач, а над него, во лет, ангел во бела облека се спушта кон гробот за да стави венец на вертикалниот дел од крстот. Не се датирани.[72]

[71] Според искажувањето на Киро Савев постои можност да се добие фотографија од Ванчо Савев, архитект кој живее во Париз, меѓутоа до денес тоа не е сторено. Инаку, за тоа види К. Балабанов, *нав. дело,* 36.

[72] И двата пејзажа се сопственост на Методие Вангелов.

Пејзажот со чешмата (1916–1917 г.) претставува всушност еден од првите обиди пејзажот да се сфати како самостоен сликарски род. Слабиот цртеж на војничката фигура, особено нелогичниот став, мошне слободно сликаната чешма, коритото, масивниот и другите камења го нарушуваат организмот на едноставно замисленио-т и реализиран пејзаж. И покрај скромните амбиции, со кои и сам се проверува во оваа сликарска дисциплина, пејзажот е сликан неоптоварен од други примери, каков што е случајот со другиот пејзаж, настанат во истиот интервал. Пејзажот претставува повеќе скица отколку доработена творба. Фигурите: жената со децата, со поглед кон гробот со ангелот, предадени силуетно, побудуваат интерес како религиозно-симболичен мотив во романтичарски реализираниот простор.

Помеѓу 1923 и 1925 г., по порачка на Ловро Миколаци, Ванѓеловиќ ги украсува со „ландшафти“ едната страна од скалиштето кон првиот кат, како и страните од ходниците на првиот и вториот кат од хотелот Орел (денес Срем), чиј е тој сопственик. Насликани се 17 композиции, предимно во голем формат, недатирани и несигнирани.[73] Околу 1926 г., по препорака на Л. Миколаци, Ванѓеловиќ ќе изработи по три пејзажа, на страните од главниот влез во дворот на куќата на Душан Шатриќ, видно семејство во Рума.[74] И едните и другите композиции се работени во ист третман, со инспирација од мотиви на репродукции, кои му се туѓи на војводинското поднебје. Претставени се мотиви на предели: морски крајбрежја со населби (и од ориентално потекло), езера со псевдокласична и друга архитектура, бујни шуми со чемпреси и елки по бреговите, брзи потоци втонати во зеленило, мирни заливи и канали, рамничарски терени со ветерници, класицистичка скулптура среде карпи, исечоци од паркови со мостови, работени во романтичарски дух. Сето тоа е сликано без вдахновеност и залагање, со еднолична и анемична палета на зелени, кафеави и виолетови тонови, со значителна доза на наивност во нивното предавање и надмоќ на нивното романтичарско разбирање и сладникаво доживување во колоритот.

Неколкуте пејзажи настанати од 1926 до пред самата негова смрт во 1932 г.,[75] работени според репродукции, споредени со претходните, се предадени со поголема блискост до позајмените примероци. Тој се покажува мошне индиферентен во изборот на мотивите, како и во приодот кон нивната реализација во поглед на цртачките и ликовни компоненти. Сликани во часови на починка, со намера да го задоволи вкусот на малограѓанската клиентела, тој не прејавува поголеми амбиции и обврски кон овој сликарски род. Судејќи по Пејзажот со дрвена куќа, која што се среќава како карактеристичен и автентичен образец во австриските селски населби, Пејзажот со чун, Девојката со дијадемата, Планинскиот пејзаж, предлошците носат потекло од неговиот престој во Линц. Не чувствувајќи се спремен за остварување на оригинални творби, инспирирани од реалноста на војводинскиот пејзаж, Ванѓеловиќ бара засолниште во интерпретирањето и доживувањето на романтичарски мотиви на предели: реки и езера со планински венци и високи врвови, шумски пејзажи со приклучени

[73] При нашата посета на хотелот Срем во Рума, 1979 г., констатиравме дека, освен две композиции, сите други се покриени со варови наслаги.

[74] Композициите се со значителни оштетувања и се во процес на пропаѓање.

[75] Пејзажите се сопственост на Љубица Ванѓеловиќ.

фигури или архитектура, како и со некој одек од бидермајерско-романтичарско и сентиментално изразување.

Со исклучок на жолтите, црвени, розови и виолетови нагласки врз цветовите на тревата и букетот цвеќе во раката на Девојката со дијадема, колоритот е стемнет со ориентација на зелено, црвено, кафеаво, темновиолетово, без „природна“ светлина (Планинскиот пејзаж, Мотивот со џамија и Пејзажот со дрвена куќа).

Морски пејзаж I, со високата монолитна карпа на брегот и Морски пејзаж II, со чунот на преден план, настанати околу 1931 г., се најдоследно спроведени илустрации на морските крајбрежја. Првиот е предаден со природата на бојата на карпите и камењата, со тврдината на масите и со убедливоста на материјата, а вториот пејзаж е сликан со вознемирени, погусти намази, со доза на импресија на морскиот предел. И во едниот и во другиот пејзаж задолжително се јавуваат жолтеникави и руменикави облаци на синото небо, таа сентиментално-романтичарска нишка што се провлекува во творбите од овој период.

Во заоставнината на К. Ванѓеловиќ се наоѓаат еден амблем (цртеж) на граѓанскиот дом во Штип, изработен со молив во 1919 г. и една мртва природа Цвеќе во ваза, недатирана и несигнирана. Не е исклучено дека цртежот го работел по порачка, изработен со мека линија и делумно шатирање. Мртвата природа е решавана мошне едноставно, со нагласени бели намази врз жолти, сиви и сини плотни во тврди контури на цветовите и лисјата. Темнокафеавата вазна е решавана површински. Според освежените, посветли тонови што преовладуваат, Мртвата природа колористички се врзува со творбите настанати во втората половина на дваесеттите години.

Заклучок

Сликарскиот опус на Коста Ванѓеловиќ од доменот на профаното сликарство, гледано низ аспектот на извршените истражувања, е мошне скромен, дури во поглед на креативниот уметнички чин – симболичен. Растргнуван меѓу желбите, настојувањата и вистинските можности да стане образован сликар, да се реализира со сета искреност на своето уметничко битие, превладуваат определбите за вршење задачи и работи на црковен сликар и декоратор. Во потрага за сигурни работи, кои може да ги добие од црковните општини, занимавајќи се напоредно, патем или постојано, со фотографскиот занает, поставен во незавидна конкурентна состојба во однос на образованите, академски школувани сликари, објективно не можел да им посвети внимание, во одгледувањето на профаното сликарство. Затоа не постои хронолошка нишка што го поврзува неговиот уметнички развој. Меѓутоа, независно од степенот на занаетчиско-ликовниот дострел, портретите на Олга Шатриќ (1910) од Рума и Јован Савев (1914) од Штип покажуваат дека не е изневерена смислата за објективно опсервирање на облиците. Ликот на личноста на Марија Предиќ и непознатата фигура, во замена на св. Параскева и св. Сава во црквата Воведение на св. Богородица во с. Орловат (1927), предадени со, би рекле, реална објективизација на физиономискиот изглед и индивидуална карактеризација, како и портретот на Јован Савев, ни даваат за полно право да тврдиме дека Ванѓеловиќ е подобар портретист отколку црковен сликар. Како и другите самоуки сликари, тој

46. Евангелист Марко, 1908, црква во с. Ривица (САП Војводина), соп. Георгие Мрвиќ, парох, с. Кленак близу Рума, кат. бр. 1

47. Свети Ѓорѓи Победоносец, 1910, црква Св. Покров Богородичин, западен sид, наос, с. Мала Ремета

48. Свети Сава, 1927, црква Воведение на св. Богородица, ниша на јужниот влез, с. Орловат, близу Зрењанин

49. Цар Урош, 1911, црква Св. Троица (манастир Јазак), с. Јазак (САП Војводина), кат. бр. 3

користи скуден регистар од бои, палета на студени тонови (облека, заднина) без напори за нивно моделирање со светло-сенка, со живи бои.

Пејзажите, освен во случаите на подоследно пренесување на мотивите од ансис карти: Морски пејзаж I, Морски пејзаж II, Пејзажот со дрвена куќа, делумно Пејзажот со девојката со дијадема и Пејзажот со чун (скицуозно решавани фигури), не се на нивото на погрижливиот, постудиозен и поавтентичен однос и метод во нивното обработување во однос на портретите. Отсуствуваат напори за уверливо бележење на виденото кај други примери, допуштајќи наивност во доживување на просторот и на објектите и претставите во него (Пејзаж со чешма и Пејзаж, од 1916/1917, Мотив со џамија, Планински пејзаж). Неговите последни работи, настанати без лични вдахновенија и спонтана индивидуална мотивираност, не ги одразуваат неговите вистински стремежи и насочници во сопственото уметничко живеење. Со овие свои творби Ванѓеловиќ покажува смисла за сликање со боја, трудејќи се да го долови „штимунгот“ на ноќниот пејзаж со месечината, планинските врвови, морските крајбрежја, но не секогаш со сериозноста и уверливоста на вистински мајстор.

Имајќи ги предвид околностите и условите во кои се одвива целокупната негова сликарска активност, Ванѓеловиќ не можел, објективно, да ги развива претензиите да стане хроничар на средината во која живее. Со овој мал број остварени ликовни вредности во портретот, пред сè, тој несомнено зазема одредено место во средината на нашите самоуки сликари. Од друга страна, тој е, на свој начин, преносник на задоцнетите романтичарски и бидермајерски сфаќања во сликарството, придружувајќи се кон настојувањата на Димитар Андонов и Ѓорѓи Зографски за обогатување на ликовната култура во Македонија, до појавата на македонската модерна уметност.

ОПШТ ЗАКЛУЧОК

Во нашава студија е извршено целосно истражување и проучување над творештвото на Димитар Андонов Папрадишки и неговиот животен пат, како неделива составка на неговата сликарска активност. Според резултатите од проучувањата на неговите сигурно датирани творби во областа на црковното сликарство и спроведената атрибуција според методот на морфолошката и стилска анализа, утврдена е нивната хронологија, како и нивното валоризирање. Иста методолошка постапка е применета во испитувањето и осветлувањето на уметничкиот развиток, датирањето на делата од доменот на профаното сликарство. Направени се напори, како што е тоа изнесено во поранешни наши анализи, за идентификација на множество негови остварувања што не се наоѓаат во нашата средина или се заметнати. Несомнено е голема загуба за нашата историја, според нашето мислење, дека од творечки најзрелата и мошне плодна фаза што го опфаќа времето од последната деценија на минатиот век до 1912 г. се зачувани мал број дела со профана содржина. Биографските белешки на Димитар Андонов, каталозите од изложбите на кои тој зема учество, поединечните документи за откуп на негови творби, објавената литература – овозможуваат да се направи преглед на неговите сликарски дела и приближно точно да се установи обемот на сликарскиот опус во целина.

Разгледувањето на творечкиот пат на Андонов е следено преку постапната еволуција на неговото уметничко созревање и општите промени што настануваат во развитокот на ликовната уметност кај нас. На овој начин сме со сознание дека Андонов со своето сликарско дело, од втората половина на XIX и првите децении од XX век, исполнува една празнина на ликовен план во поновата историја на македонскиот народ. Од 1881 г. почнува едно ново поглавје во ликовната уметност, што го означуваме како преоден период и трае до појавата на првите никулци во македонската модерна уметност, во втората половина на третата деценија од XX в. Преку делата на Димитар Андонов, основоположник на профаното сликарство, а потоа и на Ѓорѓи Зографски, еден од следбениците на сликарското дело на Андонов и еден од неговите најблиски соработници – е остварен неопходен развоен континуитет во поновата историја на ликовната уметност. Може слободно да се каже дека промените во црковното сликарство и појавата на профаната уметност се јавуваат, меѓу другото, и како логична последица и резултат на реалните претпоставки за остварување на „културна и просветна еманципација на македонскиот народ“ во контекстот на развитокот на општествено-политичките состојби во Османлиска Турција. Во борбата за национална самостојност и укажување отпор против аспиративните цели на владејачките кругови во соседните земји, во Македонија се разбрани масовно националноослободително движење, при што македонската интелигенција и ситната буржоазија стојат на челните редови. Се зацврстува свеста на македонскиот граѓанин во врска со неговата историја и со целите на борбата за неговото „национално обединување и национален идентитет“. Константин Миладинов (околу 1830–1862), Рајко Жинзифов (1839–1877) и Григор Прличев (1830–1893) го крепат духот на „националната романтика, својствен за времето на националното будење“. Борбата за создавање литературен јазик се јавува како основна задача во македонското ослободително движење и, од друга страна, станува основен ’рбетник на граѓанската преродба. Националниот момент во уметноста исто така се изразува со религиозна, црковна и особено со профана содржина, сликајќи луѓе од својата средина. Економското опаѓање на македонските градови во седумдесеттите години на минатиот век не можело да го интензивира и унапредува профаното сликарство, но исто така не можело да го спречува неговиот натамошен развиток.

Престојот на Андонов во Киев, неговото краткотрајно школување во Художествено-иконографската школа, општата уметничка клима, музеите, посетата на Москва; престојот во Петроград, подолгото живеење и работа во Софија на Ѓорѓи Зографски – се од пресудно значење за нивното уметничко формирање и, воопшто, за натамошните историски текови во ликовната уметност во Македонија. Ним двајцата со право им припаѓа епитетот на единствените најистакнати претставници од преродбенскиот период – сликари на нашето малубројно граѓанство и на обичниот човек. Тие во црковното и во профаното сликарство внесуваат нови стилски компоненти и содржини. Во профаното сликарство ги изразуваат фактичките расположби на народот и своите интимности, проникнати патем и со сентиментално-романтичарски дух, инспирирајќи се од нашето историско минато.

И творештвото на Коста Ванѓеловиќ носи некои нови тенденции во македонската уметност, иако значително заостанува зад Андонов и Зографски.

Во одмерувањето на развојниот степен кај секој од нив поединечно и на постигнатите дострели во нивното творештво во целост, среќна е околноста дека нашите сликари имале можност да добијат сознанија за занаетчиската опитност, да се здобијат со неопходните ликовни информации, оригинални и умножени примери што ќе им служат во нивната работа. Меѓутоа, своето неполно ликовно образование го компензираат пред сè со природната надареност и талент. Сликарството на Андонов и Зографски, по својата вредност, е блиско, но различно по својата самобитност и уметничките дострели, иако создаваат во исти или приближно исти духовни констелации, се инспирираат речиси од исти извори и ги создаваат своите дела во блиски стилски и духовни сродности.

Димитар Андонов Папрадишки, според ширината на дејствувањето на уметнички план, зафаќање со повеќе сликарски родови и тематски подрачја, дејствување на повеќе простори: Македонија, Србија, Бугарија и егејскиот крај на Македонија, мошне плодната творечка продукција, посебно во областа на црковното сликарство, зазема доминантно место во поновата историја на нашата ликовна уметност. Нему му припаѓа улогата на предводник и инспиратор за прифаќање нови ликовно-естетски насоки и определби во сликарството наспроти множеството приврзаници, од средините на зографите и црковните кругови, кои го одгледуваат традиционализмот. Андонов е несомнено централна личност, стожер и духовен поттикнувач на промените, во контекстот на општите движења во ликовната уметност, што трајно ќе се инкорпорираат во црковното и профаното сликарство во Македонија. Ликовните идеи, што ги примал во почетокот на својата кариера, трајно ги интегрира во своето творештво и никогаш, независно од повремените ликовни трансформации, подеми и падови, нема да се случи да ги напушти. Основано може да се претпостави дека Андонов уште со својата почетна ликовна ориентација станува причина и последица на една темелна преобразба на ликовната култура и уметност кај нас. Со своето плодно и долготрајно творечко дело ја остварува златната нишка меѓу традиционализмот и современото сликарство, до првата генерација претставници на македонската модерна – Димитар Пандилов Аврамовски, Лазар Личеноски и Никола Мартиноски, давајќи му наедно свој автохтон белег на сликарството од преодниот период.

Делата од првата фаза на црковното сликарство укажуваат на неговите почетоци со белези карактеристични за зографскиот начин на сликање, од една, и појави на постепени отстапувања во прилог на предавањето поприродни облици, од друга страна, што е резултат на школувањето на Андонов во Русија. Неколкугодишната соработка со Петар Николов, зограф од Велес, и неговата тајфа во живописувањето на црквите Св. Јоаким Осоговски (1885–1887), Св. Атанасие во с. Кокошиње, Св. Никола во с. К'шање (1886), куполите во црквата Св. Пантелејмон во с. Пантелеј, Кочанско (1888/1889), го забавуваат процесот на раскинување со традиционалното сликарство. Ист е случајот со иконите што настануваат во родното Папрадиште, работени за иконостасите од црквите во Азот (Св. Петка во Ореше, 1881; Св. Атанасие во Теово, 1892; Св. Троица во Раштани, 1883; Св. Илија во Бусилци, Св. Никола во Раковец, 1884 и други).

Во деведесеттите години од минатиот век среќаваме ликовни целини и поединечни остварувања во живописот што ги вбројуваме меѓу најдобрите, а некои од нив ги сметаме за врвни остварувања. Андонов во оваа, втора фаза, ги по-

кажува своите вистински сликарски вредности, работејќи сам, со занаетчиска сигурност на вистински мајстор, со стекнати искуства од претходната фаза и под влијание на руското црковно сликарство (композиции од Седумте својства на Богородица, архангелите Гаврил и Михаил и бистата на св. Јоаким Осоговски, на западната фасада од истоимената црква, 1893 г.). Според изведената моделација на префинети премини, сликарска постапка што се доближува до иконописната техника, лицата и рацете на бистата на Јоаким Осоговски и архангелите се остварени со чувство на природност и префинетост што граничат со идеалност на облиците. На исто ликовно рамниште се насликани композициите од Страдањата на Христос, во просторот под арките од централниот кораб на црквата Св. Пантелејмон во с. Пантелеј, 1892 г. Извонредно се насликани бистите на евангелистите на пандантифите од централната купола и Кирил и Методиј на источната арка од куполата во истата црква.

Иконописот од оваа фаза ги содржи истите ликовни својства – изведбена сигурност, добар цртеж, порафинирани и колористички почисти премини во моделирањето на идеализираните облици на лицата.

Иконописот и живописот од третата фаза (1897–1920), според концептот на сликаните композиции и делумно тематската ориентација (српски светци), се работени во духовно сродство со српското црковно сликарство. Андонов најверојатно користи умножени графички предлошки од српско потекло, но тој, исто така, презема религиозни мотиви од западноевропската иконографија (репродукции). Претставите на светците од престолните икони се пласираат пред партерно предаден пејзаж – ниска вегетација, речен ток, стемнето-сини ридови и розикави хоризонти – што асоцираат на сликарските остварувања на италијанските кватрочентисти.

Иконописното сликарство од четвртата фаза (1920–1930) се карактеризира со извесно освежување на палетата со посветли тонови, некој вид „осовременување“ што го поврзуваме со црковното сликарство на Урош Предиќ, потсетувајќи за патувањето на Андонов во Војводина (Рума) во 1920 г. Преку творештвото на У. Предиќ најверојатно доаѓа до преземање мотиви од типот на Умиление – Богородица со Христос во стоечки став.

За разлика од фреско-живописот работен за црквите во Гњилане и во с. Станишор (1901 и 1903), со претстава на светци со свежи и јадри лица, живописот во црквата Св. Јоаким Осоговски од 1932 и 1933 г. е сликан во знакот на линијата и поедноставени плотни на облеките. Се добива впечаток дека во сликањето на српските светци, Андонов се инспирира од нашето средновековно сликарство (фигурата на цар Урош е копија на истоимениот светец од црквата Св. Никола во с. Псача).

Мошне значајно место во текот на долгото занимавање со сликарска активност Андонов зазема во областа на профаното сликарство. Релативно малобројно зачуваните и идентификувани творби во однос на остварувањата со религиозна тематика, со оглед на покажаните резултати, не ја намалуваат општата слика за потенцијалните можности на Андонов, како што е тоа искажано за неговото сликарско дело. Гледано од аспектот на неговото пионерство и истрајност во одгледувањето мотиви со световна содржина, ја цениме за многу значајна неговата улога во афирмирањето на профаното сликарство во Македонија. Како и мнозин-

ството сликари со неоформено ликовно образование Андонов го свртува своето внимание кон сликање портрети. Сликањето портрети на наши луѓе: свештеници, занаетчии, трговци, граѓани, селани и селанки, интимни портрети и автопортрети, припадници на високите општествени слоеви на цивилната и воената турска власт, од хиерархијата на високиот клер, конзули – несомнено говори за издигната свест на нашиот граѓанин и на самиот уметник, за неговите разбирања на општествените промени. Во неразвиената македонска средина, портретното сликарство одигрува значајна улога за нејзината културна еманципација, во подигањето на самосвеста на македонскиот народ во времето на масовно подигање против разбивањето на феудалните остатоци и националното ослободување. Самиот Димитар Андонов, соочен со реалноста на македонската стварност, е задоен со идеите за ослободување на македонскиот граѓанин од мракот на ропскиот живот. Не случајно во сликарскиот опус на Андонов, верувајќи во неговите лични искази, наоѓаат место портрети на наши истакнати револуционери (Гоце Делчев и Даме Груев) или, претпоставуваме, романтичарско обоени теми: од деновите на робувањето; Смрт (И. Декастро – шпанска трагедија), настанати во првата фаза. Неколкуте зачувани портрети, сликани во духот на битовиот реализам, го објаснуваат неизбежниот пат низ кој минува, преку личноста на Андонов, нашата уметност. Постепеното менување на историските, општествено-економски услови за живеење доведува до менување на менталитетот и на односите меѓу луѓето во сопствената средина. Застапувањето на реалистички елементи во сликарството доаѓа до израз и во сликањето портрети во втората фаза (1920–1930). Андонов со поголема топлина, во однос на претходниот период, ги слика своите блиски од потесното семејство, пријателите и луѓето од чаршијата, водејќи сметка за нивната општествена поставеност (портрет на Кочо Анчев, Хариклија, неговата жена, Стерју Кранго).

Во четвртата деценија Скопје сè повеќе се развива во културно средиште. Во организација на „Јефимија“, друштвото на пријателите на уметноста, се организираат изложби на кои земаат учество и наши уметници, а на некои од нив и Андонов. Тој е сведок на една мошне жива ликовна активност што се одвива во Скопје, во која се вклучени доајените на нашето модерно сликарство: Никола Мартиноски, Лазар Личеноски, како и помладите Вангел Коџоман, Томо Владимирски и Љубомир Белогаски. Димитар Андонов настојува, под влијание на модерните струења во уметноста, за искрен и неконвенционален израз во сликањето портрети, интимни портрети и автопортрети.

Димитар Андонов е еден меѓу ретките наши уметници што се инспирираат од нашето револуционерно минато, од македонскиот фолклор и обичаите, од народната носија. Овие негови остварувања, работени во духовно сродство со романтичарски и битови расположби, колку и да ни изгледаат наивни и опори, го изразуваат националниот момент, на кого тој му бил предан уште од времето на својата најрана младост. Битно е сознанието за застапеноста на романтизмот во неговиот задоцнет, провинцијален вид.

Во широкиот спектар од интереси портретот останува, како што е тоа утврдено во студијава, доминантна преокупација наспроти фигуралните композиции, пејзажот и цртежот. Меѓутоа, наспроти извесни празнини, изразени со недостатната застапеност на другите сликарски дисциплини, за кои тој објективно не бил подготвен да ги одгледува, Андонов, со својата спонтаност и природна-

та надареност, со она што можел да го акумулира како информација и искуство, се докажал како сликар. Ако не можел да се вклучи во современите текови на македонската модерна уметност, тој создал трајна спојка меѓу традиционалното и современото. Неговите сликарски настојувања, во извесен континуитет, тлееле во делата на нашите современи македонски сликари.

Помладиот Ѓорѓи Зографски е втора уметничка личност преку чие сликарско дело поцелосно се согледува развитокот на уметноста во Македонија во преодниот период, работејќи во рамките на една ликовна програма како и Димитар Андонов. Нив двајцата ги врзуваат исти амбиции и приближно исти околности под кои се формираат и генерациски покриваат определен временски распон. Меѓутоа, ние откриваме исто така две личности кои, според својот темперамент, ликовната изграденост, сфаќањето на животот, различно ги доживуваат сликаните теми и различно се изразуваат. И додека Андонов е во некое постојано истражување и приспособување кон ликовните појави и некое внатрешно поттикнување на сопствената активност, Ѓорѓи Зографски се покажува постабилен, поистраен, попедантан и подоследен во уметничкото дејствување. Поради тоа, неговиот развиток, неговиот уметнички пат може да се следи во континуитет – стилски и ликовно уедначен, што е негова карактеристика како сликар, а не и црковен сликар.

Црковното сликарство на Ѓорѓи Зографски, по своите ликовни својства, гледано во целост, се остварува според единствена ликовна ориентација, прифатена уште во неговата прва фаза. Развитокот на црковното сликарство, врз основа на забележаните сигнатури и датуми, можеме со сигурност да го следиме од 1899 до 1945 г. Извесно е дека Зографски својата ликовна платформа ја формира под влијание на српското сликарство. Како и Андонов, тој се угледува на мултиплицирани примероци од литографии, графички листови изработени од академски српски сликари, а исто така нему не му се непознати репродукции од западноевропско потекло. Тој ја почнува својата сликарска кариера во Србија, што има за последица значително побргу отколку Димитар Андонов – да ги прифати својствата на српското сликарство, а во иконографијата српските светци. Од ова произлегува дека тој побргу раскинува со поствизантиското сликарство во Македонија, но со прилично задоцнување отколку Андонов.

Всушност, почетното ангажирање на Ѓорѓи Зографски во доменот на иконописното сликарство открива еден позитивен процес во „европеизирањето“ на црковното сликарство, кој непрекинато трае сè до 1912 г. Тој се изградува и афирмира како црковен сликар во српската средина (пред 1899 г. не ни се познати негови работи). Работејќи ги иконостасите за црквите во периферните краишта на Србија: Св. Ѓорѓи во Сурдулица (1899), Св. Троица во Куршумлија (1902), Св. Петка во Сечаница (1905), Св. Архангел во Балаинац (1907) и други, Зографски врши позитивна мисија, сликајќи во духовно сродство со српското црковно сликарство. Нашите анализи на неговите остварувања од овој период укажуваат на стилски и ликовни неуедначености. Секогаш престолните икони се работат со прилежна грижливост во цртежот и со прочистена палета, додека апостолите и ликовите во празничните икони дејствуваат робусно и рустикално, што наведува на помисла дека тој има свои помошници. Слична ликовна неуедначеност се констатира во неговите работи врз живописот од овој период (црквата Св. Теодор во с. Азбресница).

Втората фаза од уметничкиот развиток на Зографски ја сметаме за мошне важна не само поради самите успешни остварувања, туку и поради фактот дека тој на најнепосреден начин ги пренесува своите искуства на наша почва. Иконите од црквата Св. Никола во с. Рудник – Велешко (1914 и 1915), се најупатен пример и потврда за настојувањата на Зографски да внесе нови разбирања во обработката на религиозните мотиви. Престолните икони и во овој случај се истакнуваат по својата обработка. Светците се предаваат во стоечка става, наместени во ентериер збогатен со стафажни елементи или во пејзаж, „кватрочентистички“ сфатен и реализиран (Св. Никола и Св. Јован Крстител). Ние укажавме на слични решенија во творештвото на Андонов, меѓутоа, во ликовен поглед и во грижливата обработка, што се однесува до пејзажите, тие се значително над нивото на остварувањата на Андонов.

Меѓу двете војни Зографски останува на позициите од претходните остварувања, со мошне неуедначени резултати. За да ја олесни својата работа, тој ги фотографира сопствените творби, не трудејќи се секоја од нив да носи печат на неговата личност. Се јавуваат реплики и повторени облици, определувајќи се на тој начин за неизменет типолошки изглед на светците и не менувајќи го начинот на нивната реализација.

Со исклучок на живописот во црквата Св. Константин и Елена во Ужичка Пожега, црквата Вознесение Христово во с. Бањица, Велешко и делумно во црквата Св. Спас во Велес, кои се на нивото на неговите иконописни работи, ѕидните слики во црквата Успение на св. Богородица во Велес (1943 и 1944 г.) спаѓаат меѓу најслабите негови остварувања.

Црковното сликарство на Ѓорѓи Зографски, освен во случаите кога работи врз позајмени примери или според фотографирани творби, не е на нивото на неговите уметнички можности. Во однос на резултатите што ги остварува Димитар Андонов, Зографски е помалку творечки плодотворен и самостоен. Неговите најдобри остварувања потекнуваат од првата фаза. Меѓутоа, ние не можеме позитивно да не ги оцениме настојувањата и напорите на Зографски, неговиот личен придонес во запоставувањето и напуштањето на традиционалното поствизантиско сликарство во Македонија.

Според некој вроден уметнички инстинкт и интуиција, Зографски со своите достигања се верифицира пред сѐ како сликар во доменот на профаното сликарство. Утврдено е дека со посредство на фотографија тој ја остварува индивидуалната конкретност на портретираната личност, навлегувајќи напати во психолошките сфери на личноста.

Уште во почетната фаза, временски определена до 1912 г., се уочуваат сликарските можности на Зографски за вистинито предавање на волумените, доловување на индивидуалните црти на портретираните. Цртежот помага облиците да ги предава цврсто, а зографското искуство ја установува фактурата, која останува непроменета речиси низ целокупниот негов ликовен развој. За разлика од портретите на Андонов, статичниот израз на портретираните е облагороден со некое внатрешно зрачење (Портретот на млада девојка, Портретот на селанецот и на Јаков Зографски).

Иако во основа утврдените насоки во стилскиот израз – што се обележува реалистички – нема да бидат изменети, во втората фаза доаѓа до понагласено мотивирање на оваа компонента, проникната со дискретна ведрина. Од овој период настануваат повеќе портрети сликани во репрезентативна става, седнати на „стилски“ столови во ентериер збогатен со стафажни елементи (Портрет на Диме Јовев, Димче Левков, Димче Чокал).

Од третата фаза (1930–1940) се зачувани мал број портрети и автопортрети, кои го претставуваат Зографски во полната негова уметничка зрелост. Можеме да констатираме поизразено, отколку што тоа може да се види во портретите на Андонов, доближување до творештвото на нашите современи македонски сликари. Присутен е испитувачкиот елемент, преку внатрешната „содржина“ на портретираниот да се открие и самата личност. Тоа е особено постигнато во неговите автопортрети од 1932 и 1938.

Посебно место во антологијата на портретното сликарство од преодниот период заземаат Портретот на Сава од 1938 г. и Портретот на Данчо Зографски, кој е најблизок до новите движења во уметноста меѓу двете војни. Во споредба со творечките настојувања на Димитар Андонов во доменот на портретната дисциплина, придонесот на Ѓорѓи Зографски за подемот на нашата уметност објективно е од големо значење, а постигнатите резултати – на повисоко уметничко ниво.

Во однос на творечките напори и достигања во ликовната уметност на двајцата наши преродбенски сликари, со значително поскромен удел во обогатувањето на нашата уметност учествува Коста Ванѓеловиќ, сликар од Штип. Формиран во уметничките средини на Белград и Војводина, тој е во најнепосреден контакт со уметничките состојби во српската црковна уметност. Отпрвин е под директно влијание на М. Марковиќ и на угледување во творештвото на Урош Предиќ. Меѓу двете војни соработува со У. Предиќ. Неговото црковно сликарство носи белези на романтичарски и доцноназаренски дух. Неговата заслуга за развојот на македонската уметност е секако во тоа што низ конкретни остварувања ги пренесува ликовните и стилските расположби на македонската почва.

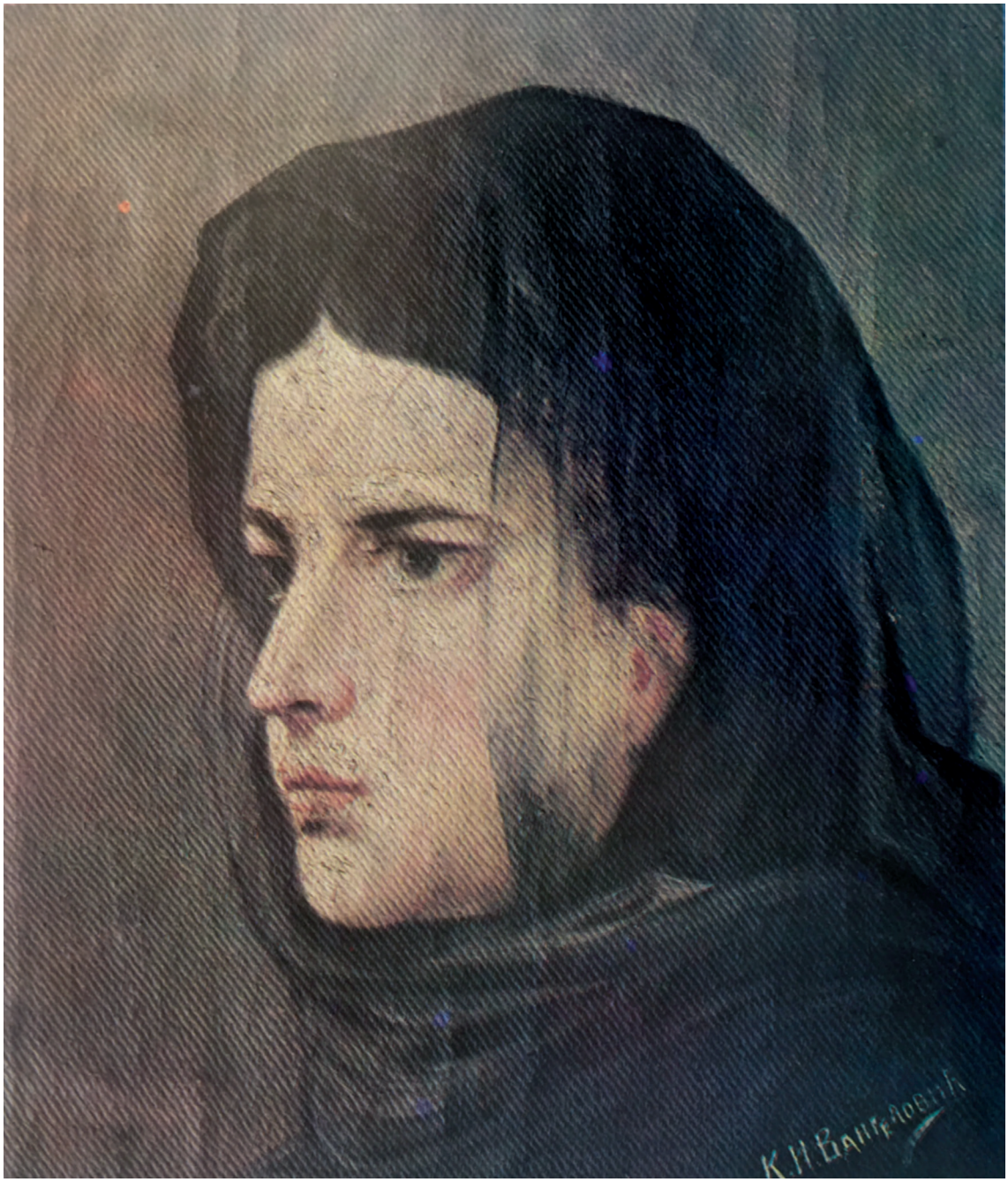
Во портретното сликарство, судејќи по реалистички остварениот портрет на Јован Савев, може да се откријат неговите вистински сликарски афинитети, но и неговите дострели.

XXI. Јован Крстител, 1914. Постојана галерија на икони, Ново Село, Штип (кат. бр. 4)

XXII. Велики Архијереј, 1916. Постојана галерија на икони, Ново Село, Штип (кат. бр. 7)

XXIII. Свети образ, 1917. Црква Св. Никола, Штип (кат. бр. 9)

XXIV. Оплакување на Христа, 1919. Постојана галерија на икони,
Ново Село, Штип (кат. бр. 15)



XXV. Портрет на Олга Шатрић, 1910. Соп. Гордана Шатрић, Рума (кат. бр. 1)

XXVI. Портрет на Јован Савев, 1914. Сопс. Киро Савев, Штип

ТРЕТ ДЕЛ

К А Т А Л О Г

НА ДИМИТАР АНДОНОВ - ПАПРАДИШКИ

1. ОПШТИ ЗАБЕЛЕШКИ

Втората книга е замислена како синтетичен збир на единици со цел на поцелосно опфаќање остварувањата на Димитар Андонов во областа на црковното и профаното сликарство. Во нашите истражувања на делата од доменот на иконописот и живописот ние бевме условени од широкото подрачје во кое Димитар Андонов работел, од временските и технички можности да се обезбедат неопходните податоци како траен доказ за нашето претходно излагање за неговото дело. Во тој поглед сè уште не е остварен најпотполен увид, што е сознание од зачуваните архивски материјали, на објектите што се надвор од нашата Република, како и на определен број објекти кај нас што не се евидентирани од страна на Републичкиот завод за заштита на спомениците на културата. Определени тешкотии се јавуваа во утврдувањето на творбите со профана содржина што ги наведува Андонов во своите автобиографски белешки, во одделниот список што е прилог на неговата Автобиографија и во поглед на нашите истражувања на оние дела што се наоѓаат во приватна сопственост. Некои негови дела се идентификувани според објавената литература или каталозите од изложбите на кои тој учествува.

2. КАТАЛОШКИ ЕЛЕМЕНТИ

Каталогот е работен по примерите на веќе слично објавени – по принципот што е на извесен начин нормиран. Така фреско-живописот и ѕидното сликарство се прикажани по системот на дескрипција на композициите што се наоѓаат во внатрешноста на црквата или во отворените тремови, односно на фасадите.

Иконите од иконостасите и другите движни икони во црквите се наведени хронолошки со податоци за техниката, носачот, димензиите, сигнатурата, сопственоста и регистарскиот број под кои тие се евидентирани од страна на Републичкиот завод за заштита на спомениците на културата.

Годините што се означени од самиот автор се подвлечени. Несигурните одредувања се изразени преку косо поставени црти меѓу претпоставени години кога творбата можела да настане. Одредувањето што временски не е сигурно е означено со прашалник зад приведената година.

Потписите на авторот се испишани во еден ред, додека имињата на сопствениците и дарителите, според обемот на текстот се изведувани во еден ред или во повеќе при што се означени со коси црти.

Бидејќи располагаме со мал број творби со профана содржина, главно недатирани, хронологијата на делата е извршена врз основа на анализа на истите според стилска сродност. Делата ги содржат наброените податоци како и кај иконите, а не по видови на техниката, како тоа вообичаено се прави.

Делата што се изгубени или сè уште не се откриени не се евидентирани со каталошки број; тие се наведени во текстот на студијата со настојување да се каже времето на нивниот настанок.

Ист начин на излагање е применет и кај каталошкиот преглед на творештвото на Ѓорѓи Зографски и Коста Ванѓеловиќ.

КАТАЛОГ НА ДЕЛАТА НА ДИМИТАР АНДОНОВ ПАПРАДИШКИ

А. И К О Н И

1. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, **1879**
темпера на штица, 173x74x3
сиг. д. водор.: ѿ р8ки з8графъ Димо Андонъ отъ село Папрадища ѿ каза Велес 1979 ианїариа 30. дава кованец питроп. Стоимен. Пено даскал н8ко даскал Никола.
соп. црква Св. Димитрие, с. Кованци, Гевгелиско
рег. бр. 1533

2. СВ. ХАРАЛАМПИЕ, 1879
темпера на штица, 173x74x3
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, с. Кованци, Гевгелиско
рег. бр. 1532

3. СВ. НЕДЕЛА, **1881**
темпера на штица, 64x40, 5x3
сиг. д. водор.: от руки Димо зограф Андонов 1881 јулија 24
соп. црква Св. Петка, с. Ореше, Велешко
рег. бр. 18426

4. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1881
темпера на штица, 63,5x40x3,5
без сиг.
соп. црква Св. Петка, с. Ореше, Велешко
рег. бр. 18425/а

5. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1881
темпера на штица, 63,5x46x3
без сиг.
соп. црква Св. Петка, с. Ореше, Велешко
рег. бр. 18424/а

6. СВ. ПАРАСКЕВА, 1881
темпера на штица, 64x45x3
без сиг.
соп. црква Св. Петка, с. Ореше, Велешко
рег. бр. 18423/а

7. АРХИЃАКОН СТЕФАН, северна врата, **1881**
темпера на штица, 161x67x3
сиг. д. водор.: от рука зограф Димо Андонович 1881 јулиа от Папрадишча Димо
соп. црква Успение на Св. Богородица, с. Ореше, Велешко
рег. бр. 18414

8. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1881**
темпера на штица
сиг. д. сред.: 1881 зограф Димо
соп. црква Св. Никола, с. Владиловци, Велешко
рег. бр. 17759

9. СВ. НЕДЕЛА, **1881**
темпера на штица, 35x27x3
сиг. д. сред.: 1881
соп. црква Св. Никола, с. Владиловци, Велешко
рег. бр. 17733

10. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, врата, **1883**
темпера на штица, 212x77x3
сиг. д. водор.: от руки Димо Андонов 1883 ноември 29
соп. црква Св. Атанасие, с. Теово, Велешко
рег. бр. 18122

11. СВ. УБРУС, 1883
темпера на штица, 114x92x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Атанасие, с. Теово, Велешко
рег. бр. 18172

12. ИСУС ХРИСТОС, **1883**
темпера на штица, 81x54,5x2,5
сиг. д. водор.: 6 јули 1883 отъ руки з уграфъ Димо Андоновъ от Папрадища
соп. црква Св. Атанасие, с. Богомила, Велешко
рег бр. 18223

13. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1883
темпера на штица, 79x54,5x3
без сиг.
соп. црква Св. Атанасие, с. Богомила, Велешко
рег. бр. 18222

14. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1883
темпера на штица, 82x55x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Атанасие, с. Богомила, Велешко
рег. бр. 18224

15. СВЕТА ТРОИЦА, **1883**
темпера на штица, 77,5x34x2,5
сиг. д. водор.: ѿ р8ки зографъ Димо отъ Папрадища 13 юни 1883 (ракописно)
соп. црква Св. Троица, с. Раштани, Велешко
рег. бр. 17703

16. ИСУС ХРИСТОС, **1883**
темпера на штица, 36x30,5x2,5
сиг. д. водор.: 9 августъ, 1883. зуграфъ Димо А.
соп. црква Св. Троица, с. Раштани, Велешко
рег. бр. 17727

17. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, северна врата, **1883**
темпера на штица, 169x69x2
сиг. д.л.: 1883 сеп. 3 / зуграфъ Димо
соп. црква Св. Троица, с. Раштани, Велешко
рег. бр. 17731

18. БЛАГОВЕШТЕНИЕ, царски двери, 1883
темпера на штица, 137x36x2,5; 140x37x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Раштани, Велешко
рег. бр. 17702

19. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1883
темпера на штица, 79x44x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Раштани, Велешко
рег. бр. 17704

20. ИСУС ХРИСТОС, **1883**
темпера на штица, 78x43x2,5
сиг. д. сред.: 1883
соп. црква Св. Троица, с. Раштани, Велешко
рег. бр. 17705

21. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1883
темпера на штица, 78x44x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Раштани, Велешко
рег. бр. 17706

22. ХЕРУВИМ, рипида, 1883
темпера на штица, 27x23x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Раштани, Велешко
рег. бр. 17719

23. ХЕРУВИМ, рипида, 1883
темпера на штица, 25x23x2
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Раштани, Велешко
рег. бр. 17720

24. РАСПЈАТИЕ ХРИСТОВО, 1883
темпера на штица, 31x27x3
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Раштани, Велешко
рег. бр. 17721

25. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1883
темпера на штица, 36,5x30x3
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Раштани, Велешко
рег. бр. 17722

26. АПОСТОЛ ТОМА, 1883
темпера на штица, 36x30,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Раштани, Велешко
рег. бр. 17723

27. ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН, 1883
темпера на штица, 36x31x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Раштани, Велешко
рег. бр. 17724

28. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1883
темпера на штица, 36x30x2,8
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Раштани, Велешко
рег. бр. 17725

29. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1883
темпера на штица, 36x30x3
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Раштани, Велешко
рег. бр. 17726

30. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1883
темпера на штица, 36x30,5x3
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Раштани, Велешко
рег. бр. 17728

31. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, **1883**
темпера на штица, 36,5x30x2
сиг. д. водор.: зуграфъ Димо А. 1883
соп. црква Св. Троица, с. Раштани, Велешко
рег. бр. 17729

32. БЛАГОВЕШТЕНИЕ, царски двери, **1884**
темпера на штица, 122x45x2,5; 141x49x2,5
сиг. д. водор.: 1884
соп. црква Св. Илија, с. Бусилци, Велешко
рег. бр. 17801

33. ИСУС ХРИСТОС, **1884**
темпера на штица, 73x57x2,5
сиг. д. сред.: 1884 јуни 9
соп. црква Св. Илија, с. Бусилци, Велешко
рег. бр. 17802

34. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1884
темпера на штица, 72,5x57x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Бусилци, Велешко
рег. бр. 17803

35. ПРОРОК ИЛИЈА, **1884**
темпера на штица, 73x56,2x2,5
сиг. д.л.: отъ руки зографъ Димо Андоновъ отъ Папрадища 1884 9 юни
соп. црква Св. Илија, с. Бусилци, Велешко
рег. бр. 17804

36. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1884
темпера на штица, 74x57x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Бусилци, Велешко
рег. бр. 17805

37. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1884
темпера на штица, 43x32x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Бусилци, Велешко
рег. бр. 17808

38. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1884
темпера на штица, 43x32x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Бусилци, Велешко
рег. бр. 17809

39. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1884
темпера на штица, 43x32x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Бусилци, Велешко
рег. бр. 17810

40. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1884
темпера на штица, 43x32x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Бусилци, Велешко
рег. бр. 17811

41. ИСУС ХРИСТОС, 1884
темпера на штица, 43x32x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Бусилци, Велешко
рег. бр. 17812

42. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1884
темпера на штица, 44x31,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Бусилци, Велешко
рег. бр. 17813

43. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1884
темпера на штица, 43,5x32x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Бусилци, Велешко
рег. бр. 17814

44. ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН, 1884
темпера на штица, 43,5x31,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Бусилци, Велешко
рег. бр. 17815

45. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1884
темпера на штица, 43,5x32x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Бусилци, Велешко
рег. бр. 17816

46. БЛАГОВЕШТЕНИЕ, царски двери, 1884
темпера на штица, 125x33x2,5; 104x30,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Раковец, Велешко
рег. бр. 17598

47. СВ. НИКОЛА, **1884**
темпера на штица, 67x32x1,8
сиг. д. водор.: отъ руки Димо зуграфъ отъ Папрадища 1884 декември 22 (ракописно)
соп. црква Св. Никола, с. Раковец, Велешко
рег. бр. 17599

48. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1884
темпера на штица, 68x32x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Раковец, Велешко
рег. бр. 17600

49. ИСУС ХРИСТОС, **1884**
темпера на штица, 68,5x34x1,8
сиг. д. сред.: 1884
соп. црква Св. Никола, с. Раковец, Велешко
рег. бр. 17601

50. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1884
темпера на штица, 68x34x2
сиг. избришана
соп. црква Св. Никола, с. Раковец, Велешко
рег. бр. 17602

51. ИСУС ХРИСТОС, 1884
темпера на штица, 32x22,5x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Раковец, Велешко
рег. бр. 17617

52. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, **1884**
темпера на штица, 32x22,5x1,5
сиг. д. сред.: 1884
соп. црква Св. Никола, с. Раковец, Велешко
рег. бр. 17618

53. ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН, 1884
темпера на штица, 32x22,5x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Раковец, Велешко
рег. бр. 17619

54. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1884
темпера на штица, 32x22x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Раковец, Велешко
рег. бр. 17620

55. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1884
темпера на штица, 32,5x22,2x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Раковец, Велешко
рег. бр. 17621

56. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1884
темпера на штица, 33x22,3x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Раковец, Велешко
рег. бр. 17622

57. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1884
темпера на штица, 33x22,5x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Раковец, Велешко
рег. бр. 17623

58. АПОСТОЛИ ПЕТАР И ПАВЕЛ, **1884**
темпера на штица, 80x54,5x3
сиг. д. сред.: 1884 февруари 17
соп. црква Св. Атанасие, с. Богомила, Велешко
рег. бр. 18226

59. БОГОРОДИЦА МИЛОСТИВА, **1884**
темпера на штица, 34x26,5x2
сиг.: Рукою Димо отъ село Папрадища 1884 августъ 9
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Древено, Пробиштипско
рег. бр. 10252

60. СВ. ДИМИТРИЕ, **1884**
темпера на штица, 79x52,5x3
сиг. д. водор.: от рука Димо Андонов зографу сред. десно: 1884 фев. 21
соп. црква Св. апостоли Петар и Павел, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15915

61. СВ. КУЗМАН И ДАМЈАН, **1884**
темпера на штица, 43x31,5x2
сиг. д. сред.: Ζονδραφον Διμιτρησσ εκ κορηον Παπραδηστα ηονληησσ 17. 1884.
соп. црква Успение на св. Богородица, Титов Велес
рег. бр. 8898

62. ИСУС ХРИСТОС, **1885**
темпера на штица, 94x62x2
сиг. д, сред.: 1885. мартъ 19. зуграфъ Димо А. ѿ Папрадища
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17502

63. АРХИЃАКОН СТЕФАН, врата, **1885**
темпера на штица, 187x75,5x1,5
сиг. д. водор.: зографъ Димитре Андоновъ Папр. 1885 октомри 24
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17505

64. ПРОРОК ИЛИЈА, **1885**
темпера на штица, 95x61x1,8
сиг. д.л.: зограф Дімитре 1885 ноемр. 25
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17498

65. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1885**
темпера на штица, 94x63x2,2
сиг. д.д. вертикално: 1885
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17499

66. СВЕТИ ГЕОРГИ, 1885
темпера на штица, 95x63x1,8
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17497

67. СВ. НИКОЛА, 1885
темпера на штица, 94x62,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17500

68. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1885
темпера на штица, 94x63x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17501

69. СВ. АТАНАСИЕ, 1885
темпера на штица, 95x63,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17503

70. СВ. ДИМИТРИЕ, 1885
темпера на штица, 95x62,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17504

71. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, северна врата, 1885
темпера на штица, 185x80x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17506

72. БЛАГОВЕШТЕНИЕ, царски двери, 1885
темпера на штица, 164x44x2,8
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17508

73. КРШТЕНИЕ ХРИСТОВО, **1886**
темпера на штица, 46,5x3;1x1,8
сиг. д.л.: 1886 Димо Андон
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17510

74. СВ. НИКОЛА, 1886
темпера на штица, 46,5x32x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17492

75. СВ. ГЕОРГИ, 1886
темпера на штица, 46x32x1,8
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17493

76. СВ. НОЕ, 1886
темпера на штица, 46,5x32x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17494

77. ИСУС ХРИСТОС, **1886**
темпера на штица, 46,5x32x1,8
сиг. д. водор.: 1886 јануари 29
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17495

78. СВ. ТЕОДОР ТИРОН, 1886
темпера на штица, 46x32x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17496

79. СВ. АНТОНИЕ, 1886
темпера на штица, 46x32x1,8
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17509

80. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1886
темпера на штица, 46x32x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17512

81. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1886
темпера на штица, 46x32x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17513

82. СВ. МИНА, 1886
темпера на штица, 46x32x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17514

83. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1886
темпера на штица, 46x31,5x1,8
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17515

84. ХЕРУВИМ, рипида, 1886
темпера на штица, 23,5x23,5,3
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17516

85. ХЕРУВИМ, рипида, 1886
темпера на штица, 24x24x3
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17517

86. ВОСКРЕСЕНИЕ И РАСПЈАТИЕ, 1886
темпера на штица, 31x24x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17518

87. ИСУС ХРИСТОС ЖИВОНОСНИ ИСТОЧНИК, завеса, 1886
темпера на платно, 88x86
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Лисиче, Велешко
рег. бр. 17519

88. ПОГРЕБЕНИЕ ХРИСТОВО, **1886**
темпера на платно врз штица, 165,5x105
сиг. д.д.: 1886 август 3 ден
соп. црква Св. Пантелејмон, Титов Велес
рег. бр. 15854

89. БЛАГОВЕШТЕНИЕ, царски двери, **1887**
темпера на штица, 128x36x2; 127x43x2
сиг. д. водор.: 1887 зогра(фъ) Д. Андонов
соп. црква Св. Георги Победоносец, с. Ново Село, Велешко
рег. бр. 17786

90. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1887
темпера на штица, 69x47x2
без сиг.
соп. црква Св. Георги Победоносец, с. Ново Село, Велешко
рег. бр. 17768

91. ИСУС ХРИСТОС, 1887
темпера на штица, 69x47x2
без сиг.
соп. црква Св. Георги Победоносец, с. Ново Село, Велешко
рег. бр. 17769

92. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1887
темпера на штица, 68,5x38,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Георги Победоносец, с. Ново Село, Велешко
рег. бр. 17770

93. БЛАГОВЕШТЕНИЕ, царски двери, 1887
темпера на штица, 113x33x3; 112x40x3
без сиг.
соп. црква Св. Спас, с. Голозинци, Велешко
рег. бр. 17520

94. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1887
темпера на штица, 65x41x2,8
без сиг.
соп. црква Св. Спас, с. Голозинци, Велешко
рег. бр. 17521

95. ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1887
темпера на штица, 65,5x40x3
без сиг.
соп. црква Св. Спас, с. Голозинци, Велешко
рег. бр. 17522

96. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1887
темпера на штица, 65x41x3
без сиг.
соп. црква Св. Спас, с. Голозинци, Велешко
рег. бр. 17523

97. ИСУС ХРИСТОС, **1887**
темпера на штица, 65x41x3
сиг. д. водор.: 1887 зограф Димо Андонов
соп. црква Св. Спас, с. Голозинци, Велешко
рег. бр. 17526

98. СВ. СПИРИДОН, **1887**
темпера врз штица, 64,5x36,5x2,3
сиг. д. водор.: Рукою Димитриа Андоновъ, 1887 година окто 27
соп. црква Св. Димитрие, Крива Паланка
рег. бр. 15282

99. ЦАРСКИ ДВЕРИ, **1887**
темпера на штица
сиг. 1887 окт. 7
соп. црква Св. Димитрие, Крива Паланка
рег. бр.

100. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО и СЛЕГУВАЊЕ ВО АД, **1887**
темпера на штица, 34,8x30,2x2,4
сиг. на опачината: Овая икона добила награда и одличие срѣбренъ медалъ ѿ Московската конкурсна виставка, 1887. г. 1892. год. я оставихъ на сохран. во Осогов. Обителъ св. ѡакімъ 1926 г. биде украдена. крадецотъ поправилъ 2 лица и избришалъ моето име лани 1945 г. я наидовъ, а сега я поклонѹвамъ на Народ. мѹзей во Скопїе 1946. г.
Д. А. Папрадишки
соп. Археолошки музеј на Македонија, Скопје
рег. бр. 488

101. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1888**
темпера на штица, 128x84,5x3
сиг. д. водор.: 14 априля 1888; настояателъ Мартирия иеромонахъ; д. сред. Рукою Димитри Андоновъ
соп. црква Св. Пантелејмон, с. Пантелеј, Кочанско
рег. бр. 10440

102. ИСУС ХРИСТОС, **1888**
темпера на штица, 129x83x2,5
сиг. д.д.: 14 априли 1888 г. Рукою Димитри А. (ракописно)
соп. црква Св. Пантелејмон, с. Пантелеј, Кочанско
рег. бр. 10441

103. ТРИ СВЕТИТЕЛИ, **1888**
темпера на штица, 128,5x84,5x2,5
сиг. д. водор.: 14 априля 1888 г.
соп. црква Св. Пантелејмон, с. Пантелеј, Кочанско
рег. бр. 10443

104. СВЕТИ ЈОВАН ПРЕТЕЧА, **1888**
темпера на штица, 128x84,5x2,5
сиг. д.д.: 14 априла 1888 Рукою Димитри А.
соп. црква Св. Пантелејмон, с. Пантелеј, Кочанско
рег. бр. 10442

105. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1889**
темпера на штица, 95x53x1,5
сиг. д.д.: 27 февруар. 1889
Рукою Димитри А. Папрадишки (ракописно)
соп. црква Св. Троица, с. Нивичани, Кочанско
рег. бр. 10489

106. ИСУС ХРИСТОС, **1889**
темпера на штица, 94,5x53x2
сиг. д. сред.: 1889
соп. црква Св. Троица, с. Нивичани, Кочанско
рег. бр. 10492

107. ИСУС ХРИСТОС, 1889
темпера на штица, 62x39x3
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Нивичани, Кочанско
рег. бр. 10498

108. БОГОРОДИЦА ОД КРСТОТ НА ЧАСНАТА ТРПЕЗА, 1889
темпера на штица, 63x18x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Нивичани, Кочанско
рег. бр. 10549

109. ИСУС ХРИСТОС ОД КРСТОТ НА ЧАСНАТА ТРПЕЗА, 1889
темпера на штица, 77x69x2
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Нивичани, Кочанско
рег. бр. 10550

110. СВ. ЈОВАН БОГОСЛОВ ОД КРСТОТ НА ЧАСНАТА ТРПЕЗА, 1889
темпера на штица, 63x17x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Нивичани, Кочанско
рег. бр. 10551

111. ПРОРОК ИЛИЈА, **1889**
темпера на штица, 155x93x3
сиг. д. водор.: настојашчата икона подарава кјуркчискиј еснаф 23 декември 1889 год. (ракописно)
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21099

112. СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН, **1889**
темпера на штица, 155x93x3
сиг. д. вод.: Таја икона подарава терзиски рофет шчипски 1889. год. 19 август
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21100

113. АРХАНГЕЛ ГАВРИЛ, јужна врата, 1889
масло на платно, 200x89
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21101

114. СВ. АТАНАСИА, **1889**
темпера на штица, 155x89x3
сиг. д. водор.: Таја икона подарава абаџискиј рофет от град Шчип за црквата / Рукоју Д. А. Папрадишки 19 август 1889 год. (ракописно)
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21102

115. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, **1889**
темпера на штица, 155x89x3
сиг. д.д.: Приложи Соларски рофет шчипски 1889 год.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21103

116. СВ. НИКОЛА, 1889
темпера на штица, 155x89x3
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21104

117. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1889**
темпера на штица, 155x89x3
сиг. д.д.: Таја икона подарава Мите Псалтиров от гр. Шчип 22 ноемри 1889 г.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21205

118. ИСУС ХРИСТОС, **1889**
темпера на штица, 155x89x3
сиг. д.д.: Писа Димитри А. Папрадишки 9 маиа 1889 год. (ракописно)
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21107

119. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1889
темпера на штица, 155x89x3
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21108

120. ПРЕОБРАЖЕНИЕ ХРИСТОВО, **1889**
темпера на штица, 155x91x3
сиг. д. водор.: Таја икона подарава Механџискиј рофет 22 ноемри 1889 год. (ракописно)
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21109

121. ТРИЕХ СВЈАТИТЕЛ, **1889**
темпера на штица, 155x91x3
сиг. д.л.: Таја икона е подарена от соларо-бакалски еснаф шчипски; д. сред.: Рукою Димитрия А. Папрад.; д.д.: 17 август 1889. год.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21110

122. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, северна врата, 1889
масло на платно, 202,5x89x3
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21111

123. СВ. СПИРИДОН, **1889**
темпера на штица, 155x90x3
сиг. д.л.: Таја икона подарува Семесчиски еснаф 9 ти декември 1889 год.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21112

124. СВ. СИМЕОН, **1889**
темпера на штица, 155x90x3
сиг. д.л.: Настојашчата икона подарава брашнарски рофет шчипски 19 декемри 1889.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21113

125. СВ. САВА, 1890
темпера на штица, 61x41,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21007

126. СВ. ВАРВАРА, 1890
темпера на штица, 61x51,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21008

127. СВ. КАТЕРИНА, 1890
темпера на штица, 61x40x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21009

128. АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1890
темпера на штица, 61x40,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21010

129. СВ. ПАРАСКЕВА, 1890
темпера на штица, 61x40,2x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21011

130. УСЕКНОВЕНИЕ Г(Л)АВИ ПРЕДТЕЧЕВИ, 1890
темпера на штица, 61x40x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21012

131. СВ. ТРОИЦА, 1890
темпера на штица, 61x40,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21013

132. ЛАЗАРЕВО ВОСКРЕСЕНИЕ, 1890
темпера на штица, 61x40x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21014

133. СВ. ЈОВАН, 1890
темпера на штица, 61x38x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21015

134. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1890
темпера на штица, 61x37,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21016

135. РОЖДЕСТВО ПРЕСВЈАТИЈА БОГОРОДИЦА, 1890
темпера на штица, 61x38x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21017

136. СРЕТЕНИЕ ХРИСТОВО, 1890
темпера на штица, 61x38x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21018

137. БЛАГОВЕШЧЕНИЕ ПРЕСВЈАТИЈА БОГОРОДИЦА, **1890**
темпера на штица, 60x41x2
сиг. д. водор.: Подарава Коце Ефрем, Х. Димитриев за спомен 8. мес. иуни 1890 год. (ракописно)
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21019

138. СВ. ВАСИЛИЕ ВЕЛИКИ, 1890
темпера на штица, 61x40,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21020

139. СВ. АНТОНИЕ, 1890
темпера на штица, 61x40,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21021

140. СВ. ЕФРЕМ, **1890**
темпера на штица, 60x41x2
сиг. д. вод: Приложи Ефрем Екимот за вјечни спомен 13 иуниа 1890 год.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21022

141. СВ. ХАРАЛАМПИЕ, 1890
темпера на штица, 61x40,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21023

142. СВ. ИГНАТИЕ, 1890
темпера на штица, 61x40,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21024

143. СВ. ГЕОРГИ, 1890
темпера на штица, 81x40,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21025

144. СВ. СИМЕОН СТОЛПНИК, 1890
темпера на штица, 60x41,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21026

145. СВ. БЛАГООБРАЗНИ ЈОСИФ, 1890
темпера на штица, 61x39x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21027

146. СВ. ЈОАКИМ ОСОГОВСКИ, 1890
темпера на штица, 60,5x40,5x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21028

147. СВ. ГАВРИЛ ЛЕСНОВСКИ, 1890
темпера на штица, 61x40x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21029

148. СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН, **1890**
темпера на штица, 60,5x41x2
сиг. д. водор.: Приложи Панче Мазнеф от Велес за вјечни спомен 8 иуниа 1890 год.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21030

149. СВ. БЕЗСРЕБРЕНИЦИ КОСМА И ДАМЈАН, 1890
темпера на штица, 61x40x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21031

150. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1890
темпера на штица, 60,5x40,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21032

151. СВ. ДИМИТРИЕ, 1890
темпера на штица, 60,5x40x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21033

152. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1890
темпера на штица, 61x40x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21034

153. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1890
темпера на штица, 60,5x41x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21035

154. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1890
темпера на штица, 61x40x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21036

155. ВОЗДВИЖЕНИЕ ЧЕСНАГО КРСТА, 1890
темпера на штица, 61x38x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21037

156. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1890
темпера на штица, 61x37,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21038

157. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1890
темпера на штица, 61x37x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21039

158. ИСУС ХРИСТОС, 1890
темпера на штица, 61x34,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21040

159. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1890
темпера на штица, 61x37x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21041

160. ДВЕРЕМ ЗАТВОРЕНИ, 1890
темпера на штица, 61x37,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21042

161. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1890
темпера на штица, 61x40x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21043

162. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1890
темпера на штица, 61x40,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21044

163. ПРОРОК ИЛИЈА, 1890
темпера на штица, 61x40,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21045

164. АПОСТОЛ ТОМА, 1890
темпера на штица, 61x40,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21046

165. АПОСТОЛ СИМОН, 1890
темпера на штица, 61x40,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21047

166. СВ. ЈОВАН РИЛСКИ, 1890
темпера на штица, 61x40x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21048

167. СВЈАТИХ ОТЦИ, 1890
темпера на штица, 61x40,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21049

168. СВ. АРСЕНИЕ, 1890
темпера на штица, 60x42x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21050

169. СВ. ТЕОДОР ТИРОН, 1890
темпера на штица, 61x40x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21051

170. СОБОР НА 12-те АПОСТОЛИ, 1890
темпера на штица, 61x40x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21052

171. СВ. АТАНАСИЕ, 1890
темпера на штица, 34x25x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21081

172. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, 1890
темпера на штица, 33x24x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21082

173. ТРИЕХ СВЕТИТЕЛЕЈ, 1890
темпера на штица, 33x24x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21083

174. ПРЕОБРАЖЕНИЕ ХРИСТОВО, 1890
темпера на штица, 34,5x24,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21084

175. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1890
темпера на штица, 33,5x24,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21085

176. СВ. СПИРИДОН, 1890
темпера на штица, 33x23x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21086

177. ИСУС ХРИСТОС, 1890
темпера на штица, 33x25x3
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21087

178. СВ. КОНСТАНТИН И ЕЛЕНА, **1890**
темпера на штица, 32,5x24,5x2,5
сиг. д. водор.: Писа Димитри А. 14 ианyари 1890
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10343

179. СВ. НИКОЛА, 1891
темпера на штица, 121x68,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10330

180. АРХАНГЕЛ ГАВРИЛ, врата, 1891
темпера на штица, 102x49,5x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10331

181. СВ. КОНСТАНТИН И ЕЛЕНА, 1891
темпера на штица, 121x68,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10333

182. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1891**
темпера на штица, 120x71x2,5
сиг. д. водор.: Д. А. Папрад. 28 март 1891
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10334

183. ИСУС ХРИСТОС, 1891
темпера на штица, 121,5x72x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10336

184. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1891
темпера на штица, 120x67,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10337

185. ПРОРОК ИЛИЈА, 1891
темпера на штица, 121x68,5x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10338

186. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1891
темпера на штица, 100x49,5x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10339

187. СВ. АТАНАСИЕ, 1891
темпера на штица, 120x67,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10340

188. ИСУС ХРИСТОС, 1891
темпера на штица, 33x26,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10344

189. СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН, **1892**
темпера на штица, 126x80x3
сиг. д.л.: Димитри (ракописно); д.д.: 1892 2 април
соп. црква Св. Пантелејмон, с. Пантелеј, Кочанско
рег. бр. 10439

190. СВ. СЛОВЕНСКИ ПРОСВЕТИТЕЛИ, **1892**
темпера на штица, 126x80x3
сиг. д. сред.: Приложи Георги Х. Станков за вјечни спомен 1892. г. 24 апр.
соп. црква Св. Пантелејмон, с. Пантелеј, Кочанско
рег. бр. 10438

191. СВ. ПРЕПОДОБНИ ОТЕЦ ЈОАКИМ ОСОГОВСКИ ЧУДОТВОРЕЦ, **1893**
темпера на штица, 47,5x39x2
сиг. д.д.: 15 маи 1893 г.; д.л.: Д. Андонов (ракописно)
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Крива Паланка
рег. бр. 15218

192. СВ. ЈОАКИМ ОСОГОВСКИ, 1893
темпера на штица, 100x66x2
без сиг.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Крива Паланка
рег. бр. 15260

193. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ, 1893
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Крива Паланка
рег. бр. 15261

194. СЛЕГУВАЊЕ НА СВЕТИОТ ДУХ, **1893**
темпера на штица, 104x69,5x2
сиг. д.л.: Д. Папрадишки (ракописно); д. сред.: 1893
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Крива Паланка
рег. бр. 15262

195. СВЕТА ТРОИЦА, **1893**
темпера на штица, 100x68x2
сиг. д.л.: Д. Папрадишки, 1893
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Крива Паланка
рег. бр. 15263

196. СВЕТИ УБРУС, 1893
темпера на штица, 39x29,2x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Крива Паланка
рег. бр. 15216

197. УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧИНО, 1893
темпера на штица, 112x85,5x2
сиг. д.д.: Д. Папрадишки
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Крива Паланка
рег. бр. 15191

198. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, 1893
масло на платно врз штица, 112x80x3,2
без сиг.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Крива Паланка
рег. бр. 15195

199. БОГОРОДИЦА, ИСУС ХРИСТОС, ЈОАКИМ ОСОГОВСКИ, 1893
масло на платно врз штица, 112x80x3,2
сиг. д.д.: Д. А. Папрадишки
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Крива Паланка
рег. бр. 15194

200. ПРЕОБРАЖЕНИЕ ХРИСТОВО, 1893
темпера на штица, 116x82x2
сиг. д.л.: Д. Папрадишки
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Крива Паланка
рег. бр. 15268

201. СВ. ЈОАКИМ ОСОГОВСКИ, 1893/94
темпера на штица, 27x17x2
без сиг.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Крива Паланка
рег. бр. 15230

202. ИСУС ХРИСТОС ВЕЛИКИ АРХИЈЕРЕЈ, 1894
темпера на штица, 78,5x58x2
без сиг.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Крива Паланка
рег. бр. 15219

203. БЛАГОВЕШТЕНИЕ, ВАСИЛИЕ и ГРИГОРИЕ, царски двери, **1894**
темпера на штица
сиг. д.л.: Д. Папрадишки 1894
соп. црква Св. Теодор Тирон, с. Конопница, Кривопаланечко
рег. бр. 15075

204. ПОГРЕБЕНИЕ ХРИСТОВО, плаштеница, **1894**
темпера на платно, 122x115
сиг. д. водор.: Настојашчето епитафие направ. с настојан. игумена оца Кесарија јеромонаха 1894
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Крива Паланка
рег. бр. 15235

205. СВ. ЈОАКИМ ОСОГОВСКИ ЧУДОТВОРЕЦ, **1894**
темпера на штица, 113x83x3
сиг. д. сред.: 1894
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Крива Паланка
рег. бр. 15241

206. ЦАРСКИ ДВЕРИ, **1894**
темпера на штица, 162,3x44,5x3; 135,5x40x3
сиг. д.: Настојашчите двери са направени с настојан. отца Кесарија игумена / март 24 1894
соп. црква Св. Богородица, Осоговски манастир, Крива Паланка
рег. бр. 15237

207. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1895
темпера на штица, 93x60,2x2
без сиг.
соп. црква Св. Богородица, Осоговски манастир, Крива Паланка
рег. бр. 15246

208. БЛАГОВЕШТЕНИЕ, царски двери, **1895**
темпера на штица, 160,5x45,5x2; 131,5x45,5x2,5
сиг. д.д.: Д. Папрадишки 1895
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10335

209. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1895
темпера на штица, 57x40x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10358

210. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1895
темпера на штица, 56,5x40x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10359

211. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1895
темпера на штица, 56x41,5x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10360

212. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1895
темпера на штица, 58x32x2
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10361

213. ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН БОГОСЛОВ, 1895
темпера на штица, 55x31x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10362

214. СВ. БОГОРОДИЦА, 1895
темпера на штица, 57x43,5x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10363

215. ИСУС ХРИСТОС, 1895
темпера на штица, 55,5x44,5x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10364

216. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1895
темпера на штица, 57,5x43,3x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10365

217. АПОСТОЛ ПАВЛЕ, 1895
темпера на штица, 68x44,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10366

218. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1895
темпера на штица, 58x31,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10367

219. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1895
темпера на штица, 57x30,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10368

220. АПОСТОЛ ЗИЛОТ, 1895
темпера на штица, 57x40x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10369

221. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1895
темпера на штица, 57x39,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10370

222. АПОСТОЛ ТОМА, 1895
темпера на штица, 56,5x40,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10371

223. СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН, 1895
темпера на штица, 56,5x42x2
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10372

224. СВ. ПАРАСКЕВА, 1895
темпера на штица, 56,5x40x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10373

225. РАЃАЊЕ НА БОГОРОДИЦА, 1895
темпера на штица, 57,5x39,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10374

226. СВ. МАРИНА, 1895
темпера на штица, 56,5x41,5x3
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10375

227. СВ. ВАСИЛИЕ, ГРИГОРИЕ И ЈОВАН, 1895
темпера на штица, 56,5x41,5x3
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10376

228. РАЃАЊЕ ХРИСТОВО, 1895
темпера на штица, 57,5x41,5x3
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10378

229. КРШТЕНИЕ ХРИСТОВО, 1895
темпера на штица, 57,5x32,5x3,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10379

230. ПРЕОБРАЖЕНИЕ ХРИСТОВО, 1895
темпера на штица, 56,5x31,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10380

231. ТОМИНО НЕВЕРСТВО, 1895
темпера на штица, 56,5x42x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10382

232. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1895
темпера на штица, 56,5x44,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10382

233. СВЕТА ТРОИЦА, 1895
темпера на штица, 57x43,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10384

234. ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, **1895**
темпера на штица, 56,5x43,5x2
сиг. д. сред.: 1895. Димитръ А. Папрадишки
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10385

235. РАЃАЊЕТО НА СВ. ЈОВАН, 1895
темпера на штица, 57x26x3,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10386

236. БЛАГОВЕШТЕНИЕ, 1895
темпера на штица, 57,5x41,5x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10389

237. УСЕКОВАНИЕ НА ГЛАВАТА НА ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1895
темпера на штица, 56,5x41,5x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10390

238. ИСУС ХРИСТОС, 1895
темпера на штица, 65,5x45x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10393

239. СВ. ГЕОРГИ, 1895
темпера на штица, 113x65x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10394

240. ИСУС ХРИСТОС, **1895**
темпера на платно, 132x100
сиг. л. сред.: Обновление храма сего и стыхъ образовъ настоянимъ
отца Міхаила ереа 1895
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10395

241. СВ. ДИМИТРИЕ, 1895
темпера на штица, 108x66,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Константин и Елена, с. Соколарци, Кочанско
рег. бр. 10396

242. БЛАГОВЕШТЕНИЕ, царски двери, **1895**
темпера на штица, 158x46,5x2,5; 128,5x41 x2,5
сиг. д.д: 18 јуни 1895 Димитри
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15754

243. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1895
темпера на штица, 107,5x69,5x4
сиг. д.л.: Д. А. Папрадишки
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15759

244. СВЕТА ТРОИЦА, 1895
темпера на штица, 107x63x3
сиг. д.л.: Д. А. Папрадишки
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15760

245. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1895
темпера на штица, 34x27,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15762

246. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1895
темпера на штица, 32x29x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15763

247. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1895
темпера на штица, 34x28,5x3
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15764

248. ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН, 1895
темпера на штица, 34,5x29x3
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15765

249. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1895
темпера на штица, 35,5x30x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15766

250. АПОСТОЛ ТОМА, 1895
темпера на штица, 33,5x27x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15767

251. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1895
темпера на штица, 35,5x30,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15768

252. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1895
темпера на штица, 35x29,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15769

253. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1895
темпера на штица, 35x30x3,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15770

254. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1895
темпера на штица, 34,5x28x3
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15773

255. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1895
темпера на штица, 34,5x29,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15774

256. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1895
темпера на штица, 35x25,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15772

257. СВ. ВАРВАРА, 1895
темпера на штица, 34,5x26,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15771

258. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1895
темпера на штица, 35x30x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15775

259. ИСУС ХРИСТОС, 1895
темпера на штица, 34,5x31x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15776

260. СВ. ПЕТКА, 1895
темпера на штица, 35x26x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15788

261. ИСУС ХРИСТОС, 1895
темпера на штица, 28x22,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15787

262. СВ. ЕВСТАТИЕ, 1895
темпера на шпица
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15792

263. СВ. МИНА, 1895
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15793

264. СВ. ДИМИТРИЕ, 1895
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15794

265. СВ. ГЕОРГИ, 1895
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15795

266. СВ. ТЕОДОР, 1895
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Опила, Кривопаланечко
рег. бр. 15796

267. БЛАГОВЕШТЕНИЕ, царски двери, **1896**
темпера на штица, 207x66x3; 166x52x3
сиг. д. сред.: 1896; д.д.: Д. Папрадиш(ки)
соп. црква Успение на св. Богородица, штипско Ново Село
рег. бр. 17994

268. ИСУС ХРИСТОС ВЕЛИКИ АРХИЈЕРЕЈ, **1896**
темпера на штица, 83,4x53,3
сиг. д. сред.: 1896 август 13
соп. црква Успение на св. Богородица, штипско Ново Село
рег. бр. 18002

269. СВ. ДИМИТРИЕ, **1897**
темпера на штица, 121x77,5x2
сиг. д.л.: Д. Папрадишки, 1897
соп. црква Св. Пантелејмон, с. Пантелеј, Кочанско
рег. бр. 10444

270. СВ. ГЕОРГИ, 1897
темпера на штица, 121x78,5x2
сиг. д.л.: Д. Папрадишки
соп. црква Св. Пантелејмон, с. Пантелеј, Кочанско
рег. бр. 10437

271. АПОСТОЛ ПЕТАР, **1897**
масло на штица, 150,5x70x2,6
сиг. д.д.: Подарјава се от Петар Ив. Мацанов за вечен спомен 1897
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21563

272. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, северна врата, **1897**
масло на штица, 150,5x72x2,8
сиг. д. водор.: Подарјава Трпе Боиов 1897
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21556

273. СВ. ДИМИТРИЕ, **1897**
масло на штица, 149,5x73x2,5
сиг. д.д.: Подарјава се от свиларскиј еснаф, Г. Скопје, 1897; д.л.: 1897
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21557

274. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1897**
масло на штица, 150,8x74,4x3,5
сиг. д.д.: 11 авг. 1897; д.л.: Д. А. Папрадишки
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21553

275. ИСУС ХРИСТОС, **1897**
масло на штица, 150,5x74x3,3
сиг. д.д.: Скопие 11 август 1897
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21559

276. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, **1897**
масло на штица, 150x73x3,2
сиг. д.д.: Подарјава Јован К. Зафиров, 1897; д.л.: Д. А. Папрадишки
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21558

277. АРХИЃАКОН СТЕФАН, јужна врата, 1897
масло на штица, 151x72,5x2
сиг. д.д.: Подарјава Трпе Бојов
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21561

278. СВ. ЈОВАН РИЛСКИ, 1897
масло на штица, 147,5x72x2,5
сиг.: Подарјава Трпо Бојов, Катарина, Мариа
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21562

279. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1897
масло на штица, 50x33,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21692

280. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1897
масло на штица, 49,9x31,3x2,1
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21595

281. ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН БОГОСЛОВ, 1897
масло на штица, 50,2x33,5x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21699

282. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1897
масло на штица, 32,2x33,5x2,3
сиг. д.д.: Д. А. Папр(адишки)
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21558

283. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1897
масло на штица, 50x33,2x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21691

284. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1897
масло на штица, 49,8x33,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21592

285. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1897
масло на штица, 50x33,2x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21693

286. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1897
масло на штица, 50x33,6x2,1
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21596

287. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1897
масло на штица, 50,8x31,5x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21593

288. АПОСТОЛ ТОМА, 1897
масло на штица, 49,5x31,4x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21700

289. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, 1897
масло на штица, 47,4x28,6x2,4
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21701

290. ПРОРОК ИЛИЈА, 1897
масло на штица, 47x33,3x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21585

291. ПРОРОК ЕЛИСЕЈ, 1897
масло на штица, 46,5x33,3x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21586

292. СВ. ДИМИТРИЕ, 1897
масло на штица, 46,3x33,3x2,8
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21591

293. СВ. ХАРАЛАМПИЕ И СВ. СТИЛИАН, 1897
масло на штица, 46,9x33,4x2,1
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21590

294. СВ. ГЕОРГИ, 1897
масло на штица, 45,1x33,5x2,5
сиг. д.л.: Прил. Георги Цибрев
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21589

295. БОГОЈАВЛЕНИЕ, 1897
масло на штица, 47,8x28,8x2,4
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21594

296. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1897
масло на штица, 49Дx31,6x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21597

297. АПОСТОЛ СИМОН, 1897
масло на штица, 50x38,3x2,1
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21584

298. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1897 (?)
масло на штица, 146x93x3
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21711

299. СВ. ДИМИТРИЕ, 1897
масло на штица, 25,8x18,8x1,8
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21576

300. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1897
масло на штица, 25,5x18,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21577

301. СВ. ЈОВАН РИЛСКИ, 1897
масло на штица, 25,5x18,7x1,6
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21578

302. ИСУС ХРИСТОС, 1897
масло на штица, 25,5x18,6x2
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21579

303. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1897
масло на штица, 25,5x17,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21580

304. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1897
масло на штица, 25,3x18,8x2
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21581

305. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1897
масло на штица, 25,5x18,8x1,8
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21582

306. АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1897
масло на штица, 25,3x18,3x2
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21583

307. ИСУС ХРИСТОС ВЕЛИКИ АРХИЈЕРЕЈ, **1898**
масло на штица, 54x39,5x2,5
сиг. д.д.: Приложи Зафир К. Машар 1898 маи 16
д.л.: Д. А. Папрадишки
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21713

308. МОЛЕНИЕ О ЧАШЕ, 1898/1899
масло на штица, 47,5x72,1x2,2
сиг. д.д.: Д. А. Папрад(ишки)
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21694

309. ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1898/1899
масло на штица, 75x56,8x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21695

310. ПРЕОБРАЖЕНИЕ ХРИСТОВО, 1898/1899
масло на штица, 75,1x56,5x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21696

311. ПРЕДАВСТВО ЈУДИНО, 1898/1899
масло на штица, 48x72,1x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21697

312. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1898/1899
масло на штица, 48x98,2x2,4
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21698

313. ПРОХОР ПЧИЊСКИ, ЈОАКИМ ОСОГОВСКИ, ГАВРИЛ ЛЕСНОВСКИ, 1898/1899
масло на штица, 47,1x33,3x2,4
сиг. д.д.: Подари Спасо Вијач
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21599

314. СВ. НИКОЛА И СВ. СПИРИДОН, **1899**
масло на штица, 45,3x32,8x2,4
сиг. д. водор.: Приложи Панко Блажов и Никола Стојков, 1899
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21587

315. СВ. ПЕТАР И ПАВЕЛ, **1899**
масло на штица, 45,2x32,7x2,3
сиг. д. водор.: Приложи Панко Блажов и Никола Стојков, 1899
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21598

316. ПОКРОВ БОГОРОДИЧИН, 1901
темпера на штица
сиг. д.д.: Д. А. Папрадишки
соп. црква Св. Никола, Гњилане

317. СВ. САВА АРХИЕПИСКОП СРПСКИ, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

318. СВ. НИКОЛА, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

319. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1901**
сиг. д.д.: 1901 24-ог јуна
соп. црква Св. Никола, Гњилане

320. ИСУС ХРИСТОС, завеса, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

321. ИСУС ХРИСТОС, 1901
темпера на штица, 185x79x3,5
сиг. д.д.: Д. А. Папрадишки
соп. црква Св. Никола, Гњилане

322. СВ. ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1901
темпера на штица, 186x80x3,5
соп. црква Св. Никола, Гњилане

323. СВ. СИМЕОН, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

324. АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

325. СВЕТА ТРОИЦА, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

326. ПРОРОК ЈОНИА, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

327. ПРОРОК ЕЗЕКИЛ, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

328. ПРОРОК ИЛИЈА, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

329. ПРОРОК МАЛАХИЈА, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

330. ПРОРОК АВДИЈА, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

331. ПРОРОК ЕРЕМИЈА, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

332. ПРОРОК ЕЛИСЕЈ, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

333. ПРОРОК ДАВИД, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

334. ПРЕОБРАЖЕНИЕ ХРИСТОВО, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

335. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

336. УСПЕНИЕ ХРИСТОВО, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

337. ПРОРОК ДАНИЛ, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

338. ПРОРОК МОЈСИЕ, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

339. ПРОРОК АМОС, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

340. ПРОРОК ВАРУХ, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

341. ПРОРОК АВАКУМ, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

342. ПРОРОК ЈОИЛ, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

343. ПРОРОК НАУМ, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

344. ПРОРОК МИХЕИ, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

345. АПОСТОЛ СИМЕОН, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

346. ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

347. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

348. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

349. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

350. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

351. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

352. КРШТЕНИЕ ХРИСТОВО, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

353. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

354. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

355. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

356. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

357. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

358. ПРОРОК ИСАИЈА, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

359. ПРОРОК СОФРОНИЕ, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

360. ПОКРОВ БОГОРОДИЧИН, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

361. СВ. САВА, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

362. СВ. НИКОЛА, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

363. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

364. ИСУС ХРИСТОС, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

365. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

366. СВ. СИМЕОН, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

367. СВЕТА ТРОИЦА, 1901
темпера на штица
соп. црква Св. Никола, Гњилане

368. ИСУС ХРИСТОС ВЕЛИКИ АРХИЈЕРЕЈ, 1901
темпера на платно, 102,5x58,3
сиг. д.л.: Д. А. Папрадишки
соп. црква Св. Никола, Гњилане

369. ЕВАНГЕЛИСТИ ЈОВАН И МАТЕЈ, 1902
масло на штица, 70x54,1x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, Куршумлија

370. АПОСТОЛИ ПЕТАР И ПАВЕЛ, 1902
масло на штица, 70,1x55,8x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Троица, Куршумлија

371. АПОСТОЛИ СИМОН И ТОМА, 1902
масло на штица, 69,9x54,1x1,6
без сиг.
соп. црква Св. Троица, Куршумлија

372. АПОСТОЛИ ФИЛИП И АНДРЕЈА, 1902
масло на штица, 69,8x55,8x1,9
без сиг.
соп. црква Св. Троица, Куршумлија

373. АПОСТОЛИ ЈАКОВ И ВАРТОЛОМЕЈ, 1902
масло на штица, 69,6x52,7x2
без сиг.
соп. црква Св. Троица, Куршумлија

374. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1902
масло на штица, 117,1x66,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, Куршумлија

375. ЕВАНГЕЛИСТИ ЛУКА И МАРКО, 1902
масло на штица, 70x54x2
без сиг.
соп. црква Св. Троица, Куршумлија

376. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, 1902
масло на штица, 70,1x46,6x2
сиг. д.д.: Д. А. Папрадишки
соп. црква Св. Троица, Куршумлија

377. МОЛИТВА ГОСПОДНА, 1902
масло на штица, 70x46,3x2
без сиг.
соп. црква Св. Троица, Куршумлија

378. БОГОЈАВЛЕНИЕ, 1902
масло на штица, 72x47x2
без сиг.
соп. црква Св. Троица, Куршумлија

379. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1902 (?)
масло на платно, 112x45,5
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

380. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1902 (?)
темпера на штица, 117,5x46
сиг. д.д.: Д. А. Папради(шки)
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

381. БЛАГОВЕШТЕНИЕ, 1902 (?)
темпера на штица, 66x25
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

382. ИСУС ХРИСТОС, 1902 (?)
темпера на штица, 116x47
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

383. АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1902 (?)
масло на платно, 112x44,5
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

384. ПРОРОК ИЛИЈА, 1902 (?)
темпера на штица, 69x48,8
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

385. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, 1902 (?)
темпера на штица, 47,5x44,5
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

386. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1902 (?)
темпера на штица, 83x47,8
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

387. ПРЕОБРАЖЕНИЕ ХРИСТОВО, 1902
темпера на штица, 49x49,5
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

388. УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧИНО, 1902 (?)
темпера на штица, 69,5x49
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

389. АПОСТОЛ ТОМА, 1902 (?)
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

390. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1902 (?)
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

391. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1902 (?)
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

392. ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН, 1902 (?)
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

393. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1902 (?)
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

394. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1902 (?)
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

395. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1902 (?)
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

396. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1902 (?)
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

397. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1902 (?)
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

398. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1902 (?)
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

399. АПОСТОЛ СИМОН, 1902 (?)
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

400. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1902 (?)
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

401. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1902 (?)
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Горна Драгуша

402. СВ. СИМЕОН СТОЛПНИК, **1904**
темпера на штица, 51,5x38,8x1,5
сиг. д.л. вертикално: 1904
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21479

403. СВ. ГЕОРГИ КРАТОВСКИ, 1904
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Кратово
рег. бр. 15391

404. СВ. АТАНАСИЕ, 1904
темпера на штица, 31x24,5x3
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Кратово
рег. бр. 15394

405. СВ. ГЕОРГИ КРАТОВСКИ, 1904
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Кратово
рег. бр. 15395

406. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1904
темпера на штица, 31x24x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Кратово
рег. бр. 15396

407. СВ. НИКОЛА, 1904
темпера на штица, 32x24,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Кратово
рег. бр. 15397

408. ПРОРОК ИЛИЈА, 1904
темпера на штица, 31x24,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Кратово
рег. бр. 15398

409. ИСУС ХРИСТОС, 1904
темпера на штица, 31,5x24,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Кратово
рег. бр. 15399

410. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1904
темпера на штица, 31x24,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Кратово
рег. бр. 15400

411. АПОСТОЛ ТОМА, 1904
темпера на штица, 31x24,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Кратово
рег. бр. 15401

412. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1904
темпера на штица, 92,5x59,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Кратово
рег. бр. 15385

413. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ, 1904
темпера на штица, 92,5x59,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Кратово
рег. бр. 15386

414. ПРОРОК ИЛИЈА, 1905
темпера на штица, 118x75,5x3
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Кратово
рег. бр. 15393

415. СВ. НИКОЛА, 1905
темпера на штица, 120x76x2
сиг. д.д.: Д. А. Папрадишки
соп. црква Св. Јован Претеча, Кратово
рег. бр. 15392

416. СВ. АТАНАСИЕ, 1905
темпера на штица
сиг. д.л.: Д. А. Папрадишки
соп. црква Св. Јован Претеча, Кратово

417. ВЛЕГУВАЊЕ ВО ЕРУСАЛИМ, 1905
темпера на штица, 68x52x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Кратово
рег. бр. 15384

418. СВ. СПИРИДОН, **1905**
темпера на штица, 55,5x40,5x2,5
сиг. д. водор.: Приложи кондурџиискиј еснаф крат. 1905
соп. црква Св. Јован Претеча, Кратово
рег. бр. 15390

419. СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН, 1905
темпера на штица, 67x48x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Кратово
рег. бр. 15389

420. СВ. ЈОВАН РИЛСКИ, 1905
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Кратово
рег. бр. 15388

421. СВ. ГАВРИЛ ЛЕСНОВСКИ, **1905**
темпера на штица
сиг. д. водор.: Настојанием Васил М. Бидиков Андон М. Шатев 1905 г.
соп. црква Св. Јован Претеча, Кратово
рег. бр. 15387

422. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, КОНСТАНТИН И ЕЛЕНА, СВ. НИКОЛА, **1906**
темпера на штица, 44,2x36,4x2
сиг. д. сред.: 1906
соп. црква Вознесение Христово, с. Раштак, Скопско
рег. бр. 19808

423. ЦАРСКИ ДВЕРИ, **1907**
темпера на штица, 158x95,5x2; 156x42,5x2
сиг. д.л.: Д. А. Папрадишки 1907
соп. црква Св. Никола, с. Горно Солне, Скопско
рег. бр. 20153

424. СВ. МИНА, **1907**
темпера на штица, 43x31x2,5
сиг. д.л.: Д. А. Папрадишки 1907 г.
соп. црква Св. Мина, с. Сопиште, Скопско
рег. бр. 20177

425. РАСПЈАТИЕ ХРИСТОВО (КРСТ), 1907
темпера на штица, 113x110x3
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
сега во параклисот

426. АПОСТОЛ ЈОВАН, 1907
темпера на штица, 111,5x32x2,7
сиг. д.д.: Д. А. Папрадишки
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
сега во параклисот

427. СВ. БОГОРОДИЦА, **1907**
темпера на штица, 114x31x2,5
сиг. д. водор.: 1907 подарува Митко Ив. Делибаба
соп. црква Св. Димитрие, Скопје

428. СЛАВЈАНСКИ ПРОСВЕТИТЕЛИ КИРИЛ И МЕТОДИЈ, **1907**
темпера на штица, 142,8x64,6x2,2
сиг. д.л.: Подарил Јонче Камберов, 1907
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21603

429. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1907**
темпера на штица, 143,3x64,8x2,4
сиг. д.л.: Подарил Хисто Бутров 1907
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21004

430. ИСУС ХРИСТОС, 1907
темпера на штица, 144x65x2,7
сиг. д.л.: Подарил Христо Димов
Д. А. Папрадишки
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21605

431. СВ. ЈОВАН КРСТИТЕЛ, **1907**
темпера на штица, 143,8x65,2x2,9
сиг. д.л.: Подарил Никола Динов, 1907
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21606

432. КРШТЕЊЕ ХРИСТОВО, 1907 (?)
темпера на штица, 73,3x48,5x3
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21612

433. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1907/1908
темпера на штица, 50,2x39x2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21627

434. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1907/1908
темпера на штица, 49,5x39x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21628

435. АПОСТОЛ СИМОН, 1907/1908
темпера на штица, 49,5x39x2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21629

436. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1907/1908
темпера на штица, 49,5x38,6x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21630

437. АПОСТОЛ ПАВЛЕ, 1907/1908
темпера на штица, 50x39x2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21631

438. ИСУС ХРИСТОС, 1907/1908
темпера на штица, 50x39x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21633

439. СВ. БОГОРОДИЦА, 1907/1908
темпера на штица, 50x38,2x2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21634

440. ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН, 1907/1908
темпера на штица, 50x40,2x2,5
сиг. д. водор.: Подарава Шилиан Карајанов
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21635

441. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1907/1908
темпера на штица, 50x39x2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21637

442. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1907/1908
темпера на штица, 50x39x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21638

443. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1907/1908
темпера на штица, 50x39x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21639

444. СВ. АНТОНИЕ, 1907/1908
темпера на штица, 40x29x2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21641

445. СВ. ТРИФУН, 1907/1908
темпера на штица, 40x29x2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21643

446. СВ. ЈОВАН РИЛСКИ, 1907/1908
темпера на штица, 40x29x2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21644

447. СВ. ТЕОДОР, 1907/1908
темпера на штица, 39,8x39,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21645

448. СВ. ИГНАТИЕ, 1907/1908
темпера на штица, 40x29,2x2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21646

449. СВ. ЈОАКИМ ОСОГОВСКИ, 1907/1908
темпера на штица, 40x29,8x2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21647

450. СВ. ВАРВАРА, 1907/1908
темпера на штица, 40x29,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21643

451. СВ. АНА, 1907/1908
темпера на штица, 40x29,3x2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21649

452. БЛАГОВЕШТЕНИЕ, 1907/1908
темпера на штица, 39,7x29,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21650

453. ПРЕОБРАЖЕНИЕ ХРИСТОВО, 1907/1908
темпера на штица, 40x29,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21651

454. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1907/1908
темпера на штица, 40x29,2x2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21652

455. СВ. МИНА, 1907/1908
темпера на штица, 39,7x29x2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21653

456. СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН, 1907/1908
темпера на штица, 40x29,7x2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21654

457. СВ. ЕФТИМИЕ, 1907/1908
темпера на штица, 40x29,8x2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21656

458. СВ. ХАРАЛАМПИЕ, 1907/1908
темпера на штица, 40x29,8x2
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21657

459. СВ. ГЕОРГИ, **1908**
темпера на штица, 143,8x64,5x2
сиг. д.л.: Подарил Георги Х. Митров, 1908
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21601

460. СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ ПАТРИЈАРХ, 1908
темпера на штица, 143,2x64,8x2
сиг.: Подарила Софија Поп Танова
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21602

461. СВ. АТАНАСИЕ АЛЕКСАНДРИСКИ, **1908**
темпера на штица, 143,2x63,5x2,3
сиг. д.л.: Подарил Шимо Хр. Димов, 1908
Д. А. Папрад(ишки)
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21607

462. СВ. КАТЕРИНА, 1908
темпера на штица, 142,7x63,4x2,8
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21608

463. СВ. ДИМИТРИЕ, **1908**
темпера на штица, 143,3x64x2,3
сиг. д.д.: Подарил Христо Ковачев, 1908
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21609

464. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, северна врата, **1908**
темпера на штица, 268x96x6,5
сиг. д.л.: Д. А. Папрадишки, 1908
соп. црква Св. Никола, Куманово
рег. бр. 14806

465. СВ. ГЕОРГИ, 1908
темпера на штица, 90,4x63,8x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21470

466. СВ. НИКОЛА, 1908
темпера на штица, 90x62,5x2,4
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21473

467. СВ. ЈОВАН, 1908
темпера на штица, 90,1x63,7x2,4
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21474

468. СВ. ДИМИТРИЕ, 1908
темпера на штица, 90x62,2x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21475

469. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1908
темпера на штица, 90,2x58,7x2
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21476

470. ИСУС ХРИСТОС, **1908**
темпера на штица, 90,3x59,4x2,5
сиг. д.д.: 1908
д.л.: Д. А. Папрадишки
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21471

471. СВ. БОГОРОДИЦА, 1908
темпера на штица, 90,5x59Дx2,3
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21472

472. СВ. ВИКТОР, МИНА и ВИКЕНТИЕ, **1909**
масло на штица, 54,5x34,9x2,8
сиг. д.л.: 1909 Н. Д. П.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21573

473. ПРОРОК ИЛИЈА, **1909**
темпера на штица
сиг. д.л.: Д. А. Папрадишки; д. сред.: 1909
соп. црква Св. Илија, с. Мирковци, Скопско

474. СВ. ДИМИТРИЕ, **1910**
темпера на штица, 50x39x2
сиг. д.л.: 1910
соп. црква Св. Никола, Горно Солне, Скопско
рег. бр. 20158

475. СВ. ДИМИТРИЕ, 1910
темпера на штица, 40x29x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Горно Солне, Скопско
рег. бр. 20159

476. СЛАВЈАНСКИ ПРОСВЕТИТЕЛИ МЕТОДИЈ И КИРИЛ, **1911**
темпера на штица, 115x66,5x2,5
сиг. д.д.: Приложи Ката Х. Накова 1911
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21663

477. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1911
темпера на штица, 111,8x64x3,3
без сиг.
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Гевгелија
рег. бр. 21664

478. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1912
темпера на штица, 79x50x2
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. бр. 19889

479. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1912
темпера на штица, 90x55x3
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. бр. 19910

480. ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1912
темпера на штица, 38x26x2
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. бр. 19890

481. СВ. ГЕОРГИ, **1912**
темпера на штица, 78,3x58,2x3
сиг. д.д.: Д. Папрадишки; д.л.: Приложи Панче Атанасков 1912
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. ф. 19891

482. СВ. НИКОЛА, 1912
темпера на штица, 84,3x53,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. бр. 19892

483. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1912
темпера на штица, 84,3x53,3x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. бр. 19893

484. ИСУС ХРИСТОС, 1912
темпера на штица, 85x53,3x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. бр. 19894

485. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1912
темпера на штица, 84,5x53,2x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. бр. 19895

486. ПРОРОК ИЛИЈА, 1912
темпера на штица, 84,5x53,3x3
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. бр. 19896

487. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1912
темпера на штица, 49,7x27,2x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. бр. 19897

488. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1912
темпера на штица, 49,5x26,7x3,5
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. бр. 19898

489. АПОСТОЛ ТОМА, 1912
темпера на штица, 49,9x27,2x2,6
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. бр. 19899

490. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1912
темпера на штица, 49,2x27x3,3
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. бр. 19900

491. АПОСТОЛ ЛУКА, 1912
темпера на штица, 49,4x27x3,3
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. бр. 19901

492. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1912
темпера на штица, 49,7x27x3
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. бр. 19902

493. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1912
темпера на штица, 49x28x3
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. бр. 19903

494. ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН, 1912
темпера на штица, 49,8x28x3
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. бр. 19904

495. АПОСТОЛ СИМОН, 1912
темпера на штица, 49,6x27x3,4
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. бр. 19905

496. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1912
темпера на штица, 49,6x27x2,6
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. бр. 19906

497. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1912
темпера на штица, 35x27,5x2,6
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. бр. 19907

498. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1912
темпера на штица, 34,5x27x2,6
без сиг.
соп. црква Св. Илија, с. Црешево, Скопско
рег. бр. 19908

499. СВ. ГЕОРГИ, **1912**
темпера на штица, 59,5x42x2
сиг. д.л.: Приложи Симон Божинов, 1912
соп. црква Св. Троица, с. Бардовци, Скопско
рег. бр. 21208

500. СВ. ПАРАСКЕВА, 1914/1915
масло на платно, 174,2x80,5
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

501. СВ. САВА, 1914/1915
масло на платно, 174,8x82,7
сиг. д.д.: Д. А. Папрадишки
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

502. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1914/1915
масло на платно, 175,5x83
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

503. БЛАГОВЕШТЕНИЕ, царски двери, 1914/1915
масло на штица, 98,5x29,3; 99,5x29,6
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

504. ИСУС ХРИСТОС, 1914/1915
масло на платно, 174,5x82,4
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

505. СВ. ЈОВАН (ПРЕТЕЧА), 1914/1915
масло на платно, 175,5x82,6
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

506. СВ. ГЕОРГИ, 1914/1915
масло на платно, 173,8x80,7
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

507. СВ. НИКОЛА, 1914/1915
масло на штица, 176,5x84,2x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

508. СВ. ДИМИТРИЕ СОЛУНСКИ, 1914/1915
масло на штица, 177x83x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

509. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, северна врата, 1914/1915
масло на платно, 168,8x72
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

510. АРХИЃАКОН СТЕФАН, јужна врата, 1914/1915
масло на платно, 168,6x72,7
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

511. СРЕТЕНИЕ ХРИСТОВО, 1914/1915
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

512. ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1914/1915
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

513. КРШТЕЊЕ ХРИСТОВО, 1914/1915
масло на платно
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

514. ВЛЕГУВАЊЕ ВО ЕРУСАЛИМ, 1914/1915
масло на платно
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

515. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1914/1915
масло на платно
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

516. МОЛИТВА ВО ГЕТСИМАНСКАТА ГОРА, 1914/1915
масло на платно
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

517. ИЗДАЈСТВО ЈУДИНО, 1914/1915
масло на платно
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

518. ИСУС ХРИСТОС СО АПОСТОЛИ, фриз медалјони, 1914/1915
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

519. ПРОРОК ИЛИЈА, 1914/1915
масло на платно
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

520. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1914/1915
масло на платно
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

521. ПРОРОК СОЛОМОН, 1914/1915
масло на платно
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

522. СВЕТА ТРОИЦА, 1914/1915
масло на платно
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

523. НЕПОЗНАТ ПРОРОК, 1914/1915
масло на платно
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

524. РАЃАЊЕ ХРИСТОВО, 1914/1915
масло на платно
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

525. НЕПОЗНАТ ПРОРОК, 1914/1915
масло на платно
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

526. ПРОРОК ЕРЕМИЈА, 1914/1915
масло на платно
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

527. ЖРТВА АВРАМОВА, 1914/1915
масло на штица, 39x38,5
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

528. ОТЕЦ ЗАХАРИЕ, 1914/1915
масло на штица, 38,5x38
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

529. ГОСПОД САВАОТ, 1914/1915
масло на штица, 40x39,5
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

530. АДАМ И ЕВА, 1914/1915
масло на штица, 39,5x40
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

531. ИСТЕРУВАЊЕ ОД РАЈОТ, 1914/1915
масло на штица, 39,5x39
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

532. КАИН СЕ ПРИПРЕМА ДА ГО УБИЕ АВЕЛ, 1914/1915
масло на штица, 39,5x39,5
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

533. КАИН ГО УБИВА АВЕЛ, 1914/1915
масло на штица, 39x38
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

534. УСЕКОВАНИЕ ЈОВАНОВО, 1914/1915
масло на штица, 39x39
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

535. ИСУС ХРИСТОС, 1914/1915
масло на штица, 76x45
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

536. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1914/1915
масло на штица, 43x31,5x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

537. СВЕТИ УБРУС, 1914/1915
масло на штица, 23,2x16x1,5

538. ИСУС ХРИСТОС, 1914/1915
масло на штица, 92x82x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

539. СВ. БОГОРОДИЦА, 1914/1915
масло на штица, 99x24x2
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

540. СВ. ЈОВАН БОГОСЛОВ, 1914/1915
масло на штица, 98,5x30x2
без сиг.
соп. црква Св. Сава, Косовска Митровица

541. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1918
темпера на штица, 80x63x2
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20071

542. СВ. ДИМИТРИЕ, 1918
темпера на штица, 100x79,5x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20072

543. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1918
темпера на штица, 80x65x2
сиг. д.д.: Д. А. Папрадишки
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20073

544. СВ. ПЕТАР И ПАВЛЕ, 1918
темпера на штица, 80x63,5x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20074

545. СВ. АТАНАСИЕ АЛЕКСАНДРИСКИ, 1918
темпера на штица, 97x62x2,5
сиг. д. водор.: Подари Зафир Тошев и Перко Николов
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20075

546. СВ. ПАРАСКЕВА И ЕВДОКИЈА, 1918
темпера на штица, 100x79,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20076

547. ИСУС ХРИСТОС, 1918
темпера на штица, 79,8x63,5x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20077

548. СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ, 1918
темпера на штица, 80x63x2
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20078

549. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1918
темпера на штица, 39,3x30,6x3,5
сиг. д. водор.: Подари Перко Николов и Благоја Николов
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20079

550. СВ. БОГОРОДИЦА, 1918
темпера на штица, 40x31,3x2,6
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20081

551. СВ. ПАРАСКЕВА, 1918
темпера на штица, 38x30x2,4
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20082

552. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1918
темпера на штица, 39x31x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20083

553. АПОСТОЛ СИМОН, 1918
темпера на штица, 39x30x2,6
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20084

554. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1918
темпера на штица, 38,6x31x2,6
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20085

555. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1918
темпера на штица, 38,5x29,5x3,3
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20086

556. ПРОРОК ИЛИЈА, 1918
темпера на штица, 39,5x28,2x2,2
сиг. д. водор.: Подари Илија, Јованче, Савеви, Боне Мишев
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20087

557. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1918
темпера на штица, 38,2x29,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20088

558. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1918
темпера на штица, 38,5x31x2,6
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20089

559. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1918
темпера на штица, 38,5x29,5x2,6
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20090

560. АПОСТОЛ ТОМА, 1918
темпера на штица, 38x29,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20091

561. СВ. БОГОРОДИЦА, **1918**
темпера на штица, 39,6x28,3x2
сиг. д. водор.: Маца Трајкова за покојните деца Тонче, Аце, Темелко Стојчеви и Бона Георгиева 1918; д. горе: Д. Папрадишки
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20092

562. ИСУС ХРИСТОС, 1918
темпера на штица, 37x29x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20093

563. СВ. ТРИФУН, 1918
темпера на штица, 38,5x29,7x2,4
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20094

564. ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН, 1918
темпера на штица, 38,3x30x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20095

565. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1918
темпера на штица, 38x29,5x2,7
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20096

566. ИСУС ХРИСТОС, 1918
темпера на штица, 105,5x2,8x1
сиг. д. водор.: Доротеа Стојанов од Скопје
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20097

567. СВ. КЛИМЕНТ, 1918
темпера на штица, 22,6x17,6x2
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20098

568. ИСУС ХРИСТОС, 1918
темпера на штица, 22,7x17,6x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче, Скопско
рег. бр. 20099

569. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, северна врата, 1918–1920
темпера на штица, 82x55x2,2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17555

570. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1918–1920
темпера на штица, 82,5x56x2
сиг. д. п.: Папрадишки (ракописно)
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17556

571. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1918–1920
темпера на штица, 82x57,5x2,2
сиг. д.д.: Папрадишки (ракописно)
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17559

572. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1918–1920
темпера на штица, 82,5x51,5x2
сиг. д.л.: Папрадишки
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17560

573. ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1918–1920
темпера на штица, 135x39,5x3; 158x42x3
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17564

574. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1918–1920
темпера на штица, 48,5x32x2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17566

575. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1918–1920
темпера на штица, 48,5x32x2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17567

576. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1918–1920
темпера на штица, 48x32x2,2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17570

577. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1918–1920
темпера на штица, 48,5x31x2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17571

578. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1918–1920
темпера на штица, 48x32x2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17572

579. АПОСТОЛ СИМОН, 1918–1920
темпера на штица, 48x32x2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17573

580. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1918–1920
темпера на штица, 48x32x2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17574

581. ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН, 1918–1920
темпера на штица, 48,5x32x2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17575

582. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1918–1920
темпера на штица, 48,5x33x2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17576

583. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1918–1920
темпера на штица, 48,5x32x2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17577

584. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1918–1920
темпера на штица, 48x32x2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17578

585. АПОСТОЛ ТОМА, 1918–1920
темпера на штица, 48x32x2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17579

586. СВ. НИКОЛА, 1920
масло на штица, 139,9x59,5x2,4
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21436

587. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1920
масло на штица, 139,5x59,2x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21437

588. ИСУС ХРИСТОС, 1920
масло на штица, 140,1x59,4x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21440

589. СВ. ДИМИТРИЕ, 1920
масло на штица, 139,5x59x2
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21443

590. АПОСТОЛ ФИЛИП И АНДРЕЈА, 1920
масло на платно врз штица, 59,3x49,9x2,1
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21447

591. АПОСТОЛИ ВАРТОЛОМЕЈ И СИМОН, 1920
масло на платно врз штица, 59,1x49,5x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21445

592. АПОСТОЛИ ЈАКОВ И ТОМА, 1920
масло на платно врз штица, 58,7x49,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21444

593. ЕВАНГЕЛИСТИ ЈОВАН И МАРКО, 1920
масло на платно врз штица, 60,2x49,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21448

594. ЕВАНГЕЛИСТИ ЛУКА И МАТЕЈА, 1920
масло на платно врз штица, 59,4x49,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21450

595. АПОСТОЛИ ПЕТАР И ПАВЛЕ, 1920
масло на платно врз штица, 59,5x49,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21451

596. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1920
масло на штица, 69,9x50x1,6
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21452

597. БЛАГОВЕШТЕНИЕ, 1920
масло на штица, 89,8x49,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21455

598. ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1920
масло на штица, 90x49,5x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21459

599. СЛЕГУВАЊЕ НА СВЕТИ ДУХ, 1920
масло на штица, 90x49,5x2,1
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21460

600. СВЕТА ТРОИЦА, 1920
масло на штица, 110x69x2
сиг. д.д.: Д. Папрадишки
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21461

601. СВ. САВА АРХИЕПИСКОП СРПСКИ, 1920
масло на платно врз штица, 142,5x63,3x2,2
сиг. д.д.: Д. Папрадишки
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21469

602. ИСУС ХРИСТОС, 1920
масло на платно врз штица, 88x57,1x1,9
сиг. д.д.: (Д). А. Папра(дишки)
соп. црква Св. Георги, Кочани
рег. бр. 21477

603. ИСУС ХРИСТОС, завеса, 1920
масло на платно врз штица, 190x100
без сиг.
соп. црква Св. Георги, Кочани

604. БОГОЈАВЛЕНИЕ, 1922
полумасна темпера на платно врз штица, 50,1x24,5x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко
рег. бр. 11810

605. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, 1922
полумасна темпера на платно врз штица, 50,1x24,6x2,1
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко
рег. бр. 11805

606. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1922
полумасна темпера на платно врз штица, 50x24,4x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко
рег. бр. 11811

607. СВ. АТАНАСИЕ АЛЕКСАНДРИСКИ, 1922
полумасна темпера на платно врз штица, 55x24,2x2,2
сиг. д.д.: Папрадишки
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко
рег. бр. 11804

608. БЛАГОВЕШТЕНИЕ, 1922
полумасна темпера на платно врз штица, 50x24,2x2,1
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко
рег. бр. 11806

609. СВ. НИКОЛА, 1922
полумасна темпера на платно врз штица, 55x4,2x2,4
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко
рег. бр. 11809

610. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1922
полумасна темпера на платно врз штица, 58,9x45x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко
рег. бр. 11803

611. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1922
масло на платно, 120x59x2,1
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко
рег. бр. 11796

612. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1922
масло на платно, 120,3x59,3x2,1
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко
рег. бр. 11800

613. ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1922
масло на штица, 151x48,9x8,5; 150,3x56,5x10
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко

614. ИСУС ХРИСТОС, 1922
масло на платно врз штица, 68,5x49
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко

615. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ, 1922
масло на платно врз штица, 120,4x59,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко
рег. бр. 11801

616. ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1922
масло на платно врз штица, 119x72,5
сиг. д.д.: Папрадишки
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко
рег. бр. 11812

617. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1922
масло на платно врз штица, 120,4x59,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко

618. СВ. ГЕОРГИ, 1922
масло на штица, 134x63,3x3,3
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

619. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, северна врата, 1922
масло на штица, 133,4x65,9x2,7
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

620. ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1922
масло на штица, 133,3x65,7x2,7
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

621. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1922
масло на штица, 130,4x65,2x3,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

622. ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1922
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

623. ИСУС ХРИСТОС, 1922
масло на штица, 130x65,7x2,8
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

624. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1922
масло на штица, 133x66x2,7
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

625. СВ. САВА АРХИЕПИСКОП, 1922
масло на штица, 133,7x66,5x3
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

626. СВ. НИКОЛА, 1922
масло на штица, 133x62,8
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

627. ПРОРОК ИЛИЈА, 1922
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

628. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1922
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

629. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1922
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

630. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1922
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

631. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1922
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

632. ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН, 1922
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

633. АПОСТОЛ ПЕТАР, **1922**
масло на штица
сиг. на опачината: Стојан Јовановић свештеник и парох с. Дубочица, 1922
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

634. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1922
масло на штица
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

635. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, **1922**
масло на штица
сиг. на опачината: Приложио Стеван и браћа Хаџиски, тутор и благајник Дубоч. цркве 1922
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

636. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈ, 1922
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

637. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1922
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

638. АПОСТОЛ СИМОН, 1922
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

639. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1922
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

640. АПОСТОЛ ТОМА, 1922
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

641. СВ. ДИМИТРИЕ, 1922
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

642. ИСУС ХРИСТОС, завеса, 1922
масло на платно, 126x90,3
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

643. ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1922
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

644. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1922
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

645. ИСУС ХРИСТОС, 1922
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

646. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1922
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

647. СВ. НИКОЛА, 1922
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

648. СВ. ГЕОРГИ, 1922
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

649. ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1922
масло на плех, 70,5x46
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Длабочица, Кривопаланечко

650. ПРОРОК ИЛИЈА, 1923
соп. црква Св. Петка, с. Витина

651. СВ. ТЕОДОР ТИРОН, 1923
соп. црква Св. Петка, с. Витина

652. СВ. ЦАР УРОШ, 1923
соп. црква Св. Петка, с. Витина

653. СВ. САВА АРХИЕПИСКОП СРПСКИ, 1923
соп. црква Св. Петка, с. Витина

654. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1923
сиг. д.д.: Д. А. Папрадишки
соп. црква Св. Петка, с. Витина

655. СВ. СИМЕОН МИРОТОЧИВИ, 1923
соп. црква Св. Петка, с. Витина

656. СВ. КНЕЗ ЛАЗАР, 1923
соп. црква Св. Петка, с. Витина

657. СВ. ТРИФУН, 1923
соп. црква Св. Петка, с. Витина

658. СВ. ДИМИТРИЕ, 1923
соп. црква Св. Петка, с. Витина

659. ИСУС ХРИСТОС, завеса, 1923
сиг. д.д.: Д. А. Папрадишки
соп. црква Св. Петка, с. Витина

660. СВ. АТАНАСИЕ, НИКОЛА И ТЕОДОР, **1923**
темпера на штица, 50x38,5x2,2
сиг. д.д.: 1923
соп. Вера Петрова, Скопје

661. ИСУС ХРИСТОС, 1924
масло на штица, 105x44x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21722

662. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1924
масло на штица, 104,5x44,8x2
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21723

663. АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1924
масло на штица, 104,4x44,8x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21724

664. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1924
масло на штица, 105x43,8x2,5
сиг. д. сред.: П. Т. З.
д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21725

665. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1924
масло на штица, 105x43,5x2,2
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21726

666. СВ. ПАРАСКЕВА, 1924
масло на штица, 105x43,7x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21727

667. ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1924
масло на штица, 80,7x22,4x2; 81x22x2
без сиг.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21728

668. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1924
масло на штица, 38,3x24x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21729

669. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1924
масло на штица, 38,5x24x2,7
без сиг.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21730

670. СВЕТИ НИКОЛА, 1924
масло на штица, 38,2x24x2,7
без сиг.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21731

671. СВЕТИ ГЕОРГИ, 1924
масло на штица, 38x24x2,7
без сиг.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21732

672. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, 1924
масло на штица, 38,5x43x2,4
без сиг.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21733

673. СВЕТИ МИНА, 1924
масло на штица, 45,6x25,3x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21734

674. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1924
масло на штица, 114,5x64,3x2,2
сиг. д.д.: Д. А. Папра(дишки)
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21735

675. СВ. СПИРИДОН И АПОСТОЛ ТОМА, 1924
масло на штица, 53x44,6x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21736

676. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1924
масло на штица, 53,5x73,5x2
сиг. д. водор.: Приложи Калиопи Т. Дука
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21737

677. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1924
масло на штица, 53,8x25x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21738

678. ПРОХОР ПЧИЊСКИ, 1924
масло на штица, 53,8x25x3
без сиг.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21739

679. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ, 1924
масло на штица, 53,5x43,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21740

680. КРШТЕЊЕ ХРИСТОВО, 1924
масло на штица, 38,5x43,2x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21741

681. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1924
масло на штица, 53 5x25x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21745

682. ИСУС ХРИСТОС ВЕЛИКИ АРХИЈЕРЕЈ, **1924**
масло на штица, 91,5x62,5x1,7
сиг. д. водор.: Ефтим К. Сидиќ, 1924
рег. бр. 21748

683. СВ. СПИРИДОН, **1924**
масло на штица, 44,5x32x2
сиг. д. водор.: Кочо Моровиќ, 1924
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21750

684. СВ. ТРИФУН, 1924
масло на штица, 45x32x2
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21755

685. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1925
темпера на штица, 127x57x2,2
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Ѓорѓи Кратовец, Кратово
рег. бр. 15459

686. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1925
темпера на штица, 127x56,5x2,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Ѓорѓи Кратовец, Кратово
рег. бр. 15460

687. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1925
темпера на штица, 127x57x2,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Ѓорѓи Кратовец, Кратово
рег. бр. 15461

688. ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1925
темпера на штица, 148x47,5x3,5; 146,5x43,5x3,5
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи Кратовец, Кратово
рег. бр. 15458

689. ЦАРСКИ, ДВЕРИ, 1925
масло на штица, 92x22,5x2; 92x22x2
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Бардовци, Скопско
рег. бр. 21184

690. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1925
масло на штица, 120x54,5x2,5
сиг. д.л.: обновил К. Теодосие
соп. црква Св. Троица, с. Бардовци, Скопско
рег. бр. 21185

691. СВЕТА ТРОИЦА, 1925
масло на штица, 120x54x2,5
сиг. д.д.: К. Теодосие
соп. црква Св. Троица, с. Бардовци, Скопско
рег. бр. 21186

692. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1925
масло на штица, 120x54x2,5
сиг. д.д.: Обновил К. Фрчковски
соп. црква Св. Троица, с. Бардовци, Скопско
рег. бр. 21187

693. ИСУС ХРИСТОС, 1925
масло на штица, 120x54x2,5
сиг. д.д.: Обновил К. Теодосие
соп. црква Св. Троица, с. Бардовци, Скопско
рег. бр. 21188

694. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1925
масло на штица, 120x54,5x2,6
сиг. д.д.: Обновил К. Фрчковски
соп. црква Св. Троица, с. Бардовци, Скопско
рег. бр. 21189

695. КРШТЕЊЕ ХРИСТОВО, 1925
масло на штица, 55x44,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Бардовци, Скопско
рег. бр. 21191

696. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1925
масло на штица, 50x25x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Бардовци, Скопско
рег. бр. 21193

697. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1925
масло на штица, 50x25x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Бардовци, Скопско
рег. бр. 21194

698. АПОСТОЛ МАРКО, 1925
масло на штица, 50x25x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Бардовци, Скопско
рег. бр. 21195

699. СВ. ЈОВАН, 1925
масло на штица, 50x24,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Бардовци, Скопско
рег. бр. 21196

700. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1925
масло на штица, 50x24,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Бардовци, Скопско
рег. бр. 21197

701. АПОСТОЛ ПАВЛЕ, 1925
масло на штица, 50x25x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Бардовци, Скопско
рег. бр. 21198

702. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1925
масло на штица, 50x24,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Бардовци, Скопско
рег. бр. 21199

703. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1925
масло на штица, 50x24,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Бардовци, Скопско
рег. бр. 21200

704. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА,1925
масло на штица, 50x25x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Бардовци, Скопско
рег. бр. 21201

705. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1925
масло на штица, 50x25x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Бардовци, Скопско
рег. бр. 21203

706. АПОСТОЛ ТОМА, 1925
масло на штица, 49,5x25x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Троица, с. Бардовци, Скопско
рег. бр. 21204

707. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1925
темпера на штица, 129x54,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Георги, с. Петровец, Скопско
рег. бр. 19911

708. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ, 1925
темпера на штица, 129x54,5x2
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Георги, с. Петровец, Скопско
рег. бр. 19912

709. СВ. ГЕОРГИ, 1925
темпера на штица, 129x54,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Георги, с. Петровец, Скопско
рег. бр. 19913

710. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1925
темпера на штица, 129x54,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Георги, с. Петровец, Скопско
рег. бр. 19914

711. ИСУС ХРИСТОС, 1925
темпера на штица, 129x54,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Георги, с. Петровец, Скопско
рег. бр. 19915

712. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1925
темпера на штица, 129x54,5x2
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Георги, с. Петровец, Скопско
рег. бр. 19916

713. СВ. НИКОЛА, 1925
темпера на штица, 129x54,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Георги, с. Петровец, Скопско
рег. бр. 19917

714. СВ. ДИМИТРИЕ, 1925
темпера на штица, 129x54,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Георги, с. Петровец, Скопско
рег. бр. 19918

715. СВ. НИКОЛА, 1927
масло на штица, 128,7x62,5
без сиг.
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

716. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, северна врата,
масло на штица, 113,3x52,3x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

717. СВ. ПАРАСКЕВА, 1927
масло на штица, 128,5x62,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

718. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1927
масло на штица, 127,7x65
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

719. ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1927
масло на штица, 134x48,5x2,5; 134x51x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

720. ИСУС ХРИСТОС, 1927
масло на штица, 127,5x64
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

721. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1927
масло на штица, 127x65
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

722. АРХИЃАКОН СТЕФАН, јужна врата,
масло на штица, 114,5x53,5x3
без сиг.
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

723. СВ. САВА АРХИЕПИСКОП СРПСКИ, **1927**
масло на штица, 127,6x62,5
сиг. д.л.: Са фрески с. Псача Кр. Пал.
копирао Д. А. 1927 г.
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

724. СВ. КОНСТАНТИН И ЕЛЕНА, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

725. РАЃАЊЕ ХРИСТОВО, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

726. СРЕТЕНИЕ, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

727. КРШТЕЊЕ ХРИСТОВО, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

728. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

729. ХРИСТОС ВО МАСЛИНОВАТА ГОРА, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

730. ИЗДАЈСТВО ЈУДИНО, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

731. НОСЕЊЕ НА КРСТОТ, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

732. СВ. ГЕОРГИ И ДИМИТРИЕ, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

733. АПОСТОЛ ТОМА, 1927
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

734. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

735. ПРЕОБРАЖЕНИЕ ХРИСТОВО, 1927
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

736. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

737. ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

738. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

739. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

740. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1927
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

741. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

742. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

743. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

744. АПОСТОЛ СИМОН, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

745. ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

746. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

747. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

748. КРСТ НА ИКОНОСТАСОТ, БОГОРОДИЦА И ЈОВАН, 1927
соп. црква Св. Петка, с. Вратница, Тетовско

749. СВ. ПЕТАР И ПАВЛЕ, **1927**
масло на штица, 45x32,4x2,5
сиг. д.д.: Д. А.
на опачината: 12.25 јуна 1927 година
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21572

750. СВ. ХАРАЛАМПИЕ, 1927 (?)
масло на штица, 151,3x67,5x2,7
сиг. д. водор.: Приложи Петре Т. Дича
д.д.: Папрадишки
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21547

751. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1927
масло на штица, 43x31,5x2,5
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. ’Рлевци, Велешко
рег. бр. 17671

752. АПОСТОЛ ТОМА, 1927
масло на штица, 43x31,5x2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. ’Рлевци, Велешко
рег. бр. 17672

753. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1927
масло на штица, 42,5x31,5x2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. ’Рлевци, Велешко
рег. бр. 17673

754. АПОСТОЛ СИМОН, 1927
масло на штица, 43x32x2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. ’Рлевци, Велешко
рег. бр. 17674

755. СВ. ЈОВАН, 1927
масло на штица, 43x32x2,2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. ’Рлевци, Велешко
рег. бр. 17675

756. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1927
масло на штица, 43x31,5x2,5
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. ’Рлевци, Велешко
рег. бр. 17676

757. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1927
масло на штица, 42,5x32x2,5
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. ’Рлевци, Велешко
рег. бр. 17677

758. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1927
масло на штица, 43x32x2,2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. ’Рлевци, Велешко
рег. бр. 17678

759. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1927
масло на штица, 42,5x31,5x2,2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. ’Рлевци, Велешко
рег. бр. 17679

760. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1927
масло на штица, 42,8x32x2,5
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. ’Рлевци, Велешко
рег. бр. 17680

761. АПОСТОЛ ЛУКА, 1927
масло на штица, 43x31,5x2,2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. ’Рлевци, Велешко
рег. бр. 17681

762. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1927
масло на штица, 43,2x31,5x2,2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. ’Рлевци, Велешко
рег. бр. 17682

763. СВ. ПАНТЕЛЕЈ, 1927 (?)
масло на штица, 40x29x2
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15476

764. АПОСТОЛ ТОМА, 1927 (?)
масло на штица, 41x29,5x2
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15477

765. СВ. СПИРИДОН, 1927 (?)
масло на штица, 41x29x2
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15482

766. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1927 (?)
масло на штица, 41,5x29x2
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15484

767. ИСУС ХРИСТОС, 1927 (?)
масло на штица, 41,5x30x2,5
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15486

768. АПОСТОЛ ПАВЛЕ, 1927 (?)
масло на штица, 31,5x30x2
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15486

769. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1927 (?)
масло на штица, 41x30x3
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15487

770. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1927 (?)
масло на штица, 41,5x28x2
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15498

771. СВ. СТЕФАН И СВ. ЕФТИМИЈА, 1927(?)
масло на штица, 42x29x2
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15491

772. СВ. ЈОВАН, 1927 (?)
масло на штица, 47x30x2,5
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15492

773. СВ. ГЕОРГИ, 1927 (?)
масло на штица, 42x29x2
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15502

774. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1927 (?)
масло на штица, 31x29x3
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15503

775. ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН, 1927 (?)
масло на штица, 40,5x29,5x2
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15504

776. СВ. ДИМИТРИЕ, 1927 (?)
масло на штица, 41,5x29x2,5
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15506

777. АПОСТОЛ СИМОН, 1927 (?)
масло на штица, 41,5x29,5x2,5
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15507

778. СВ. МЕРКУРИЕ, 1927 (?)
масло на штица, 41x30x2
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15509

779. СВ. АТАНАСИЕ АЛЕКСАНДРИСКИ, 1927 (?)
масло на штица, 40x29x2
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15511

780. СВ. ТЕОДОР, 1927 (?)
масло на штица, 40x30x2
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 16512

781. СВ. ХАРАЛАМПИЕ, 1927 (?)
масло на штица, 41x29,5x2
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15513

782. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1927 (?)
масло на штица, 41,5x29,5x3
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15514

783. СВ. БОГОРОДИЦА, 1927 (?)
масло на штица, 43x30x2
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15517

784. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1927 (?)
масло на штица, 40x29x3
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15520

785. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1927 (?)
масло на штица, 40x29x3
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15522

786. СВ. ГАВРИЛ ЛЕСНОВСКИ, 1927 (?)
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15525

787. СВ. АНТОНИЕ И СВ. АТАНАСИЕ, 1927 (?)
масло на штица, 41x29x3
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15523

788. ЖИВОНОСНИЈ ХЛЕБ, 1927 (?)
масло на штица, 120x93
без сиг.
соп. црква Воведение Богородичино, с. Шлегово, Кратовско
рег. бр. 15537

789. АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1928
темпера на штица, 208x69,5x3,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20232

790. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1928
темпера на штица, 208x71,5x3,5
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20233

791. УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧИНО, 1928
темпера на штица, 100x68,5x2
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20234

792. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1928
темпера на штица, 100x68x2
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20235

793. ИСУС ХРИСТОС, 1928
темпера на штица, 100x67,5x2
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20236

794. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1928
темпера на штица, 100x68x2
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20237

795. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1928
темпера на штица, 75x49,5x2
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20239

796. СВЕТА ТРОИЦА, 1928
темпера на штица, 75x54x2
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20240

797. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1928
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20241

798. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1928
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20242

799. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1928
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20243

800. ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН, 1928
темпера на штица, 49x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20244

801. СВ. ПРОХОР ПЧИЊСКИ, 1928
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20245

802. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ, 1928
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20246

803. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1928
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20247

804. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1928
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20248

805. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1928
темпера на штица, 49x32,7x1,5
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20249

806. АПОСТОЛ СИМОН, 1928
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20250

807. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1928
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20251

808. АПОСТОЛ ТОМА, 1928
темпера на штица, 50x32,8x1,5
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20252

809. СВ. ГАВРИЛ ЛЕСНОВСКИ, 1928
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20253

810. СВ. САВА И СИМЕОН НЕМАЊА, 1928
темпера на штица, 50,2x32,6x1,5
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20254

811. СВ. ПЕТАР, 1928
темпера на штица, 50,3x32,7x1,5
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20255

812. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1928
темпера на штица, 49,5x32,6x1,5
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20256

813. УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧИНО, 1928
темпера на штица, 24x15x1,7
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20257

814. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, **1928**
темпера на штица, 24x16x1,9
сиг. на опачината: Приложи Д. Андоновић зограф, 1928
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20258

815. КРСТОТ СО РАСПЕТИЕ ХРИСТОВО, 1928
без сиг.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско

816. ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1928
темпера на штица, 150x37x3,5; 150x36,2x3,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Успение на св. Богородица, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20231

817. СВ. АЛИМПИЕ СТОЛПНИК СО СВЕТЦИ, **1928**
темпера на штица, 54,7x32,5x2,7
сиг. д.д.: Д. А.
д.л.: 1928
соп. Вера Петрова, Скопје
рег. бр. 21126

818. СВ. ПАРАСКЕВА, **1929**
масло на платно, 102x57,5
сиг. д.д.: Д. А., Скопље 12 децем. 1929
соп. црква Св. Петка, Дебар
рег. бр. 21126

819. СВ. ПАРАСКЕВА, 1929 (?)
без сиг.
соп. црква Св. Богородица, Дебар
рег. бр. 21133

820. ТОМИНО НЕВЕРСТВО, 1927–1930
темпера на штица, 104x51x2,5
сиг. д.л.: Д. А. Папрадишки
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 16206

821. ХРИСТОС ИСЦЕЛУВА СЛЕП ЧОВЕК, 1927–1930
темпера на штица, 91x37,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Богородица, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15236

822. ХРИСТОС ГО ИСЦЕЛУВА РАСЛАБЕНИОТ, 1927–1930
темпера на штица, 87x37,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15238

823. СВ. МИНА, 1929/1930
масло на штица, 45x30,5x1,7
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21749

824. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, северна врата, 1930
масло на штица, 183x83x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, с. Туралево
рег. бр. 15580

825. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1930
масло на штица, 90x60x2,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Јован Претеча, с. Туралево
рег. бр. 15563

826. БЛАГОВЕШТЕНИЕ, царски двери, 1930
масло на штица, 128x32,5x3,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Јован Претеча, с. Туралево
рег. бр. 15561

827. ИСУС ХРИСТОС, 1930
масло на штица, 90x56,5x2,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Јован Претеча, с. Туралево
рег. бр. 15564

828. СВ. ЈОВАН КРСТИТЕЛ, јужна врата, 1930
масло на штица, 183,5x76,5x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, с. Туралево
рег. бр. 15559

829. СВ. ГАВРИЛ ЛЕСНОВСКИ, 1930
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, с. Туралево
рег. бр. 15562

830. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1930
масло на платно, 86x63
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, с. Туралево
рег. бр. 15565

831. СВ. ПРОХОР ПЧИЊСКИ, 1930
масло на штица, 42,5x27,5x5
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, с. Туралево
рег. бр. 15550

832. СВ. ДИМИТРИЕ, 1930
масло на штица, 42,5x27,5x5
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, с. Туралево
рег. бр. 15551

833. СВ. ГЕОРГИ КРАТОВСКИ, 1930
масло на штица, 42,5x27,5x3
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, с. Туралево
рег. бр. 15552

834. СВ. НИКОЛА, 1930
масло на штица, 42,5x27,5x3
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Јован Претеча, с. Туралево
рег. бр. 15555

835. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1930
масло на штица, 42,5x27,5x3
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, с. Туралево
рег. бр. 15556

836. СВ. ГЕОРГИЕ, 1930
масло на штица, 42,5x27,5x3
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, с. Туралево
рег. бр. 15558

837. СВ. СТЕФАН ДЕЧАНСКИ, 1930
масло на штица, 42,5x27,5x3
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, с. Туралево
рег. бр. 15557

838. ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1930
масло на штица, 120x40x2,5; 154x44,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Антоние, с. Кетеново, Кратовско
рег. бр. 15566

839. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1930
масло на штица, 84,5x54,5x2
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Антоние, с. Кетеново, Кратовско
рег. бр. 15567

840. ИСУС ХРИСТОС, **1930**
масло на штица, 85x54,5x2
сиг. д.д.: Д. А.
долу: 1930
соп. црква Св. Антоние, с. Кетеново, Кратовско
рег. бр. 15568

841. СВ. АНТОНИЕ, 1930
масло на штица, 70x41,5x1,8
без сиг.
соп. црква Св. Антоние, с. Кетеново, Кратовско
рег. бр. 15569

842. АПОСТОЛ ТОМА, 1930
масло на штица, 39,5x27x2
без сиг.
соп. црква Св. Антоние, с. Кетеново, Кратовско
рег. бр. 15572

843. АПОСТОЛ СИМЕОН, 1930
масло на штица, 40x27,5x1,8
без сиг.
соп. црква Св. Антоние, с. Кетеново, Кратовско
рег. бр. 16573

844. АПОСТОЛ ЛУКА, 1930
масло на штица, 39,5x27x2
без сиг.
соп. црква Св. Антоние, с. Кетеново, Кратовско
рег. бр. 15574

845. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1930
масло на штица, 39,5x27,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Антоние, с. Кетеново, Кратовско
рег. бр. 15575

846. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1930
масло на штица, 39x27x2
без сиг.
соп. црква Св. Антоние, с. Кетеново, Кратовско
рег. бр. 15576

847. ИСУС ХРИСТОС, 1930
масло на штица, 39,5x27x2
без сиг.
соп. црква Св. Антоние, с. Кетеново, Кратовско
рег. бр. 15577

848. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1930
масло на штица, 39x27,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Антоние, с. Кетеново, Кратовско
рег. бр. 15578

849. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1930
масло на штица, 39,5x27,5x2,8
без сиг.
соп. црква Св. Антоние, с. Кетеново, Кратовско
рег. бр. 15579

850. АПОСТОЛ ЈОВАН, 1930
масло на штица, 38,5x27x2
без сиг.
соп. црква Св. Антоние, с. Кетеново, Кратовско
рег. бр. 15580

851. АПОСТОЛ МАРКО, 1930
масло на штица, 41x27,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Антоние, с. Кетеново, Кратовско
рег. бр. 15581

852. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1930
масло на штица, 42x28x3
без сиг.
соп. црква Св. Антоние, с. Кетеново, Кратовско
рег. бр. 15582

853. СВ. ЈОВАН, 1930
масло на штица, 75x49x2
без сиг.
соп. црква Св. Антоние, с. Кетеново, Кратовско
рег. бр. 15583

854. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1930
масло на штица, 198,5x82x2
сиг. д.д.:
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Приковци, Кратовско
рег. бр. 15465

855. ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1930
масло на штица, 126,5x46,5x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Приковци, Кратовско
рег. бр. 15466

856. СВ. ГЕОРГИ, 1930
масло на штица, 71x45x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Приковци, Кратовско
рег. бр. 15467

857. ИСУС ХРИСТОС, 1930
масло на штица, 94x59x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Приковци, Кратовско
рег. бр. 15468

858. СВ. НИКОЛА, 1930
масло на штица, 38x38,5x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Приковци, Кратовско
рег. бр. 15469

859. СВ. ПАРАСКЕВА, 1930
масло на штица, 38,5x29x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Приковци, Кратовско
рег. бр. 15471

860. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1930
масло на штица, 38,5x27,2x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Приковци, Кратовско
рег. бр. 15472

861. СВ. ГЕОРГИ, 1930
масло на штица, 38x31x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Приковци, Кратовско
рег. бр. 15474

862. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1930
масло на штица, 72x64x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Приковци, Кратовско
рег. бр. 15475

863. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1930
без сиг.
соп. црква Св. Харалампие, с. Секулица, Кратовско

864. СВ. ХАРАЛАМПИЕ, 1930
без сиг.
соп. црква Св. Харалампие, с. Секулица, Кратовско
рег. бр. 20976

865. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1930
масло на штица, 71x39x2,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Харалампие, с. Секулица, Кратовско
рег. бр. 20977

866. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1930
без сиг.
соп. црква Св. Харалампие, с. Секулица, Кратовско
рег. бр. 20978

867. ИСУС ХРИСТОС, 1930
масло на штица
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Харалампие, с. Секулица, Кратовско
рег. бр. 20979

868. ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1930
масло на штица
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Харалампие, с. Секулица, Кратовско
рег. бр. 20981

869. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1930
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Харалампие, с. Секулица, Кратовско
рег. бр. 20980

870. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1930
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Харалампие, с. Секулица, Кратовско
рег. бр. 20982

871. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1930
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Харалампие, с. Секулица, Кратовско
рег. бр. 20983

872. АПОСТОЛ ЛУКА, 1930
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Харалампие, с. Секулица, Кратовско
рег. бр. 20984

873. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1930
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Харалампие, с. Секулица, Кратовско
рег. бр. 20985

874. ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН, 1930
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Харалампие, с. Секулица, Кратовско
рег. бр. 20986

875. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1930
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Харалампие, с. Секулица, Кратовско
рег. бр. 20987

876. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1935
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Харалампие, с. Секулица, Кратовско
рег. бр. 20988

877. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈ, 1930
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Харалампие, с. Секулица, Кратовско
рег. бр. 20989

878. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1930
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Харалампие, с. Секулица, Кратовско
рег. бр. 20990

879. АПОСТОЛ СИМЕОН, 1930
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Харалампие, с. Секулица, Кратовско
рег. бр. 20991

880. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1930
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Харалампие, с. Секулица, Кратовско
рег. бр. 20992

881. АПОСТОЛ ТОМА, 1930
масло на штица
без сиг.
соп. црква Св. Харалампие, с. Секулица, Кратовско
рег. бр. 20993

882. СВЕТА ТРОИЦА, 1930
масло на плех
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Никола, Гњилане

883. СВ. НИКОЛА, **1930**
масло на плех
сиг. д. сред.: Приложи породица
Д. А. зографа, Скопље 1930 г
д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Никола, Гњилане

884. ПОКРОВ НА СВ. БОГОРОДИЦА, 1930
масло на плех
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Гњилане

885. ПРОРОК ИЛИЈА, **1931**
масло на штица, 100x62,5x3,5
сиг. д.л.: Приложи Стојче Пешић, бакал и породица, / Скопље 16 јуни 1931
соп. црква Св. Ѓорѓи – ман., с. Дељадровце, Скопско

886. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1931
масло на штица, 122x66x2
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Пирава, Валандовско
рег. бр. 12226

887. СВ. ГЕОРГИ ПОБЕДОНОСЕЦ, 1931
масло на штица, 122x66x2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Пирава, Валандовско
рег. бр. 12227

888. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1931
масло на штица, 122x66x2
сиг. д.д.: Д. Анд.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Пирава, Валандовско
рег. бр. 12228

889. ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1931
масло на штица, 196x52x4
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Пирава, Валандовско
рег. бр. 12229

890. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1931
масло на штица, 50x31x2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Пирава, Валандовско
рег. бр. 12208

891. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1931
масло на штица, 50x31x2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Пирава, Валандовско
рег. бр. 12209

892. АПОСТОЛ ТОМА, 1931
масло на штица, 50x31x3
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Пирава, Валандовско
рег. бр. 12210

893. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1931
масло на штица, 50x31x2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Пирава, Валандовско
рег. бр. 12211

894. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1931
масло на штица, 50x31x2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Пирава, Валандовско

895. ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН, 1931
масло на штица, 50x31x2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Пирава, Валандовско
рег. бр. 12213

896. АПОСТОЛ СИМЕОН, 1931
масло на штица, 50x31x2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Пирава, Валандовско
рег. бр. 12214

897. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1931
масло на штица, 50x31x2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Пирава, Валандовско
рег. бр. 12215

898. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1931
масло на штица, 50x31x2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Пирава, Валандовско
рег. бр. 12216

899. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1931
масло на штица, 50x31x2
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Пирава, Валандовско
рег. бр. 12217

900. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1931
масло на штица, 50x31x2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Пирава, Валандовско
рег. бр. 12218

901. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1931
масло на штица, 50x31x2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Пирава, Валандовско
рег. бр. 12219

902. СВЕТА ТРОИЦА, 1931
масло на штица, 50x31x2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Пирава, Валандовско
рег. бр. 12220

903. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1931
масло на штица, 79x68x2
сиг. д.д.: Д. Андон.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Пирава, Валандовско
рег. бр. 12221

904. ИСУС ХРИСТОС, 1931/32
темпера на штица, 92x47x2,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. манастир Девич

905. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1931/32
темпера на штица, 92x47x2,5
без сиг.
соп. манастир Девич

906. ТРИ СВЕТИТЕЛИ, **1932**
масло на шперплоча, 115x81x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
д. водор.: Приложи трговско удружение из / Криве Паланке, 1932
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15264

907. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, **1932**
масло на штица, 104x54x2
сиг. д. водор.: Прилож. фамилијата на Миле Арсов от / Кр. Паланка, 1932
д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 16207

908. СВ. ЈОВАН РИЛСКИ, 1932
масло на шперплоча, 118x75,5x0,5
сиг. д. водор.: Приложи Младен Маджов трг. от Кр. Паланка за спомен (текстот поправан 1944/45 г.)
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15204

909. ИСУС ХРИСТОС, **1932**
масло на штица, 117x83x3,5
сиг. д. водор.: Ову икону поклонио армиски генерал Милан Ж. Миловановић, за вечну успомену моје матере Емилије, а приложио за свога оца архимандрита Методиа старешина ман. Иоакима Осог. јан. 26 1932
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15197

910. СВ. ЈОВАН КРСТИТЕЛ, **1932**
масло на штица, 116x83,5x2
сиг. д. водор.: Прилож. Иван Маджаров трг. од Крива Паланка за вечни спомен 1932 г.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15196

911. СВ. АТАНАСИЕ АЛЕКСАНДРИСКИ, **1932**
масло на шперплоча, 119x82x0,5
сиг. д. водор.: Прилож. лебарско дружество от Кр. Паланка за спомен... 1932
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15200

912. СВ. ДИМИТРИЕ, 1932
масло на шперплоча, 118x77,5x0,5
сиг. д. водор.: Прилож. Стоимен Митев трг. от Кр. Паланка за спомен
д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15198

913. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1932
темпера на штица, 47x35x2
сиг. д. од страна: Прилож. Благоје Петковић из Криве Паланке
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15225

914. СВЕТА ТРОИЦА, 1932
масло на шперплоча, 46,5x35x0,7
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15224

915. СВ. СПИРИДОН, 1932
темпера на штица, 47x37,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15222

916. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, **1932**
темпера на штица, 47x35x3
сиг. д.д.: Д. А.
на опачината: Прилож. поп Стојче
Или из с. Псача, 1932 г.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15221

917. СВ. СТЕФАН ДЕЧАНСКИ, 1932
темпера на штица, 47x37,5x2
сиг. д.л.: Д. Андоновић, зограф
д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15223

918. СВ. ГЕОРГИЕ, 1932
масло на штица, 107,5x81,5x3,5
сиг. д.д.: Д. А.
д.л.: от Коста Паризов Калин Камен
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15203

919. СВ. ПАРАСКЕВА, **1932**
масло на шперплоча, 112x74,5x0,5
сиг. д. водор.: Прилож. бракја Јакимови от с. Ранковци 1932
д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15193

920. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1932
темпера на штица, 170x85x2
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15269

921. АРХИЃАКОН СТЕФАН, **1932**
масло на шперплоча, 113x83x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
д.л.: Приложи Ленка Митева од Крива Паланка 1932 г.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15192

922. АПОСТОЛ ПЕТАР И ПАВЕЛ, 1932
масло на шперплоча, 110x75x0,5
сиг. д. водор.: Стаменко Стошич народни преставител от село Стаевци
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15201

923. СВ. ГАВРИЛ ЛЕСНОВСКИ, 1932
сиг. д.д.: Д. А.
д. водор.: Прилож. Теодосъ Лазаревъ народ. прат. от село Страцин
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15202

924. ТРИ СВЕТИТЕЛИ, 1932
темпера на штица, 25,5x16,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15267

925. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1932
масло на штица, 27x17x2
без сиг.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15231

926. ИСУС ХРИСТОС, 1932
темпера на штица, 27x17x2
без сиг.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15234

927. СВ. ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1932
темпера на штица, 26,8x16,7x2
без сиг.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15233

928. СВ. АТАНАСИЕ, 1932
масло на штица, 26,2x17x2
без сиг.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15265

929. СВ. САВА, 1932
масло на штица, 27x16,8x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15266

930. СВ. ПАРАСКЕВА, НЕДЕЛА И ГЕОРГИ КРАТОВЕЦ, 1932
темпера на шперплоча, 57,8x31x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15226

931. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1932 (?)
темпера на штица, 28,1x21,9x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег.бр. 15227

932. СВ. ПРОХОР ПЧИЊСКИ, **1932**
темпера на штица, 117,6x78x2
сиг. д.д.: Д. А.
д. водор.: Прилож. Ђорђе Ц. Јаначковић трговац из Криве Паланке, 1932
соп. црква Св. Богородица, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15244

933. СВ. ТРИФУН, **1932**
темпера на шперплоча, 118x77,5x62,5
сиг. д.д.: Д. А.
д. водор.: Удружење из Криве Паланке, 1932 г.
соп. црква Св. Богородица, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15245

934. СВ. САВА, 1932
темпера на штица, 115,7x83x2,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Богородица, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15242

935. СВ. ЈОАКИМ ОСОГОВСКИ, 1932
темпера на штица, 116,8x82x3,1
сиг. д. водор.: Прилож. Александар Костов от Калин Камен
соп. црква Св. Богородица, Осоговски манастир, Кривопаланечко

936. СВ. НЕДЕЛА, **1932**
масло на штица, 51,5x35x2
сиг. д.л.: Прилож. Милош Николић, 1932
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21756

937. ИСУС ХРИСТОС, 1932 (?)
масло на шперплоча, 127x48,5x0,5
сиг. д. сред.: Прилож.
Аглашча Михалаки Шкаперда
соп. црква Св. Петка, Скопје

938. СВ. ПАРАСКЕВА, 1932 (?)
масло на шперплоча, 127x48,5x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Петка, Скопје

939. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1932/33
темпера на штица, 31,7x20,2x1,9
сиг. д.л.: Д. А.
соп. Археолошки музеј на Македонија – Скопје
рег. бр. 480

940. СВ. ТЕОДОР, 1932/33
темпера на штица, 31,5x20,7x2
без сиг.
соп. Археолошки музеј на Македонија – Скопје
рег. бр. 481

941. ИСУС ХРИСТОС, 1933
масло на шперплоча, 122,5x72,2x0,8
сиг.: Д. А.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15702

942. АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1933
масло на шперплоча, 122,5x73x0,8
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15703

943. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1933
масло на шперплоча, 123x72,5x0,8
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15704

944. СВ. САВА, 1933
масло на шперплоча, 123x72,5x0,8
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 16705

945. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1933**
масло на шперплоча, 123x72,5x0,8
сиг. д. водор.: Прилож. Атанас Филиповић свештеник из Радибуш 1933
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15706

946. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1933
масло на шперплоча, 122,5x73x0,8
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15707

947. ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1933
масло на штица, 60x19,5x2; 59,5x19x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15708

948. РАСПЕТИЕ ХРИСТОВО, од крстот, 1933
масло на штица, 108x109x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15709

949. БОГОРОДИЦА, од крстот, 1933
масло на штица, 103x26x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15710

950. СВ. ЈОВАН, од крстот, 1933
масло на штица, 103x26x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15711

951. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1933
масло на шперплоча, 67x44x0,8
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15712

952. АПОСТОЛ ЈОВАН, 1933
масло на штица, 44x25,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15713

953. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1933
масло на штица, 44x25,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15714

954. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1933
масло на штица, 44x25,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15715

955. АПОСТОЛ ТОМА, 1933
масло на штица, 44x25,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15716

956. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1933
масло на штица, 44x25,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15717

957. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1933
масло на штица, 44x25x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15718

958. АПОСТОЛ СИМЕОН, 1933
масло на штица, 44x25x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15719

959. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1933
масло на штица, 44x25,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15720

960. ПРОРОК ИСАИЈА, 1933
масло на штица, 40x22x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15721

961. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1933
масло на штица, 44x25,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15722

962. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1933
масло на штица, 44x25,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15723

963. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1933
масло на штица, 44x25,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15724

964. АПОСТОЛ МАТЕЈА, 1933
масло на штица, 44x25,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15725

965. ПРОРОК ЕЗЕКИЉ, 1933
масло на штица, 40x22x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15726

966. ХРИСТОВО ВОСКРЕСЕНИЕ, 1933
масло на шперплоча, 81x64x0,8
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15727

967. ИСУС ХРИСТОС ВЕЛИКИ АРХИЈЕРЕЈ, 1933
масло на штица, 44,5x39,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Јован Крстител, с. Отошница, Кривопаланечко
рег. бр. 15728

968. СВ. НИКОЛА, **1934**
масло на шперплоча, 150x70x0,5
сиг. д. водор.: Приложи Андон Китаноски за здравље 1934 г.
д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15933

969. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1934**
масло на шперплоча, 150x70x0,5
сиг. д. водор.: Приложи Георгіе попъ Андовичъ д-ръ. медиц. от Велесъ 1934 лето
д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15934

970. СВ. ДИМИТРИЕ, **1934**
масло на шперплоча, 150x70x0,5
сиг. д.д.: Д. А. Приложи Ката сопруга покојниот Дима Г. Џбиркоски за спомен 1934
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15935

971. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, 1934
масло на шперплоча, 85x69,5x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15940

972. О ЧАШЕ, 1934
масло на шперплоча, 84,5x70x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15941

973. ПРЕДАВСТВО ЈУДИНО, 1934
масло на шперплоча, 85,5x70x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15943

974. БЕГСТВО ВО ЕГИПЕТ, 1934
масло на шперплоча, 85x70x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15944

975. УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧИНО, 1934
масло на шперплоча, 85x70x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15945

976. БЛАГОВЕШТЕНИЕ, 1934
масло на шперплоча, 85x69,5x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15948

977. ВЛЕГУВАЊЕ ВО ЕРУСАЛИМ, 1934
масло на шперплоча, 85x70x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15949

978. РАЃАЊЕ НА БОГОРОДИЦА, 1934
масло на шперплоча, 85x69x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15950

979. АПОСТОЛИ ПЕТАР И ПАВЛЕ, 1934
масло на шперплоча, 160x70x0,6
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15952

980. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1934
масло на шперплоча, 191x99x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15958

981. ИСУС ХРИСТОС, 1934
масло на шперплоча, 29,5x21,5x2
сиг. д.д.: Д.А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15886

982. АПОСТОЛ СИМЕОН, 1934
масло на шперплоча, 50,2x32x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15920

983. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1934
масло на шперплоча, 50x32x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15921

984. АПОСТОЛ ТОМА, 1934
масло на шперплоча, 50,2x32,4x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15922

985. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1934
масло на шперплоча, 50,2x32,5x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15923

986. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1934
масло на шперплоча, 50,2x32,5x0,5
сиг. д.д.:. Д. А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15925

987. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1934
масло на шперплоча, 49,8x32x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15926

988. АПОСТОЛ МАТЕЈА, 1934
масло на шперплоча, 52x32x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15927

989. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1934
масло на шперплоча, 49,8x32x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15928

990. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1934
масло на шперплоча, 49,8x32x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15929

991. АПОСТОЛ ЈОВАН, 1934
масло на шперплоча, 52x32,8x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15930

992. ПРЕТСТАВУВАЊЕ НА БОГОРОДИЦА ВО ХРАМОТ, 1934
масло на шперплоча, 86x68x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15931

993. РАСПЕТИЕ ХРИСТОВО, крст, 1934 (?)
темпера на штица, 28x27,5x2,5
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17561

994. ХЕРУВИМ, 1934 (?)
темпера на штица, 23,5x22x2,5
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17562

995. ХЕРУВИМ, 1934 (?)
темпера на штица, 25x22x2,5
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17563

996. СВ. ПАРАСКЕВА, 1934 (?)
темпера на штица, 45x32x2,2
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17568

997. СВ. ДИМИТРИЕ, 1934 (?)
темпера на штица, 45x32,5x2
без. сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17569

998. СВ. НИКОЛА, 1934 (?)
темпера на штица, 45x31,5x2,2
без. сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17580

999. СВ. СПИРИДОН, 1934 (?)
темпера на штица, 45,5x32x2
без. сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17581

1000. ПРОРОК ИЛИЈА, 1934 (?)
темпера на штица, 45x32x2
без. сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17582

1001. СВ. ГЕОРГИ, 1934 (?)
темпера на штица
без. сиг.
соп. црква Вознесение Христово, с. Еловец, Велешко
рег. бр. 17583

1002. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1936
темпера на штица, 150x48x3
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12136

1003. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1936
темпера на штица, 150x48x3
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12137

1004. ИСУС ХРИСТОС, 1936
масло на шперплоча, 110x79,5x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12138

1005. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1936
масло на шперплоча, 110x79x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12139

1006. ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1936
масло на штица, 230x45x3,5; 200x49x3,5
без. сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12140

1007. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1936
масло на шперплоча, 72x32x0,5
без. сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12141

1008. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1936
масло на шперплоча, 72x32x0,5
без. сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12142

1009. АПОСТОЛ СИМОН, 1936
масло на шперплоча, 72x32x0,5
без. сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12143

1010. АПОСТОЛ ЈОВАН, 1936
масло на шперплоча, 72x32x0,5
без. сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12144

1011. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1936
масло на шперплоча, 72x32x0,5
без. сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12145

1012. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1936
масло на шперплоча, 72x32x0,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12146

1013. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1936
масло на шперплоча, 72x32x0,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12147

1014. АПОСТОЛ МАРКО, 1936
масло на шперплоча, 72x32x0,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12148

1015. АПОСТОЛ ЛУКА, 1936
масло на шперплоча, 72x32x0,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12148

1016. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1936
масло на шперплоча, 72x32x0,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12150

1017. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1936
масло на шперплоча, 72x32x0,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12151

1018. АПОСТОЛ ТОМА, 1936
масло на шперплоча, 72x32x0,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12152

1019. СВ. ГЕОРГИЕ, 1936
масло на шперплоча, 38x31x0,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12153

1020. СВ. ПАРАСКЕВА, 1936
масло на шперплоча, 38x31x0,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12154

1021. СВ. ВАСИЛИЕ ОСТРОШКИ, 1936
масло на шперплоча, 38x31x0,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12156

1022. СВ. НИКОЛА, 1936
масло на шперплоча, 38x31x0,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12157

1023. СВ. ДИМИТРИЕ, 1936
масло на шперплоча, 38x31x0,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12158

1024. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1936
масло на шперплоча, 68x95x2,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12159

1025. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1936
масло на шперплоча, 74,5x55,5x1
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Јосифово, Валандовско
рег. бр. 12160

1026. СВ. НИКОЛА, 1936
темпера на штица, 31,5x22x1,8
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Ранковце, Кривопаланечко
рег. бр. 15646

1027. СВ. ЈОВАН, 1936
темпера на штица, 30,5x23x1,8
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Ранковце, Кривопаланечко
рег. бр. 15647

1028. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1936
темпера на штица, 29,5x21,5x1,8
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Ранковце, Кривопаланечко
рег. бр. 15648

1029. ИСУС ХРИСТОС, 1936
темпера на штица, 33,5x24,5x1,8
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Никола, с. Ранковце, Кривопаланечко
рег. бр. 15649

1030. СВ. ЈОАКИМ ОСОГОВСКИ, 1936
темпера на штица
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Ранковце, Кривопаланечко
рег. бр. 15650

1031. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1936
темпера на штица, 30x22x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Ранковце, Кривопаланечко
рег. бр. 15651

1032. ИСУС ХРИСТОС, 1936
масло на шперплоча, 100x50x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15729

1033. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1936
масло на шперплоча, 100x50x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15730

1034. АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1936
масло на шперплоча, 100x50x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15730

1035. СВ. НИКОЛА, 1936
масло на шперплоча, 100x50x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15732

1036. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1936
масло на шперплоча, 100x50x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15733

1037. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1936
масло на шперплоча, 100x50x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15734

1038. ЦАРСКИ ДВЕРИ, **1936**
масло на штица, 94x29x2
сиг.: 1936, Д. А.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15735

1039. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1936
масло на шперплоча, 52x50x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15736

1040. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1936
масло на шперплоча, 36,2x21,2x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15737

1041. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1936
масло на шперплоча, 36,2x21,2x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег бр. 15738

1042. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1936
масло на шперплоча, 36,2x21,2x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15739

1043. ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН, 1936
масло на шперплоча, 36,2x21,2x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15740

1044. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1936
масло на шперплоча, 36,2x21,2x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15741

1045. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1936
масло на шперплоча, 36,2x21,2x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15742

1046. АПОСТОЛ СИМОН, 1936
масло на шперплоча, 36,2x21,2x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15743

1047. АПОСТОЛ МАТЕЈА, 1936
масло на шперплоча, 36,2x21,2x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15744

1048. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1936
масло на шперплоча, 36,2x21,2x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15745

1049. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1936
масло на шперплоча, 36,2x21,2x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15746

1050. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1936
масло на шперплоча, 36,2x21,2x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15747

1051. АПОСТОЛ ТОМА, 1936
масло на шперплоча, 36,2x21,2x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15748

1052. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1936
масло на шперплоча, 68,5x36,5x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15749

1053. ИСУС ХРИСТОС, од крстот, 1936
масло на штица, 88x82,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15750

1054. СВ. БОГОРОДИЦА, од крстот, 1936
масло на штица, 79,5x17x3
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15751

1055. АПОСТОЛ ЈОВАН, од крстот, 1936
масло на штица, 80x17x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15752

1056. ИСУС ХРИСТОС, 1936
масло на шперплоча, 32x36,2x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дренак, Кривопаланечко
рег. бр. 15753

1057. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, **1936**
масло на шперплоча, 150x69,5x0,5
сиг. д.д.: 1936, Д. А.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15951

1058. СВ. САВА, 1937
масло на шперплоча
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Скопје

1059. СВ. ПАРАСКЕВА, 1937
масло на шперплоча
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Скопје

1060. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1937 (?)
масло на шперплоча
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Скопје

1061. ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1937
масло на шперплоча
соп. црква Св. Јован Претеча, Скопје

1062. ИСУС ХРИСТОС, 1937
масло на шперплоча
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Јован Претеча, Скопје

1063. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1937
масло на шперплоча
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Јован Претеча, Скопје

1064. СВ. ДИМИТРИЕ, **1937**
масло на шперплоча
сиг. д. водор.: Приложи Поликсена Д. Бојаџијевић, 1937
соп. црква Св. Јован Претеча, Скопје

1065. СВ. ЈОАКИМ ОСОГОВСКИ, 1937
масло на шперплоча
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Скопје

1066. СВ. ПРОХОР ПЧИЊСКИ, 1937
масло на шперплоча
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Скопје

1067. СВ. НАУМ ОХРИДСКИ, 1937
масло на шперплоча
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Скопје

1068. СВ. ГЕОРГИ КРАТОВЕЦ, 1937
масло на шперплоча
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Скопје

1069. СВ. ГАВРИЛ ЛЕСНОВСКИ, 1937
масло на шперплоча
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Скопје

1070. СВ. НИКОЛА, 1937
масло на шперплоча
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Скопје

1071. СВ. ИЛАРИОН ЗЛЕТОВСКИ, 1937
масло на шперплоча
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Скопје

1072. СВ. ПЕТАР И ПАВЛЕ, 1937
масло на шперплоча
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Скопје

1073. СВЕТА ТРОИЦА, 1937
масло на шперплоча
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Скопје

1074. СВ. ЈОВАН РИЛСКИ, 1937
масло на шперплоча
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Скопје

1075. СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ, 1937
масло на шперплоча
без сиг.
соп. црква Св. Јован Претеча, Скопје

1076. БОГОЈАВЛЕНИЕ, **1937**
масло на шперплоча, 86x70x0,5
сиг.: За покој душе своме сину Јордану Д. Павловићу, прилаже мајка Лепа Арсић, 1937 год.
рег. бр. 15946

1077. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1937/38
масло на шперплоча, 148x42x0,6
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Градиште, Кумановско
рег. бр. 14994

1078. ИСУС ХРИСТОС, 1937/38
масло на шперплоча, 148x42x0,6
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Градиште, Кумановско
рег. бр. 14995

1079. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1937/38
масло на шперплоча, 148x42x0,6
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Градиште, Кумановско
рег. бр. 14996

1080. СВ. ГЕОРГИ, 1937/38
масло на шперплоча, 148x42x0,6
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Градиште, Кумановско
рег. бр. 14997

1081. ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1937/38
масло на штица, 162x49x3,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Градиште, Кумановско
рег. бр. 14998

1082. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1937/38
масло на шперплоча, 89,5x58x0,6
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Ѓорѓи, с. Градиште, Кумановско
рег. бр. 15000

1083. СВ. СПИРИДОН, 1937/38
масло на штица, 35x30,5x1
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Куманово
рег. бр. 14786

1084. СВ. ГЕОРГИЕ, 1937/38
масло на штица, 35x30,5x1
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Куманово
рег. бр. 14787

1085. ПРОРОК ИЛИЈА, 1937/38
масло на штица, 35x30,5x1
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Никола, Куманово
рег. бр. 14788

1086. СВ. ДИМИТРИЕ, 1937/38
масло на штица, 35x30,5x1
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Куманово
рег. бр. 14789

1087. СВ. НИКОЛА, 1937/38
масло на штица, 35x30,5x1
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Куманово
рег. бр. 14790

1088. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1937/38
масло на штица, 35x30,5x1
без сиг.
соп. црква Св. Никола, Куманово
рег. бр. 14791

1089. СВ. НИКОЛА, 1937/38
масло на штица, 52x42,5x1
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Никола, Куманово
рег. бр. 14792

1090. ИСУС ХРИСТОС, 1937/38
масло на штица, 40x30x1
сиг. д.л.: Д. А.
соп. црква Св. Никола, Куманово
рег. бр. 14793

1091. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1937/38
масло на штица, 40x30x1
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Никола, Куманово
рег. бр. 14794

1092. ТАЈНА ВЕЧЕРА, **1938**
масло на шперплоча, 96x82,7x0,5
сиг. д.д.: Д. А.; Прилаже Сава Ђокић, лекар са супругом Вером 1938 год. 21 априла
соп. црква Св. Атанасие, с. Богомила, Велешко
рег. бр. 18229

1093. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, **1938**
темпера на штица, 80x63x2
сиг. на опачината: ђакон Душан Урошевић, 1938 12. VII.
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Горно Лисиче

1094. СВ. СПИРИДОН, **1938**
темпера на штица
сиг. д.д.: 1938
соп. црква Св. Петка, Скопје

1095. СВ. ЕЛЕВТЕРИЕ, 1939
масло на шперплоча, 173x71,5x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Трифун, с. Говрлево, Скопско
рег. бр. 20124

1096. АРХИЃАКОН СТЕФАН, **1939**
масло на шперплоча, 102x54,5x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
д. водор.: Приложи породица Андоновић зуграф. Љубица, Руса, Драгица, Душка, Миле из Скопља 1939 г. манастиру св. Трифуна
соп. црква Св. Трифун, с. Говрлево, Скопско
рег. бр. 20125

1097. СВ. КАТАРИНА, 1939
масло на шперплоча, 45x27x0,5
без сиг.
соп. црква Св. Трифун, с. Говрлево, Скопско
рег. бр. 20126

1098. СВ. БЕЗСРЕБРЕНИЦИ, 1939
масло на шперплоча, 35x24,5x1
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Трифун, с. Говрлево, Скопско
рег. бр. 20127

1099. ИСУС ХРИСТОС, 1939
масло на платно, 45,5x33x2
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Трифун, с. Говрлево, Скопско
рег. бр. 20128

1100. СВЕТА ТРОИЦА, 1939
масло на шперплоча, 35x25x2
сиг. на опачината: 160 дин. приложи Надежда Ђорђевић, Скопље
соп. црква Св. Трифун, с. Говрлево, Скопско
рег. бр. 20130

1101. СВ. ДИМИТРИЕ, 1939
масло на штица, 35x25x1,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Трифун, с. Говрлево, Скопско
рег. бр. 20131

1102. ПРЕОБРАЖЕНИЕ ХРИСТОВО, 1939
масло на штица, 33x26x2
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Трифун, с. Говрлево, Скопско
рег. бр. 20132

1103. СВ. ЈОАКИМ ОСОГОВСКИ, 1939
масло на штица, 30x29,5x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Трифун, с. Говрлево, Скопско
рег. бр. 20133

1104. АПОСТОЛИ ПЕТАР И ПАВЛЕ, 1939
масло на штица, 27,5x21x1
без сиг.
соп. црква Св. Трифун, с. Говрлево, Скопско
рег. бр. 20134

1105. СВ. АНГЕЛИНА, 1939
масло на штица, 35x24,5x2
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Трифун, с. Говрлево, Скопско
рег. бр. 20135

1106. СВ. ОНУФРИЕ, 1939
масло на штица, 26,5x25x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Трифун, с. Говрлево, Скопско
рег. бр. 20136

1107. ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1939
темпера на штица, 150x36,2x3,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20231

1108. АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1939
темпера на штица, 208x69,5x3,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20232

1109. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1939
темпера на штица, 208x71,5x3,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20233

1110. УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧИНО, 1939
темпера на штица, 100x68,5x2
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20234

1111. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1939
темпера на штица, 100x68x2
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20235

1112. ИСУС ХРИСТОС, 1939
темпера на штица, 100x67,5x2
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20236

1113. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1939
темпера на штица, 100x68x2
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20237

1114. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, **1939**
темпера на штица, 86x55x2
сиг. д.д.: Д. А.
д. водор.: Прилож. Трајан К. Петрушевић, бициклиста 8 јуна 1939, Скопље
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20238

1115. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1939
темпера на штица, 75x49,5x2
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20239

1116. СВЕТА ТРОИЦА, 1939
темпера на штица, 75x54x2
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20240

1117. АПОСТОЛ ФИЛИП, 1939
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20241

1118. АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1939
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20242

1119. АПОСТОЛ ЛУКА, 1939
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20243

1120. АПОСТОЛ ЈОВАН, 1939
темпера на штица, 49x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20244

1121. СВ. ПРОХОР ПЧИЊСКИ, 1939
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20245

1122. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ, 1939
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20246

1123. АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1939
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20247

1124. ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1939
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20248

1125. АПОСТОЛ МАРКО, 1939
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20249

1126. АПОСТОЛ СИМОН, 1939
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20250

1127. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1939
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20251

1128. АПОСТОЛ ТОМА, 1939
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20252

1129. СВ. ГАВРИЛ ЛЕСНОВСКИ, 1939
темпера на штица, 50x33x1,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20253

1130. СВ. САВА И СВ. СИМЕОН НЕМАЊА, 1939
темпера на штица, 50,2x32,6x1,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20254

1131. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1939
темпера на штица, 50,3x32,7x1,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20255

1132. АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1939
темпера на штица, 49,5x32,6x1,5
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино, с. Горно Коњаре, Скопско
рег. бр. 20256

1133. СВ. АЛИМПИЕ СО СВЕТИТЕЛИ, **1939**
масло на штица, 59,8x41x2,5
сиг. на опачината: ... дародавац Петар Петровић (Калчо), Скопље 1939
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21544

1134. УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧИНО, **1939**
масло на шперплоча, 40,3x30,1x0,5
сиг. д. водор.: Приложи Матеа Лефтеровић, црквењак цр. св. Димитрије са породицом, 1939
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21675

1135. СВ. ПАРАСКЕВА, 1939
масло на шперплоча, 51,8x39,5x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21545

1136. СВ. МИНА, 1939
масло на шперплоча, 32,1x21,5x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21546

1137. СВ. ТРИ СВЕТИТЕЛИ, 1939 (?)
масло на штица, 45,2x31,8x2
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21574

1138. СВ. ЕЛЕФТЕРИ, 1939 (?)
масло на штица, 95,6x61,5x3
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21549

1139. СВЕТА ТРОИЦА, 1939 (?)
масло на штица, 45x32,5x2
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21552

1140. ПРЕОБРАЖЕНИЕ ХРИСТОВО, 1939 (?)
масло на штица, 45x32,1x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21560

1141. СВ. ПЕТКА, 1936–1939
темпера на штица, 31,8x24,2x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Љубанци, Скопско
рег. бр. 19771

1142. СВ. ПЕТКА, 1936–1939
темпера на штица, 31,8x23,6x2,5
без сиг.
соп. црква Благовештение, Побушки манастир, Скопско
рег. бр. 21278

1143. СВ. НЕДЕЛА, 1936–1939
темпера на штица, 30,3x20x1,9
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Благовештение, Побушки манастир, Скопско
рег. бр. 21279

1144. ПОСЛЕДНОЕ ЦЕЛУВАНИЕ НА ПЕТАР И ПАВЛЕ, **1940**
масло на шперплоча, 73x52,5x0,5
сиг. д.л.: Оригиналъ Дима Андон. Китаноскій 1940
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15955

1145. ИСУС ХРИСТОС, завеса, **1940**
масло на шперплоча, 191x99x0,5
сиг. д.д.: Д. Анд. 1940
соп. црква Св. Петар и Павле, с. Папрадиште, Велешко
рег. бр. 15957

1146. БАЈРАК: СВ. ПЕТАР И ПАВЛЕ, I, СВ. КУЗМАН И ДАМЈАН, II, **1940**
масло на платно, 44,5x36,5
сиг. д. водор.: Приложи Милан Коловъ бакалинъ и Филимена Скопие 1940
соп. црква Св. Трифун, с. Говрлево, Скопско
рег. бр. 20137

1147. БАЈРАК: КРШТЕЊЕ ХРИСТОВО, I, СВ. КОНСТАНТИН И ЕЛЕНА, II, 1940
масло на платно, 43x43
без сиг.
соп. црква Св. Трифун, с. Говрлево, Скопско
рег. бр. 20138

1148. ГРЈАДИ НА ВОЛНУЈУ СТРАСТ, **1940**
масло на штица, 54x38,1x1,8
сиг. д.д.: Д. А.
на опачината: Приложи Домника, Тома Јанак, Фицо за здравие 1940
соп. црква Св. Димитрие, Скопје
рег. бр. 21554

1149. СВ. ВАСИЛИЕ, ЈОВАН ЗЛАТОУСТ И ГРИГОРИЕ, **1941**
масло на шперплоча, 35x26x1,5
сиг. на опачината: Йованъ, София, Аритановъ съ породъ 1941
соп. црква Св. Трифун, с. Говрлево, Скопско
рег. бр. 20129

1150. НЕДЕЛА В. МИРОНОСИЦИ, **1941**
масло да шперплоча, 40x27,7x0,5
сиг. на опачината: Ову икону поклони покрету за дечје обданиште радничке деце у Скопљу Димитрије Андоновић иконописец из Скопља 1941
соп. црква Св. Петка, Скопје
рег. бр. 21742

1151. ИСУС ХРИСТОС ВО ГЕТСИМАНСКАТА ГРАДИНА, **1943**
масло на шперплоча, 100x66,5
сиг. Д. А.
на опачината: на втората општа изложба 10.000 лева, 1943 г.
соп. Душка Мангутова, Скопје
Иконата била изложена под горниот наслов на II художествена општа изложба во Скопје, 1943

1152. СВ. ПРОХОР, ЈОАКИМ ОСОГОВСКИ, ЈОВАН РИЛСКИ И ГАВРИЛ ЛЕСНОВСКИ, 1944/45
масло на шперплоча, 48,1x32,6x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
на опачината: Поклон от Д. А. зограф на манаст. св. Јоаким Осоговскиј
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15214

1153. СВ. ПАРАСКЕВА, НЕДЕЛА И ГЕОРГИ КРАТОВЕЦ, 1944/1945
темпера на шперплоча, 57,8x31,9x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15226

1154. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1944/1945
темпера на штица, 27x17x2
без сиг.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15231

1155. СВ. ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1944/1945
темпера на штица, 27x17x2
без сиг.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15233

1156. ИСУС ХРИСТОС, 1944/1945
темпера на штица, 27x17x2
без сиг.
соп. црква Св. Јоаким, Осоговски манастир, Кривопаланечко
рег. бр. 15234

1157. СВ. АТАНАСИЕ, 1945
масло на штица, 95,5x49x1,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21216

1158. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1945
масло на штица, 69x51x1,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21215

1159. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1945
масло на штица, 95,5x48x1,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21217

1160. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1945
масло на штица, 90x35x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21218

1161. ИСУС ХРИСТОС, 1945
масло на штица, 90x35x1,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21219

1162. АПОСТОЛ ПЕТАР, 1945
масло на штица, 52x32x2
сиг. д.л.: Д. А.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21220

1163. СВ. МИНА, 1945
масло на штица, 51,5x31,5x1
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21221

1164. СВ. ТРИФУН, 1945
масло на штица, 51,5x32,5x1,5
сиг. д.л.: Д. А.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21222

1165. СВ. АТАНАСИЕ, 1945
масло на штица, 51x32,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21223

1166. СВ. ДИМИТРИЕ, 1945
масло на штица, 50,5x32,5x2
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21224

1167. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1945
масло на штица, 50,5x32,5x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21225

1168. СВ. АТАНАСИЕ, 1945
масло на штица, 51x32x2
без сиг.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21226

1169. АПОСТОЛ СИМОН, 1945
масло на штица, 51x35,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21227

1170. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1945
масло на штица, 51,5x33x2
без сиг.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21228

1171. СВ. ЛАЗАР, 1945
масло на штица, 51x32,5x1,7
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21229

1172. СВ. НЕДЕЛА, 1945
масло на штица, 51,5x32x1,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21230

1173. СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН, 1945
масло на штица, 50,5x32x1,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21231

1174. АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1945
масло на штица, 54x32x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21232

1175. СВ. НИКИТА, 1945
масло на штица, 51,5x32,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21233

1176. НЕПОЗНАТ СВЕТИТЕЛ, 1945
масло на штица, 43,5x32,5x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21234

1177. АПОСТОЛ ВАРУХ, 1945
масло на штица, 51x32x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21235

1178. СВ. ЈОАНИКИЕ, 1945
масло на штица, 51x32x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21236

1179. СВ. ХАРАЛАМПИЕ, 1945
масло на штица, 51x31,5x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21237

1180. ПРОРОК ДАНИЛ, 1945
масло на штица, 51x32,5x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21238

1181. СВ. СПИРИДОН, 1945
масло на штица, 51x32x1,5
без сиг.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21239

1182. СВ. ГРИГОРИЈ, 1945
масло на штица, 51x32,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21240

1183. СВ. АТАНАСИЕ, 1945
масло на штица, 37,5x29x2
без сиг.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21242

1184. СВ. АТАНАСИЕ, 1945
масло на штица, 40x26x0,5
сиг. д.л.: Д. А.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21243

1185. СВ. ПЕТКА, 1945
масло на штица, 33,5x24x1
без сиг.
соп. црква Св. Атанасие, с. Вучидол, Скопско
рег. бр. 21244

1186. ТАЈНА ВЕЧЕРА, **1945**
сиг. д. водор.: Приложи Алекса и Петар Петрови (Калчо) 1945
соп. црква Св. Јован Претеча, Скопје

1187. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, **1945**
сиг. д. водор.: Приложи Љубомир Колевски и син му Симчо со фамилија, 1945
соп. црква Св. Јован Претеча, Скопје

1188. СВ. ПЕТАР, 1947
масло на штица, 119,5x43,5x2,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петнаесет маченици, Струмица
рег. бр. 21665

1189. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, сев. врата, 1947
масло на штица, 118x48x2,1
сиг. д. водор.: Приложи Михаил Паскалев
соп. црква Св. Петнаесет маченици, Струмица
рег. бр. 21666

1190. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1947
масло на штица, 120,5x47,3x2,8
сиг. д. водор.: Петар Ив. Ѓорѓиев
соп. црква Св. Петнаесет маченици, Струмица
рег. бр. 21667

1191. ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1947
масло на штица, 160x49x4,3
без сиг.
соп. црква Св. Петнаесет маченици, Струмица
рег. бр. 21669

1192. АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1947
масло на штица, 119,5x48x2,1
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петнаесет маченици, Струмица
рег. бр. 21670

1193. СВ. ПЕТНАЕСЕТ МАЧЕНИЦИ, 1947
масло на штица, 119x47,7x2,7
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Св. Петнаесет маченици, Струмица
рег. бр. 21671

1194. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1947
масло на штица, 118x47,5x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Петнаесет маченици, Струмица
рег. бр. 21672

1195. ИСУС ХРИСТОС, **1947**
масло на штица, 120x48x2,3
сиг. д.д.: Д. А.
д. водор.: Прилож. Јордан Станков 1947 год.
соп. црква Св. Петнаесет маченици, Струмица

1196. ФРИЗ НА СВЕТИТЕЛИ ВО МЕДАЉОНИ, 1947
масло на штица, 29,5x29,5
соп. црква Св. Петнаесет маченици, Струмица

1197. ТАЈНА ВЕЧЕРА, **1948**
сиг. д.д.: Д. А.
на опачината: 1948
соп. црква Св. Кирил и Методиј, Струмица

1198. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, **1948**
темпера на штица, 50x35x1
сиг.: 1948
соп. црква Св. Атанасие, с. Негорци, Гевгелиско
рег. бр. 3745

1199. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1949
масло на шперплоча, 102,5x42x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Усекование Јованово, с. Режановце, Кумановско
рег. бр. 14887

1200. ПРОРОК ИЛИЈА, 1949
масло на шперплоча, 102x42,5x0,5
без сиг.
соп. црква Усекование Јованово, с. Режановце, Кумановско
рег. бр. 14888

1201. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1949
масло на шперплоча, 102x42x0,5
без сиг.
соп. црква Усекование Јованово, с. Режановце, Кумановско
рег. бр. 14889

1202. СВ. ПРОХОР ПЧИЊСКИ, 1949
масло на шперплоча
без сиг.
соп. црква Усекование Јованово, с. Режановце, Кумановско
рег. бр. 14890

1203. ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1949
масло на шперплоча, 61x41x0,5
без сиг.
соп. црква Усекование Јованово, с. Режановце, Кумановско
рег. бр. 14891

1204. ИСУС ХРИСТОС, 1949
масло на шперплоча, 95x34,5x0,5
без сиг.
соп. црква Усекование Јованово, с. Режановце, Кумановско
рег. бр. 14892

1205. СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1949
масло на шперплоча, 102x42x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Усекование Јованово, с. Режановце, Кумановско
рег. бр. 14893

1206. СВ. ГЕОРГИ, 1949
масло на шперплоча, 104,5x43x0,5
без сиг.
соп. црква Усекование Јованово, с. Режановце, Кумановско
рег. бр. 14894

1207. СВ. КУЗМАН И ДАМЈАН, 1949
масло на шперплоча, 72x51x0,5
без сиг.
соп. црква Усекование Јованово, с. Режановце, Кумановско
рег. бр. 14895

1208. СВ. НИКОЛА И СПИРИДОН, 1949
масло на шперплоча, 71x40x0,5
без сиг.
соп. црква Усекование Јованово, с. Режановце, Кумановско
рег. бр. 14896

1209. АПОСТОЛ ФИЛИП И ЛУКА, 1949
масло на шперплоча, 71x51x0,5
без сиг.
соп. црква Усекование Јованово, с. Режановце, Кумановско
рег. бр. 14897

1210. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1949
масло на шперплоча, 110x70x0,5
сиг. д.д.: Д. А.
соп. црква Усекование Јованово, с. Режановце, Кумановско
рег. бр. 14898

1211. АПОСТОЛ ПЕТАР И ПАВЛЕ, 1949
масло на шперплоча, 70x51x0,5
без сиг.
соп. црква Усекование Јованово, с. Режановце, Кумановско
рег. бр. 14899

1212. СВ. ТРИФУН И ДИМИТРИЕ, 1949
масло на шперплоча, 70,5x39,5x0,5
без сиг.
соп. црква Усекование Јованово, с. Режановце, Кумановско
рег. бр. 14900

1213. АПОСТОЛ АНДРЕЈА И ПРОХОР ПЧИЊСКИ, 1949
масло на шперплоча
без сиг.
соп. црква Усекование Јованово, с. Режановце, Кумановско
рег. бр. 14901

1214. СВ. АНГЕЛАРИЈ, 1946–1950
темпера на шперплоча, 35x18,1x0,5
без сиг.
соп. Археолошки музеј на Македонија, Скопје
рег. бр. 583

1215. СВ. ГОРАЗД, 1946–1950
темпера на шперплоча, 35x18,1x0,3
без сиг.
соп. Археолошки музеј на Македонија, Скопје
рег. бр. 584

1216. СВ. СИМЕОН, 1946–1950
темпера на шперплоча, 35,3x18,1x0,3
без сиг.
соп. Археолошки музеј на Македонија, Скопје
рег. бр. 585

1217. СВ. ЃОРЃИ КРАТОВЕЦ, 1946–1950
темпера на шперплоча, 39,5x31,5x1
без сиг.
соп. Археолошки музеј на Македонија, Скопје
рег. бр. 586

1218. СВ. ЈОВАН РИЛСКИ, 1946–1950
темпера на шперплоча, 35x18,1x0,3
без сиг.
соп. Археолошки музеј на Македонија, Скопје
инв. бр. 66

1219. СВ. ПРОХОР ПЧИЊСКИ, 1946–1950
темпера на шперплоча, 35x18,1x0,3
без сиг.
соп. Археолошки музеј на Македонија, Скопје
инв. бр. 67

1220. СВ. ГАВРИЛ ЛЕСНОВСКИ, 1946–1950
темпера на шперплоча, 35x18,1x0,3
без сиг.
соп. Археолошки музеј на Македонија, Скопје
инв. бр. 63

1221. СВ. ЈОАКИМ ОСОГОВСКИ, 1946–1950
темпера на шперплоча, 35x18,1x0,3
без сиг.
соп. Археолошки музеј на Македонија, Скопје
инв. бр. 68

1222. СВ. БОГОРОДИЦА, 1946–1950
темпера на картон, 30,8x20
без сиг.
соп. Археолошки музеј на Македонија, Скопје
инв. бр. 634

Б. ЖИВОПИС

1. ЦРКВА СВЕТИ АТАНАСИЕ ВО СЕЛО ТЕОВО, ВЕЛЕШКО

Трикорабна црква со рамни таваници. Подигната е околу 1880 г. од Андон Китанов, мајстор од с. Папрадиште.
На јужниот ѕид од првата зона се зачувани, во цел раст, фигурите св. Недела, Кузман и Дамјан (сиг. д. сред.: з(огр)афъ Димо о(тъ) (се)ло Папрад. л(ета)... (апр)лија 8 (дна), Харалампие, Никола, Спиридон и ап. Филип, а во втората зона: Воскресение Христово (сиг. д. водор.: 1881 август 26), св. Константин, Ѓорѓи Победоносец.
На северниот ѕид од првата зона: архијереите Григориј, Јован Златоуст, Василие (сиг. д. сред.: ... село Теово 1881), Петар и Павле (сиг. д. вод: ... 1882, марта 22), комп. Второ пришествие (сиг. д. сред.: ... 1881) и св. Захарие, а во втората зона: комп. Крштење Христово (сиг. д. сред.: ... 1833. декемр. 8), Раѓање Христово (сиг. д. сред.: 1883 дек. 11), св. Илија (д.л.: 1881 август 26) и Димитрие. Во протезисот Исус Христос Агнец (сиг. д.д.: 1882 апр. 7 зо(гра)фъ Димо Андонъ отъ село Папрадища.

2. ЦРКВА СВЕТА ТРОИЦА, СЕЛО РАШТАНИ, ВЕЛЕШКО

Еднокорабна црква со полукружен свод, подигната во втората половина од XIX в. Живописот, современ со иконостасот, е од 1883 г.
На јужниот ѕид се насликани: св. Никола, Ѓорѓи и комп. Раѓање на Христос; на северниот: св. Димитрие, Атанасие, Агатон, Игнатие Богоносец, Григорие и Адам, а на западниот: св. Пантелејмон (во медалјон) со по еден херувим од страните. Во протезисот Исус Христос живоносниј хлеб.

3. ЦРКВА СВЕТИ ИЛИЈА, СЕЛО БУСИЛЦИ, ВЕЛЕШКО

Еднокорабна црква со полукружен свод. Подигната околу 1883 г. Живописот потекнува од 1884 г.
На јужниот ѕид се насликани св. Атанасие (сиг. д.л.: приложи Никола Завиров 1884), на северниот: св. Параскева, арх. Михаил, Никола, Ѓорѓи и Димитрие на коњи, а на западната глави на анѓели.
Во апсидалната конха Богородица со Христос, а во протезисот Исус Христос живоносниј хлеб (сиг. д. водор.: Димо Андонъ – Димо Тошевъ.

4. ЦРКВА СВЕТИ ЈОАКИМ ОСОГОВСКИ БЛИЗУ КРИВА ПАЛАНКА

Трокорабна црква со три полукружни апсиди и 12 кубиња. Отворен трем од југозападната страна. Изградена од 1845 до 1851 г. На западната фасада, јужно од влезот е насликана композицијата Духовен зрак со сцените Први, Трети, Петти, Седми образ, Смрт на грешникот и Смрт на праведникот, а врз калотата од кубето изнад Јован Претеча во медалјон со сцени од неговиот живот: Зачатие, Рождество Јованово, Крштение од Јована, Гозбата кај Ирода и Усекование. На пандантифите Прво, Второ, Трето обретение и Погребение Јованово, насликани, како и претходните, 1885 г.
Во истата година е насликана композицијата Откровение со сцените: глава 1, 4, 6 и 13 во североисточното кубе од отворениот трем; на долната страна од северната арка Јован Рилски и Прохор Пчињски, а на источната пр. Данил и Малахиј.
Истовремен е живописот во калотата од првото кубе од северозападната страна со комп. Достоино ест, пророците Захариа, Соломон, Езекил и Еремија врз пандантифите и Мојсеј, Данил, Авакум и Арон меѓу нив. Во внатрешноста на црквата од 1885 г. потекнува следниот живопис: на источната страна во првата зона Визија на Петар Александриски (северно и јужно од апсидалната конха); во втората зона св. Атанасие прение еретици, Евстатиј и Силвестар: изнад апсидата Први вселенски собор, а на страните од прозорецот над протезисот св. Петар Руски и Алексиј Руски.
Во апсидата се претставени св. Василие, Јован Златоуст, Григорие, Атанасие и на страните од прозорите Кесарие, Харалампие и Кирил и Методиј, во првата зона; Тајна вечера во втората и Ширшаја Небес во третата зона.
Првото кубе над олтарниот простор е насликано со комп. Господ Саваот во медалјон, пророците Соломан, Давид, Илија, Елисеј и Исаија во медалјони; Мојсеј, Ездра на пандантифите и Андреј Критски и Јоил на јужната арка.
Апостолот Ерм, Исус Христос и ап. Сосипатр, според откриениот датум (1884) се атрибуираат на Аврам Дичов, Мирон Илиев и Григориа Петрович од Тресонче, а не на Димитар Андонов, насликани на јужната арка од второто кубе.
Во третото кубе од централниот кораб е илустриран Акатист на Богородица со 24 сцени. Под претставата на Богородица со Христос, предадена во натприродна големина врз темето на калотата, се насликани 6 пророци.

5. ЦРКВА СВЕТИ АТАНАСИЕ, СЕЛО КОКОШИЊЕ, КУМАНОВСКО

Трокорабна црква со петострана апсида однадвор и полукружно засведена. Обновена 1842 г. Живописана од Петар Николов, зограф од Велес и Димитар Андонов, во 1886 т.
На Андонов ги атрибуираме комп. во апсидата: архијереите св. Василие Велики, Јован Златоуст и Григорие Богослов, како и Ширшаја Небес; на северната страна од централниот кораб Бегство во Египет; на западната страна Елисавета и Јован, а на сводот Бог Саваот, св. Дух, Исус Христос Седржител и Богородица со Христос.

6. ЦРКВА СВЕТИ ИЛИЈА, СЕЛО ЖИВИЊЕ, КУМАНОВСКО

Еднокорабна, мала по димензии црква, со полукружна апсида однадвор и полукружен свод. Подигната пред 1886 г. кога е живописана од страна Петар Николов и Димитар Андонов.
На Андонов ги атрибуираме композициите: Ширшаја Небес и архијереите Василие Велики, Јован Златоуст, Григорие и Никола во апсидата; св. Константин и Елена и Кузман и Дамјан на западната страна, Влегување во Јерусалим, Преображение Христово и св. Димитрие на коњот на јужната и Воскресение Христово на северната страна.

7. ЦРКВА СВЕТИ ЈОАКИМ ОСОГОВСКИ

Живописот од 1887 г. изработен од Димитар Андонов и неговите сработници: св. Харалампие, Симеон столпник, Мина и Трифон на пандантифите од југозападното кубе во наосот; Св. Троица во темето на калотата, Јован Крстител, Богородица и 6 ангела помеѓу прозорите од тамбурот, службата Си свети во долниот дел од тамбурот; пророците Натан, Данил, Јоил на пандантифите во четвртото кубе од централниот кораб, сметајќи од источната страна, како и Ахил и Самеи на северната и Авакум и Варух на јужната арка од кубето.
Во северозападното кубе е насликана композицијата Покров на пресвета Богородица со 2 анѓела, а на пандантифите Данил столпник, Амин, Параскева, Катарина и Варвара. На западната страна живописот е изведен во 4 зони. Во првата зона се насликани композициите: Ловците доаѓаат кај светителот, Иларион и Дионисие на страните од прозорецот, св. Јоаким на молитва, ап. Прохор, св. Сава, ангел, Ефтимиј, Филомен и Кифа на страните од прозорецот. Во втората: Христос ги повикува учениците, Христос го исцелува бесниот, Двата бесни, Христос ги пофалува двете лепти и Успение Богородичино. Во третата зона се претставени: Недела на разслабениот, Христос и самарјанката на бунарот, Христос го исцелува синот на сатникот, Христос го воскреснува синот на вдовицата и Христос ја претвора водата во вино. На северната страна кон запад, во првата зона се насликани: св. Онуфрие, Кузман, Пантелејмон и Дамјан, Уподобисја Царствие Небесное десјатим дјевам (приказна за десетте девојки – н. з.) и Христос оди по море во втората; Христос ги изгонува продавачите и купувачите од храмот во третата и св. Ермил и Симон на страните од прозорецот од најгорната зона.
На јужната страна кон запад, во првата зона: св. Нестор (на страната од прозорецот), Константин и Елена и Јоаким приоѓа кон царот; во втората: Христос го исцелува слепиот, Недела на светите отци, а во третата Недела на жените мироносици. На западната арка од третото кубе на северниот кораб ап. Руф и Филип.

8. ЦРКВА СВЕТИ ДИМИТРИЕ ВО КРИВА ПАЛАНКА

Трокорабна црква со полукружна апсида и дрвени таваници. Подигната е во 1833 г. за време на ктиторите поп Ѓорѓи и јереј Давид. Живописана е во 1887 г. од зографската тајфа на Петар Николов и Димитар Андонов.
Андонов ги насликал, во првата зона на јужната страна, бистите на светци во медаљони: архиѓакон Стефан, Харалампие, Спиридон, Пантелејмон, Теодор Тирон, Игнатие, Антоние, Алексиј и Јован Богослов, а на северната страна: Евгенија, Евдокија, Марина, Параскева, Катерина, Варвара и св. Сав.

9. ЦРКВА СВЕТИ ПАНТЕЛЕЈМОН ВО СЕЛО ПАНТЕЛЕЈ, КОЧАНСКО

Трокорабна црква со три апсиди и три кубиња над централниот кораб, засведена со полукружни сводови. Обновена за време игуменот Мартириј во 1883 г. Живописот потекнува од 1888 и 1892 г.
Во калотата над олтарниот простор е претставен Господ Саваот; на источната страна под калотата арх. Гаврил и ангел; во просторот под арките: пр. Мојсеј (северна) и Жртва Аврамова (јужна).
На темето од калотата на првото кубе Св. Троица; во тамбурот: Три отрока, Собор на арханѓелите, арх. Михаил, Проповед Христова и Божествена литургија. На пандантифите пророците: Јоил, Амос, Езекил и Захариј. Над арката од јужната страна Слегување на Св. Дух, а на северната Вознесение Христово. Врз долниот дел од арката ап. Петар и ап. Павле (1892).
Врз темето на второто кубе е насликан Исус Христос Вседржител; во првиот појас пророците: Давид, Илија, Елисеј, Софониј, Соломон, Захариј, Исаија и Мојсеј; во вториот анѓели, а во третиот композициите од Христовите маки: Тајна вечера, Молитва во Гетсиманската градина, Јуда го предава Христос, Биење на Христос, Исус Христос пред Пилат, Носење на крстот, Распетие Христово и Симнување Христово (1888); на пандантифите евангелистите: Јован, Лука, Марко и Матеј. На северната страна во просторот на арката Воскресение Христово, на јужната Погребение Христово, а на западната арка Методиј и Кирил и Исус Христос (1892).
Во третото кубе е илустриран Акатистот на Св. Богородица со 10 сцени (1888); на пандантифите пророците: Михеј, Исаија, Еремија и Данил. Во просторот под арката од јужната страна Христос ги призива учениците, а на северната Одрекнувањето на Петар (1892).
Во калотата од западната страна: Јован Крстител; во просторот под арката од јужната страна композицијата Крштење Христово, а на северната Усекование глави Претечи; на пандантифите пророците: Софониј, Малахиј, Наум, Авакум (1892).

10. ЦРКВА СВЕТИ ЈОАКИМ ОСОГОВСКИ

Во 1893 г. Андонов ги слика седумте својства на Богородица: Богородица со Христос во најгорниот појас, а потоа композициите: Нагим одјеание, Обуреваемих в мори престателница, Слепим прозрение и Глухим благослишание и Молјашчихсја наставница в молитвје, Болним исцјеление и Плачушим в печалјех утјешение, Страних и путешествујушчих наставница, на западната фасада, северно од влезот.
Од истата година потекнуваат арханѓелите Михаил и Гаврил, северно и јужно од западниот влез и бистата на Јоаким Осоговски насликан во нишата над порталот.
Наредната, 1894 г., во протезисот се насликани во протезисот Богородица, Јоаким Осоговски и сцените: Раѓањето на Христос, Распетие, Воскресение и Погребение Христово. Северно од протезисот во првата зона архиепископот Филотеј, во втората Носење на крстот, во третата Причестување на апостолите; Евангелиски од, Фаќањето на Христос, Водењето Христос на суд, во четвртата и петтата зона.
Големата композиција Слегување на Св. Дух и други значително повеќе оштетени (Христос ги исцелува прокажените и Христос го исцелува слепиот), најверојатно настанале во овие години или до крајот на деценијата.

11. ЦРКВА СВЕТИ ДИМИТРИЕ ВО КРИВА ПАЛАНКА

Од 1894 г. потекнува бистата на св. Димитрие, во нишата над западниот влез и Богородица со Христос во нишата над западниот влез од северна страна, со зачувана сигнатура д.д.: Д. Папрадишки 1894 г. Во проскомидијата е зачувана претставата на Исус Христос – Агнец, со по еден ангел од страните, 1894.
Стоечките фигури на западната фасада: арханѓел Гаврил, д.д.: Д. А., јужно од главниот влез, Давид Јереј, ктитор на храмот, исто; арханѓел Михаил, д.д.: Д. А. и Јоаким Осоговски, северно од влезот се настанати во иста година, а во почетокот на 30-тите години се пресликувани и доработувани.

12. ЦРКВА РАЃАЊЕ НА СВЕТА БОГОРОДИЦА ВО ОСОГОВСКИ МАНАСТИР

Мала по димензии црква во форма на стеснен слободен крст со краци пресведени во полуобличести сводови. Подигната во XIV в., а обновена 1894 г.
Првиот живопис, настанат во 1894 г., го презентираат композициите: Кузман и Дамјан и бистата на Исус Христос, на страните од јужниот прозорец во наосот; Исус Христос во слепата калота, Богородица со Христос и Јоаким Осоговски на источната, Богородица со Христос и Болних исцеление на јужната страна од просторот на „Исцелителна вода“, како и Кирил и Методиј, ангелите фланкирани од страните на влезот, Трите светители и Богородица со Христос во нишата над влезот од западната фасада на црквата.

13. ЦРКВА УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧИНО ВО ШТИПСКО НОВО СЕЛО

Трокорабна, голема по димензии, црква со три апсиди и засведена. Обновена 1850 г.
13 Фигури во натпојасна големина се насликани во 1896 г. На јужниот ѕид: Јован Рилски, Прохор Пчињски, Јоаким Осоговски, Гаврил Лесновски, Харалампие и Теодор Тирон, а на северниот: св. Ефимија, св. Никола, Горазд, Ангелариа, Наум Охр(идски), Сава и Климент Охридски (д.л.: Подарјава Д. А. Зограф, 1896 г.)

14. ЦРКВА СВЕТИ ДИМИТРИЕ ВО СКОПЈЕ

Денешната црква е трокорабна, со петострана апсида однадвор и е засведена. Во 1896 г. е обновена, а во 1897 г. живописана. Во слепата калота се композициите Исус Христос Седржител и Божествената литургија. На пандантифите: Јован Богослов, Матеја, Лука и Марко.
На јужната страна во првата зона Климент и Наум, а на северната цар Борис и Прохор Пчињски. Над северниот влез, во малата ниша, е претставен св. Димитрие на коњот.

15.ЦРКВА СВЕТИ НИКОЛА ВО ГЊИЛАНЕ

Голема трокорабна црква со три апсиди, засведена со повеќе калоти во сите кораби. Подигната е во 1861 г. од мајсторот Ѓорѓи Новаков Џонгар од с. Папрадиште. Живописот е од 1899 и 1901 г.
Во калотите од централниот кораб се композициите: Св. Троица, Исус Христос Седржител и Ширшаја Небес; во калотите од северниот кораб апостолите: Петар, Андреј, Јован, Лука, Филип и Јаков, а на јужниот: Павел, Вартоломеј, Матеја, Марко, Симон и Тома.
На горниот појас од апсидата Ширшаја Небес, во протезисот Исус Христос и 2 анѓела, предадени стоечки, а во нишата на ѓакониконот архиѓаконот Стефан и по еден ангел од страните.
Од 1901 г. потекнуваат светите архијереи во апсидата: Григорие, Василие Велики, Јован Златоуст и Јаков епископ јерусалимски и во нишата на северната страна во олтарниот простор св. Елисавета со Јован Крстител.

16. ЦРКВА СВЕТИ ЃОРЃИ ВО С. СТАНИШОР БЛИЗУ ГЊИЛАНЕ

Еднокорабна црква, засведена. Подигната кон средината на минатиот век. Живописана 1903 г.
Во апсидата Богородица со Христос, во протезисот Исус Христос, Агнец (д. сред. 1903), во ѓакониконот св. Стефан, а на источната страна стоечките фигури на св. Кузман и Дамјан, Прохор Пчињски и Параскева, северно и јужно од апсидата.

На северната страна во првата зона се српските светци: Јоаникие Девички, св. Ангелина, цар Урош, Милутин, Сава, Симеон Мироточиви, потоа ап. Петар и Димитрие на коњот. Во втората зона се апостолите во медалјони: Тома, Вартоломеј, Марко, Јован, Андреј.
На јужната страна, во првата зона, се светите литургичари и други светци: Спиридон, Никола, Атанасие, Григорие, Јован Златоуст, Василие, пр. Илија и Ѓорѓи Победоносец на коњот. Во втората зона, во медалјони, се апостолите: Филип, Јаков, Лука, Матеја, Симеон и Павел.
На сводот, во медалјони, се Господ Саваот, Исус Христос Седржител и Ширшаја Небес.

17. ЦРКВА СВЕТИ НИКОЛА ВО СЕЛО ОПИЛА, БЛИЗУ КРИВА ПАЛАНКА

Трокорабна црква со полукружна апсида. Полукружно засведена. Подигната околу 1853 г.
На јужниот ѕид св. Ѓорѓи Кратовски (д. водор. Дар од Анастас Симеонов, 1904), пр. Илија и Гаврил Лесновски, а на северната страна, до иконостасот, Јоаким Осоговски.

18. ЦРКВА СВЕТИ ЈОВАН ПРЕТЕЧА ВО КРАТОВО

Денешната црква е трокорабна, со полукружна апсида и полукружни сводови. Обновена е во 1836 г. Андонов работи во 1905 и 1921 г.
Од 1905 г. потекнуваат композициите Второ пришествие во калотата од кубето пред главниот влез на црквата и Вечно блаженство. Во нишата над западниот влез Јован Крстител, а над јужниот Богородица со Христос (сиг. д. водор.: Тошо Г. Тошев, 1905 и д.д.: Д. А. Папрадишки).
Во 1921 г. оштетениот живопис од 1905 г., што е во калотата, е пресликуван, со исклучок на анѓелите, Вечно блаженство, Богородица и Јован Крстител (клекнати). Ист е случајот со архангелите Михаил и Гаврил, северно и јужно од влезот на западната фасада. На западната фасада под јужниот дел од отворениот трем: св. Спиридон и Никола, а на сводот Јован Претеча (оштетен).
На јужната страна, во првата зона, од наосот: Константин и Елена и Харалампие.

19. ЦРКВА СВЕТИ СПАС ВО СКОПЈЕ

Трикорабна црква со полукружна апсида и засведена. Потекнува од XVII в. (?). Обновувана. Андонов работи во 1916 (?) и 1941 г. Во апсидата: св. Василиј Велики, Јован Златоуст, Григорие Двоеслав и св. Климент, а над нив Ширшаја Небес.
По средината од сводот на централниот кораб: Исус Христос, Господ Саваот и Св. Дух; на негова северна страна во медалјони: ап. Петар, св. Лука, св. Матеј и ап. Филип, а на јужната: ап. Павел, св. Марко и Јован и ап. Андреј. На јужната страна св. Харалампиј.

20. ЦРКВА СВЕТИ КИРИЛ И МЕТОДИЈ ВО ТЕТОВО

Трокорабна, голема по димензии црква, засведена. Градбата завршила 1918 г.
Во калотата од куполата на централниот наос: Исус Христос Седржител, а на пандантифите евангелистите: Марко, Лука, Матеј и Јован, насликани 1917 г.
Лит. Лазар Личеноски, *Средба со последните мијачки зографи,* Разгледи бр. 5, Скопје, 1959, 612.

21. ЦРКВА ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО ВО СЕЛО ЕЛОВЕЦ, ВЕЛЕШКО

Трокорабна црква, петострана апсида однадвор и купола над централниот кораб. Изградбата завршена на 15 март 1908 г.
Во апсидата св. Василие Велики, Јован Златоуст, Григорие и Сава Српски на долната зона, а над Ширшаја Небес.
Во протезисот Исус Христос, Агнец. На јужната страна од наосот: Атанасие Александриски, патријарх (сиг. д.д.: Папрадишки) и св. Никола. Живописана 1918–1920 г.

22. ЦРКВА СВЕТИ ЃОРЃИ ВО КОЧАНИ

Трокорабна црква со полукружна апсида и полукружни сводови. Над централниот кораб три куполи. Подигната е 1917 г. Живописана 1920 г.
Во наосот, на северниот столб пред иконо #__? јужниот Јован Рилски, а на столбот зад него св. Пантелејмон, во медалјон, сите сликани со масло. Во нишата над западниот влез св. Ѓорѓи на коњот (под бордурата: 1920 г.); во нишата над јужниот Богородица и арх. Михаил во нишата над северниот влез.

23. ЦРКВА СВЕТИ АНТОНИЕ ВО СЕЛО КЕТЕНОВО, КРАТОВСКО

Нова еднокорабна црква, подигната 1920 г. Во. нишата над западниот влез е зачувана бистата на св. Антоние, насликана 1920 г. од Андонов.

24. ЦРКВА СВЕТИ НИКОЛА ВО КРАТОВО

Еднокорабна црква со полукружна апсида. На централниот кораб полукружен свод, а над покрајните рамни таваници. Обновена во 1848 г.
Во нишата над западниот влез: св. Никола, сиг. д.д.: Д. А., најверојатно насликан во 1921 г.

25. ЦРКВА СВЕТА ПЕТКА ВО СКОПЈЕ

Нова црква подигната околу 1923/1924 г. Живописана 1924 г. од страна на Димитар Андонов. Зографот Теодосие Коловски ги пресликува фреските во 1965 г.

26. ЦРКВА СВЕТИ ЃОРЃИ ВО СКОПЈЕ (ЧАИР)

Нова црква. Подигната 1926 г. Живописана во истата година. Во 1968 г. Кузман Фрчковски, зограф од Галичник слика нови композиции.
Од Димитар Андонов се зачувани: св. Параскева на северниот ѕид во наосот; во нишата над западниот влез св. Ѓорѓи (1926), а од страните, во помали ниши, се насликани арх. Гаврил, јужно и арх. Михаил, северно.

27. ЦРКВА СВЕТИ ХАРАЛАМПИЕ ВО СЕЛО СЕКУЛИЦА, КРАТОВСКО

Нова еднокорабна црква, подигната 1930 г. Во нишата над западниот влез е бистата на св. Харалампие (1930).

28. ЦРКВА СВЕТИ ЈОАКИМ ОСОГОВСКИ БЛИЗУ КРИВА ПАЛАНКА

Живопис настанат во 1932 и 1933 г.
На јужниот ѕид во првата зона, вклучувајќи ги и страните на прозорите: Јоаким и Ана, Иларион и Гораст, арх. Михаил, Игнатиј, Јован Кукузел, Евдокија, Урош и цар Лазар и Јован Владимир. Во втората зона: Наум Охридски, Евангелска проповед на ап. Павле, цар Милутин, Стефан Дечански, Кирил и Методиј. Во трета зона: композицијата Савле, Савле што ме гониш, св. Василиј Острожски, Сава прима монаштво, Сава во Хиландар, над: св. Прохор Пчињски, Јован Рилски, Јоаким Осоговски, Гаврил Лесновски и св. Ана. Во четвртата зона, на страните од прозорците: Павел Тивејски, Сисој, Јоан, Исидор, Теодосиј, деспотица Ангелина, Ефимија, Иларион и Ѓорѓи Кратовски.
На северниот ѕид во првата зона: Благовештение, Елисавета со Јован, Раѓањето на Богородица, Марија Магдалена, Стефан Првовенчани, Никодим, Симеон Богопримец и Алексие човек божји. Во втората зона: св. Кирик и Јулита, пр. Илија и св. Мина. Во третата зона: св. Параскева, 40 мученици, Варвара, Орест, Мардариј, Аксентиј и Евстрат. Во четвртата зона: Али(м)пие столпник, Ирина, на страните од прозорецот.
Во олтарниот простор: архиѓакон Стефан, ап. Сила и Силуан; Василие Велики, Григорие, Атанасие Атонски, Јован Златоуст, на страните од лината во проскомидијата.
Во второто кубе од централниот кораб: Исус Христос Седржител, Божествена литургија; на пандантифите евангелистите, а на долниот дел од арките: Ераст, Богородица и Онисим (северна), Стефан, Саваот, Анание (западна), Јаков и Кодрат (источна).
Во третото кубе од јужниот кораб: Сава, арх. српски, Симеон Немања, Климент Охридски, Арсение, архиеп. српски, Наум Охридски, Јоаникие Девички, Ангеларие, Горазд, Максим, архиеп. српски; на пандантифите серафими, а на арките: ап. Рув и Филип (западна), Вартоломеј и Варнава (источната).
Трето кубе од северниот кораб: св. Атанасие Александриски, на тамбурот: св. Павел Тивејски, Антоние Велики, Прокопие, Теодор Стратилат, Евстратиј, Кирил Александриски, Иларион Мегленски и Пахомие; на пандантифите серафими, а на западната арка Филимон и Трофим.
Во овие години се направени значителни интервенции на живописот во третото кубе од северозападната страна на отворениот трем и е пресликана композицијата Свјат, свјат... челно на арката од отворениот трем, пред главниот влез.
Лит. Антоние Николовски, *Хронологија на живописот на големата црква Свети Јоаким Осоговски,* Културно наследство VII (1976–1978), Скопје, 1978, 61–64.

29. ЦРКВА РАЃАЊЕ НА БОГОРОДИЦА ВО ОСОГОВСКИОТ МАНАСТИР

Црквата има форма на стеснен слободен крст со краци пресведени во полукружни сводови. Подигната во XIV в., а обновена во последната деценија од XIX в.
Во 1932 г. се насликани следните композиции од Димитар Андонов: Тајна вечера во апсидата, Распетие Христово во северната ниша од олтарниот простор; сцените од втората зона на западната фасада: Богородица со Христос и 2 анѓели, Обрезание, Поклонение на мудреците, Раѓање на Богородица, Сретение; во куполата од нартексот: Бого-Поклонение на мудреците, Раѓање на Бородица со Христос, Влегување во храм, а во малите калоти на таваницата Јоаким Осоговски и Јован Крстител.

30. ЦРКВА СВЕТИ ЈОВАН КРСТИТЕЛ ВО СЕЛО ОТОШНИЦА, КРИВОПАЛАНЕЧКО

Трокорабна црква со седмострана апсида однадвор и полукружно засведена. Подигната околу 1926 г., а осветена 1933 г. Живописана 1933 г.
На јужната страна св. Димитрие во цел раст, над влезот (сиг.: д. водор. Приложи Стојан Н. Јанаћковић иород. 1933 г. Отош(ница); до првиот прозор: св. Стефан Дечански (долу: Прилож. Стаменко Стошић народни посланик 1933 г.; д.д.: Д. А.).
На северниот ѕид: св. Ѓорѓи (сиг. д.д.: Д. А., а д. водор.: ову фреску за здравље прилажу Милан С. Митић са супругом Даринком и сином Љубомиром, учитељи из Чачка 1933 год.).
Во апсидата Богородица со Христос (д.д.: Приложио Д. Ан. Зограф), а над влезот од западната страна: св. Јоаким Осоговски (сиг. д.д.: Д. А.

31. ЦРКВА СВЕТИ ПЕТАР И ПАВЛЕ ВО СЕЛО ПАПРАДИШТЕ

Трокорабна црква со полукружна апсида. Над централниот кораб има три, а над покрајните

шест калоти. Подигната во почетокот на XX в. Живописот обновен во 1969 г.
Од Андонов е зачувана бистата Исус Христос во средната калота од централниот кораб и фреската со ликовите на ап. Петар и ап. Павле во нишата над јужниот влез, од 1934 т.

32. ЦРКВА СВЕТИ НИКОЛА ВО СЕЛО РАНКОВЦЕ БЛИЗУ КРИВА ПАЛАНКА

Трокорабна црква со тространа апсида однадвор и рамни таваници. Подигната 1840 г.
Од Андонов потекнуваат фреските на јужната фасада: св. Никола, во нишата над влезот и источно од него св. Гаврил и Сава, насликани 1936 г.

33. ЦРКВА СВЕТИ НИКОЛА ВО СЕЛО ДРЕНАК, КУМАНОВСКО

Еднокорабна црква со тространа апсида. Градбата почната 1897, а завршена во 1922 г. Во апсидата Богородица со Христос во медалјон; на јужната страна св. Стефан Дечански (сиг. Приложи Ђерасим С. Анђеловић са породицом 1938 г.).

34. ЦРКВА СВЕТИ ТРИФУН БЛИЗУ СЕЛО ГОВРЛЕВО, СКОПСКО

Нова црква подигната 1938/1939 г. Живописувана 1941 и 1942 г.
На северната страна од наосот: св. Руса, Недела, Катарина, св. Климент и Наум, св. Владимир и Трифун (сиг. Приложи Пеце од Осинчани, 1941 г.; д.д.: Д. А.) и св. Петка, а на јужната: св. Онуфриј и Димитрие, св. Ангелина, Кузман и Дамјан (сиг. Приложи Божидар К. Чешмеджиевъ, 1941; д.д.: Д. А.), св. Ефросимиа.
Во апсидата Ширшаја Небес (освен лицето оштетена) со по 1 ангел од страните (сиг. д.д.: Д. А.).
Во калотата од кубето Исус Христос Седржител (сиг. д.д.: Д. А.), а на страните од тамбурот апостоли и други светци: Петар и Павел, Филип и Андреј, Јован и Лука, Тома, Јаков, Вартоломеј, Тит, Јаков Б. Г., Тадеј, Симон, Марко и Матеј.
На северната страна од трансептот – припратата: Алексеј божи човек, св. Атанасиј и св. Никола, а на јужната св. Трифун. На западната фасада, северно од влезот св. Антоние, Василие и Илија.
Во нишата од западната страна од наосот Успение Богородичино (сиг. Јана и Неделко Стојанов от Горно Сјалние (Солне – н.з.), 1942 г.). Во нишата од влезот св. Трифун.

35. ЦРКВА ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО ВО СЕЛО ДРАЧЕВО, СКОПСКО

Трокорабна црква со шестострана апсида и полукружно засведена. Подигната во 1849 г. Андонов работи на живописот во 1943 г. На јужната страна: Атанасие и Ефтимие; Пантелејмон и св. Никола; Трифон и Симеон; св. Елена и Константин; Варвара и Петка; св. Спиридон.
На северната страна: св. Јоаникие (прилож. Д. А. Зограф), св. Иларион Злетовски и Григорие Кратовски; Прохор Пчињски и Гаврил Лесновски; Јоаким Осоговски и Јован Рилски; Климент Охридски и Наум Охридски; св. Методиј и Кирил.
На втората зона од јужната страна: пр. Исаија, Богојавление Христово, св. Димитрие и Нестор, а на северната Раѓање Христово, св. Ѓорѓи и Теодор.
Во апсидата: под Ширшаја Небес ап. Петар и Павле, Јован Златоуст, Василие Велики, св. Григорие и Тома.

36. ЦРКВА СВЕТИ ЈОАКИМ ОСОГОВСКИ

Ѕидна декорација од 1944 година.
Во првото кубе од исток во северниот кораб: св. Јован Рилски; во првото кубе од централниот кораб светци во медалјони: Амос, Захариј, Езекиљ, Софониј и на северната арка св. Корилиј и Тадеј, а во првото кубе во јужниот кораб Јован Претеча.
Во второто кубе од исток во северниот кораб: ап. Петар; во јужниот кораб ап. Павел. На северната страна светците: Анани и Корнили (втора зона), а во наосот: архијереите Василие, Јован Златоуст и Григориј; Георги, Александар Невски и Кирил и Методи; во третата зона: Висар и Исакиј, Никита, Климент Охридски, Милостив Самарјанин, Жртва Аврамова.
На истата страна од четвртата зона: Андреј, Паја, Несон, Теодор, Исаки и Ахил.
Отворен трем.
Во третото кубе (од исток) на јужната страна: св. Димитрие со сцени од животот; на јужната фасада Покров Богородичин, Андреа и Осиа.
Во четвртото кубе: Господ Саваот со сцени од Откровението на св. Јован Богослов.
Во нишата над јужниот портал: Исус Христос, а од страните: Мојсеј, Илија и Ефтимиј. Ѕидна декорација од 1945 година.
Во првото кубе (од исток) на јужната страна св. Никола со сцени од животот; на јужната фасада Успение на св. Никола и светците: Јоил и Зотик, Данил и Аполос.
Во второто кубе Константин со сцени од животот: на јужната фасада: Константин и Елена и светците: Ерм, Исак, Алфеј и Ирина, а на арката Михеј и Авакум.
Лит. А. Николовски, *Хронологија на живописот на големата манастирска црква Свети Јоаким Осоговски...* 64–66.

В. ПОРТРЕТИ И ДРУГИ СЛИКАРСКИ ПРЕТСТАВИ

1. ДЕТСКИ ПОРТРЕТ, 1888/1889
масло на картон, 34,7x26,7
сиг. на опачината: Подарувам на Народнии музеј во Скопие
Д. А. Зограф(ов), ракописно
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

Допојасната биста на 2–3 годишно девојче свртено полулево, со десната рака в џеп, а левата низ телото. Облечено е во детска, зелена на резеда боја, затворена облека со куса јака.
Зелен фон во горниот и кафеавоцрвен во долниот дел.

Лит. Јелена Мацан-Јовановиќ, *Димитрија Андонов во Уметничката галерија,* весник „Нова Македонија“ од 11 јануари 1959; Елена Мацан, *Македонски пејзаж,* каталог, Уметничка галарија, Скопје, 1960, 4; Антоние Николовски, *Некои аспекти за најдолната граница во примената на реалистичкиот метод во сликарството,* Зборник на трудови, Бигорски научно-културни собири 1974–75, Скопје, 1976, 143.

2. ПОРТРЕТ НА ЗАХАРИЈА СТЕФАНОВ, 1888–1892
масло на картон, 92,5x64,3
без сиг.
соп. Семејството на Гого Попов, Скопје

Ликот на Захарија е поставен челно, седнат на стол. Во десната рака држи бројници, а левата е потпрена врз бастун. Облечен е во темносина, поставена со крзно, свештеничка мантија. На главата носи темна камилавка. Светлокафеавата заднина во долниот и светлосивата во горниот е исполнета со квадратен столб, декоративно решен, и лилаково-црвена завеса.
Елена Мацан портретот го датира кон крајот на XIX в., заведен во каталогот под бр. 2.

Лит. Елена Мацан, *Македонски портрет XIX–XX век,* каталог, Уметничка галерија, Скопје, 1962, 4.

3. ПОРТРЕТ НА АНЃЕЛКО АНДОНОВ, 1900/1901 (?)
масло на картон, 35x30
без сиг.
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

Ликот на Анѓелко е претставен во скратена биста со свртено лице малу на лево. Облечен е во црно палто и бела кошула со темна пеперуга врска. Заднината е стемнетолилакова.

4. ПОРТРЕТ НА ЃОРЃИ ПОПОВ, 1903/1904
масло на платно, 64x52,6
без сиг.
соп. Семејството на Гого Попов, Скопје

Машкиот лик е предаден допојасно, со свртено лице полулево, на маслинестозелен фон. Облечен е во темно палто и бела кошула со кафеава кравата, украсена со бели окца.

5. ПОРТРЕТ НА ЕФТИМ ЛИЈАКУ, 1905/1906
масло на платно, 53,5x38
без сиг.
соп. Никола Кацаволу, Скопје

Ликот на Ефтим е поставен челно на маслинестозелена заднина. Облечен е во стемнетосиво палто и затворен елек со коскени копчиња на бела кошула. На главата носи стемнетоцрвен фес.

6. ПОРТРЕТ НА СОФИЈА ЛИЈАКУ, 1905/1906
масло на платно, 46,8x36
без сиг.
соп. Никола Кацаволу, Скопје

Ликот на средовечната жена е предаден допојасно, со главата свртена малу на лево, на маслинестозелена заднина. Облечена е во црна облека, а на главата има стемнетокафеава шамија со спуштен крај по средината на градите.

7. ПОРТРЕТ НА КОЧО АНЧЕВ МАРТИНОВ, 1922
масло на картон, 68,7x48,2
сиг. д.д.: Д. Папрад(ишки), ракописно
соп. Томо Мартинов, Скопје

Ликот е претставен допојасно и свртен полудесно. Облечен е во сино палто и сиво-бела кошула со суровозелена кравата. Левата половина од заднината и во краиштата е виолетова, а десната маслинестозелена.

8. ПОРТРЕТ НА ХАРИКЛИЈА МАРТИНОВ, 1922
масло на картон, 68,7x47,9
сиг. д.д.: Д. Папрад(ишки)
соп. Томо Мартинов, Скопје

Ликот на средовечната жена е претставен допојасно со главата свртена полулево. Облечена е во современа градска облека во кафеава боја, украсена со стемнето кафеави копчиња на десното раме. Околу вратот носи „златен“ ланец што се спушта удолу низ градите. На десното уво „златна“ обетка. Заднината е предадена во маслинестозелена боја.

9. ПОРТРЕТ НА ДРАГИЦА, 1923/1924
масло на платно, 63x45,5
сиг. д.д.: Д.А.
соп. Миле Вељашевиќ, Скопје

Ликот на младата девојка е претставен допојасно, свртен полулево. Носи стемнетоцрвена ученичка облека, со широка сина јака и бели линии на рабовите, која во долниот дел завршува со панделка. Горниот дел од бистата е покриен со син пластрон со нагласени водорамни лииии. Заднината е работена со маслинестозеленикави и кафеави тонови.

Лит. А. Николовски, *Еден новооткриен портрет од македонскиот сликар Димитар Андонов Папрадишки,* Ликовна уметност бр. 2–3, Скопје, 1977, 34; М-р Јован Петров, *Портрет на Драгица – автор Димитар Андонов (конзервација на делото),* Ликовна уметност бр. 2–3, Скопје, 1977, 46.

10. ПОРТРЕТ НА ЉУБИЦА, 1924/1925
масло на картон, 29x24
без сиг.
соп. Душка Мангутова, Скопје

Допојасниот лик на Љубица е поставен челно на стемнетозелена заднина. Облечена е во современа маслинестозелена облека со шал јакна. Има уредена кафеава коса со шишки над ушите, на кои носи мали, жолто обоени обетки.
Портретот е работен по фотографија, објавена во некрологот по повод смртта на Љубица во 1945 г.

11. ПОРТРЕТ НА ПАРАСКЕВА КРАНГО, 1925/1926
масло на картон, 70,1x47,7
без сиг.
соп. Музеј на град Скопје

Натпојасниот лик на Параскева е поставен челно, во став седење, со облегнати раце на колената. Облечена е во стемнето-зелена облека, која во горниот дел завршува со тесна јака. Згора носи темнозелено палто, закопчано однатре по средината до под градите. На главата носи зелена и делумно кафеава шамија. Заднината е предадена во стемнетозелена боја во комбинација на стемнетоцрвени нагласки.

12. ПОРТРЕТ НА СТЕРИЈА КРАНГО,
околу 1925/1926
масло на картон, 78x60
сиг. д.д.: Д. Папрадиш(ки)
соп. Музеј на град Скопје

Ликот на Стерија е претставен натпојасно, седнат на масивно, кафеаво дрвено столче. Облечен е во долго палто, шиено со по два реда копчиња, закопчан елек и бела кошула од која се гледа дел од јаката што оди околу вратот. Во десната рака, свиткана во лактот, држи бројници, а левата е облегната на коленото. Облеката е сликана главно во зелена боја: палтото во темно зелено (реверите со примеси на сиво), како и елекот, додека фесот е предаден во печен окер, а бројниците зелено-жолти. Столбот со постаментот е предаден во сива боја во комбинација со темносино и убиено црвено. Фонот е маслинестозелан и измешан со црвеникаво розе потези.

Лит. Кузман Георгиевски, *Нови прилози за делото на последниот македонски зограф и прв современ македонски сликар – Димитар Андонов Папрадишки,* Културно наследство V, Скопје, 1973, 22

13. ПОРТРЕТ НА СТЕРИЈА КРАНГО,
околу 1925/1926
масло на картон, 77,9x59,7
сиг. д.д.: Д. Папр(адишки)
соп. Музеј на град Скопје

Реплицираниот лик е претставен во нешто скратен волумен – во висина и под колена. Колоритот на облеката е потемен, а маслинестозелениот фон потопол.

14. ПОРТРЕТ НА ИГУМЕНОТ ЕЗЕКИЈЉ,
околу 1927
масло на мушама, 86x60
сиг. д.д.: Д.А. Папрадишки
соп. Манастир Лешок, Тетовско

Ликот е претставен фронтално и седнат. Во десната рака држи метален, тордиран бастун со рамна рачка, а во левата светло-бели бројници. Облечен е во темнокафеава (и виолетови сенчења) мантија, препашана со кожен ремен закопчан со метална жолта тока. Згора носи долго темно, сенчено со мастиленосини тонови, палто што е поставено со кафеаво крзно. На главата има црна камилавка. Горната половина од заднината има светло-темни кафеави (како и столбот) нијанси на бои, а долната стемнетоцрвени. Портретот на Езекиљ, како и тие на Ефтим и Софија Лијаку, портретот на Мелкониан, за првпат се излагани на изложбата „Велешки зографи Димитар Андонов и Ѓорѓи Зографски“ во Титов Велес, 1967 г.

15. ПОРТРЕТ НА ЛЕОН МЕЛКОНИАН, 1926–1930
масло на платно врз лесонит, 105,2x70
сиг. д. водор.: Leon C. Melkonian à l'age de 9 ans. / le 14 novembre 1900.
д.л.: Д.А. Папрадишки

Деветгодишниот Мелкониан е претставен во стоечки став, свртен полулево. Десната рака му е спуштена низ телото, а левата облегната на предниот дел од масата. Облечен е во темна облека – палто со по 4 копчиња во ред од двете страни, голф панталони, а морнарската затворена кошула и широката јака што ги покрива рамињата се предадени во бело-сини ленти. На главата носи сина „а ла бере“ капа. На левата страна од сликата се распознаваат два правоаглести столба, темен и посветол во длабочината, а во првиот план лилакова завеса. На десната страна масиче со светлозелена покривка и книга со окер корици. Фонот е маслинестозелен.

16. АВТОПОРТРЕТ, околу 1932
масло на јута, 25,7x19
без сиг.
соп. Музеј на град Скопје

Портретот на авторот е предаден во скратена биста, со главата свртена полудесно. Облечен е во кафеаво палто, светлобела кошула, со превиена во вид на пеперуга јака и кармин кравата. Лицето е предадено во розикав инкарнат и кафеаво сенчење. Заднината е маслинестозелена. Автопортретот е сликан по фотографија, објавена во весникот „Вардар“ од 12 јуни 1932 г.
Творбата е објавена со погрешно датирање (крај на XIX в.) како прилог на трудот на К. Георгиевски.

Лит. Види кат. бр. 12.

17. ПОРТРЕТ НА ПРОТА ПЕШИЌ, прва половина од 30-тите години
масло на јута, 17,8x12,5
без сиг.
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

Ликот на Михаило Пешиќ е претставен во скратена биста, со свртена глава полудесно. Облечен е во црна мантија; се назира бела јака околу вратот. Црни мустаќи и брада, кафеави очи. Маслинестозелена заднина, измешана со лилакови нагласки.
Портретот е работен според фотографијата што е објавена во весникот „Вардар“ од 22 јуни 1933 г.

Лит. Ј. Мацан-Јовановиќ, *Димитрија Андонов...,* како кај кат. бр. 1.

18. ПОРТРЕТ НА СВЕШТЕНИК,
прва половина од 30-тите години
масло на платно, 19,3x11,3
без сиг.
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

Непознатото свештено лице е предадено во сосема скратена биста, и челно. Облечен е во темна мантија, а на главата носи камилавка во темнозелена боја. Розикавото лице е сенчено со маслинестозелени тонови. Заднината е зеленикава.
Лит. Како кај кат. бр. 17.

19. АВТОПОРТРЕТ ОД МЛАДОСТА,
прва половина од 30-тите години
масло на платно, 24,8x18,8
без сиг.
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

Портретот на Андонов, свртен на лево, е претставен во скратена биста. Облечен е во стемнетоцрвено палто, сино-бела кошула и стемнетоцрвена кравата. Левото око, десното уво и косата недоработени. Розикаво лице. Сина заднина.
Елена Мацан настанокот на Автопортретот го поврзува со Детскиот портрет од 1885, а потоа со творбите – портрет на Гоце Делчев и Смртта на Гоце Делчев, не определувајќи го времето на нивниот настанок.

Лит. Ј. Мацан-Јовановиќ, *Димитрија Андонов...,* како кај кат. бр. 1 и Е. Мацан, *Македонски портрет...,* како кај кат. бр. 2.

20. АВТОПОРТРЕТ, кон крајот од првата половина на 30-тите години
масло на картон, 29,4x26x0,2
без сиг.
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

За разлика од Автопортретот настанат околу 1932 г. овој е претставен со живи и подобро обработени очи, како и делумно изменет колорит. Облечен е во сино палто, бела кошула и лилаковоцрвена кравата. Заднината е зелена и измешана со нагласки во црвено од неговата десна страна. Портретот на авторот е погрешно датиран. Според Е. Мацан тој е настанат во почетокот на XX в.

Лит. *Е. Мацан, Македонски портрет...,* 4.

21. ПОРТРЕТ НА ЌЕРКАТА НА УМЕТНИКОТ, 1936/1937
масло на јута врз шперплоча, 36,5x28,8
без сиг.
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

Ликот на девојчето е претставен во скратена, во долниот дел незавршена, биста, со свртена глава полудесно. Облечено е во затворена детска облека во нечисто сини, стемнето црвени и лилакови тонови. Окерестото лице е освежено со розикави нагласки, поизразито нагласени кај клепките, ноздрите и устата. Косата и веѓите се кафеави. Заднината е зелена – во долниот дел измешана со мастиленосини, а горниот со розикави тонови.

22. ПОРТРЕТ, 1937
масло на јута, 34,7x28,7
сиг. д.д.: Д.А.
соп. Музеј на град Скопје

Ликот на монашкото лице е претставен допојасно со свртена глава полудесно. Облечен е во темнозелено зимско палто, со крзнени, сребренести ревери. На главата носи монашка капа (келтуш). Лицето е дадено во светол инкарнат, седа коса, мустаќи и брада. Заднината е маслинестозелена, измешана со куси кафеави и сини потези.

23. АВТОПОРТРЕТ, 1938
масло на јута, 33,1x28,9
сиг. д.д.: Д.А.
соп. Музеј на град Скопје

Портретот на Андонов е претставен допојасно, свртен на лева страна. Облечен е во стемнетоцрвено (кармин) палто со темни извлекувања, сина кошула и зеленопетролеј кравата. Лицето е предадено во розикав инкарнат, а косата во кафеава боја. Заднината е предадена во посветла и потемна зелена боја.

24. ДВЕ СЕЛАНКИ ОД ЛИСИЧЕ, 1942
масло на платно, 53x34
сиг. д.д.: Д.А.
соп. Завод за заштита на спомениците на културата и Народен музеј во Охрид

На отворен простор, две женски фигури се претставени во стоечки став. Помладата селанка, лево на сликата, во левата рака држи кошница со јајца (?), а во десната петел. Постарата носи во левата рака кошница со јајца (?), а десната под кожувот. Помладата е поставена челно, со свртена глава полулево, а постарата е претставена во профил и во движење. Облечени се во носии од скопската блатија. Двете носат бели кошули, зелени елеци со окер ленти, кафеави кожуви, црвени скутници со бело-црвени и зелени црти, црвени чорапи и кафеави опинци, а на главата топло-зелени шамии. Заднината е виолетова, а пејзажот во доминација на зелена боја.

25. ГЛАВА НА СТАРЕЦ, 1942
масло на ленено платно, 33,3x24,6
без сиг.
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

Допојасниот лик на селанецот е благо свртен налево. Една врз друга раце се облегнати на бастун. Облечен е во кафеаво клашнено палто и елек, а на главата носи волнена капа. Фонот е зеленкаст. Лицето е работено во кафеава гама. Има обелена коса, мустаќи и брада. Десното око е дефектно.

26. ПОРТРЕТ, 1942/1943
масло на платно, 71x49,5
без сиг.
соп. Музеј на град Скопје

Ликот на свештеното лице – протосинѓел Стефан – на средни години, е претставен допојасно, со свртени лице и биста челно. Носи темнозелена мантија, а на главата пана-камилавка во темнозелени и кафеави тонови. Околу вратот на жолтиот ланец виси крст од жолт метал, украсен со зрна и црвено-зелени камења. Окересто лице со розикави нагласки и кафеави веѓи. Маслинестозелена заднина со топли жолтеникави тонови.

27. СМРТТА НА ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ, 1943
масло на платно, 64,2x42,8
сиг. д.д.: Д.А.
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

На преден план е спружено телото на Гоце, облечен во долго темно палто и панталони, бели навои околу нозете и обуен во опинци. Околу појасот и преку градите и рамињата носи празен реденик. Десната рака е облегната на пушката што е покрај телото. Млада девојка, облечена во народна носија, со десната рака ја придигнала главата, а со левата ја придржува десната рака на умрениот Гоце. Во заднината кафеави камени блокови, ниска зелена шума, а во длабочината розикав хоризонт.

28. ПОРТРЕТ НА ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ, 1943
масло на платно, 64,5x49,3
сиг. д.д.: Д.А.
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

Гоце со придружникот Ѓорче Петров на коњи претставени во движење. Облечен во сиво палто, црвена кравата и фес, како и во нечистозелени панталони. Лицето е окересто. Коњот е насликан во резеда боја, а седлото отворенокафеаво. Ѓорче е облечен во топло-зелено палто и црвен фес. Јава на стемнеторозикаво насликан коњ. Во заднината се гледаат селски куќи, недоработени.

29. БОГОМИЛСКИ ПОХОД, 1943
масло на платно, 73,2x47,2
без сиг.
соп. Историски музеј на Македонија, Скопје

Централно место на сликата зазема поп Богомил во миг на движење пред организирана маса на луѓе – селани, свештени и други лица. Облечен е во стемнетовиолетова свештеничка облека, а на главата носи пана-камилавка. Со левата рака покажува напред, а во десната држи канија. Селаните, облечени во народна носија, се наоружани со ладно оружје. Пред поп Богомил се гледа сегмент од пејзаж.

30. ПОРТРЕТ НА МОЈОТ ТАТКО, **1949**
масло на платно, 17x12,5
сиг. на опачината со молив: За спомен Вангелу Коџоман, 1949 / Д.А. Зограф(ски)
соп. Вангел Коџоман, акад. сликар, Скопје

Допојасниот портрет на Андон Китанов е претставен челно. Носи мијачка облека: зелен елек и кафеаво зобанче, а на главата чалма – црвен фес обвиткан со ултрамарин шамија. Општиот тоналитет на лицето е предаден во топло-зелена гама со инкарнатни нагласки врз јаболкниците и челото. Обелени густи мустаќи закосени удолу. Зелена заднина.

31. ПОРТРЕТ НА ЌЕРКА МУ СО ВНУЧЕ, 1949
масло на шперплоча, 55x39,9x4
сиг. д.д.: Д.А.
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

Мајката го држи детето при доење в крило, со сведнат поглед кон него. Таа е облечена во интензивно светла ултрамарин блуза украсена со црвени и бели точки и во стемнетоцрвено здолниште. Детето е обвиткано со резеда покривка, полегнато врз виолетова шамија. Лице топло-зелено со црвени нагласки. Заднината е зелена измешана со розикави нагласки во долниот дел.

Лит.: Е. Мацан, *Македонски портрет...,* 5; Паскал Гилевски, *Пролегомена за македонската уметност,* објавено во книгата Толкување на уметноста, Македонска книга, Скопје, 1978, 158–159.

32. ПОРТРЕТ НА МОЈОТ ВНУК, 1949
масло на платно, 39,2x30
сиг.: д.л.: Д.А.
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

Фигурата на едногодишното дете е претставена стоечки, во акт, со спружени раце напред и во миг на движење; со свртено тело на лево. Инкарнатните партии се предадени во доминација на зелено, освежени со црвени нагласки. Заднината е маслинестозелена, измешана со сини потези и црвени петна.

Лит.: Е. Мацан, *Македонски портрет...,* 5.

33. ПОРТРЕТ НА МОЕТО ВНУЧЕ, 1950
масло на платно, 21,7x15,9
без сиг.
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

Портретот на детето е претставен допојасно, со телото во профил, а главата полулево. Облечено е во детска облека, сликана со студеносини и кафеави тонови. Десната страна од лицето е предадена посветло и освежена со црвени нагласки во однос на стемнета лева страна. Заднината е стемнетозелена. Долниот дел од портретот не е завршен.

ФИГУРАЛНИ КОМПОЗИЦИИ

34. НИШАЛКА, 1943
масло на шперплоча, 62x47
сиг. д.л.: Д.А.
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

Централно место зазема нишањето на младата девојка и девојката следена од други, облечена во свечена мијачка облека, со букет цвеќе во десната рака. Во вториот план се недоработено предадени седната жена и три младича до стеблото на големото дрво. Сите се облечени во папрадишка носија. Во заднината густа стемне-

тозелена и во кафеави тонови шума. Заднината лилакова. Творбата е излагана на Втората художествена изложба во Скопје 1943 и на изложбата Македонски пејзаж, 1960 во Скопје.

Лит.: Ј. Мацан-Јовановиќ, Нова Македонија, 11 јануари 1969 г.

35. СЕЛСКА СВАДБА, 1943
масло на платно, 57,9x34,7
сиг. д.л.: Д.А.
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

Во нејасно дефиниран простор (дворно место), на левата страна од сликата, е претставена групата свадбари со невестата, во невестинска облека, качена на коњ, напред. На десната страна централно место зазема мајката на младичот што држи погача в раце, а околу неа група селани, облечени како и другите во мијачка облека.

Лит. Ј. Мацан-Јовановиќ, *исто* како кај кат. бр. 34

35а. ОРО, 1952/1953
масло на платно, 68,3x54
сиг. д.д.: Д.А.
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје
Делото не е завршено.

Г. ПЕЈЗАЖИ

36. ПЕЈЗАЖ, 1897 (?)
масло на платно, 49,5x46,4
сиг. д.д.: Д.А. Папрадишки
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

На левата страна од сликата мирно тече голем поток, а на десната стои, на самиот брег, крава. Во заднината бујна вегетација. Фигурата на кравата е предадена во кафеава боја, како и почвата наспроти неа, а потокот и шумата во доминација на зелено.

37. МОТИВ ОД ДРАГАЧЕВО, 1932
масло на платно, 83x66,7
сиг. д.д.: Д.А.
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

Пејзажот е предаден во три плана: во првиот дворно место – се гледа жена што оди на вода, маж кај низата тутуни, петел и кокошки; во вториот куќата за живеење и други економски простории, а во третиот сина планина. Топло-зелената боја од дрвјата и ридот складно се надополнува со црвените кровови.

Лит. Ј. Мацан-Јовановиќ, *исто* како кај кат. бр. 35.

38. ПЕЈЗАЖ, 1932
масло на хартија врз картон, 33,5x20,6
без сиг.
соп. Археолошки музеј на Македонија, Скопје

Зелено-кафеава површина со едно усамено дрво во првиот план; низа од куќи во разни големини во вториот, а во третиот ниски ридови завршуваат со розикав хоризонт.

39. ПЕЈЗАЖОТ „ТУНЕЛ“, околу 1937–1938
масло на картон, 39,4x30,4
без сиг.
соп. Душка Мангутова, Скопје

Приодот и карпестиот влез од тунелот во лилаков тоналитет се на преден план, а во вториот прокопаниот проход во карпите со отвори на лева страна.

40. ПЕЈЗАЖОТ ОД МАТКА, 1937/1938
масло на картон, 30,9x29,8
без сиг.
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

Сред композицијата е насликана реката Треска во смарагдно-зелена боја, што со брз тек истекува спрема отворената рамнина. Од двете страни се издигаат оголени и обраснати со шуми ридови. Заднината е во син тоналитет.

Лит. Ј. Мацан-Јовановиќ, *исто* како кај кат. бр. 37; Цветан Грозданов, *Старите мајстори на изложбата „Македонски пејзаж“,* весникот „Нова Македонија“ од 11 декември 1960, 9.

41. ЗИМСКИ ПЕЈЗАЖ (ЗИМА), 1943
масло на платно, 58,2x45,8
без сиг.
соп. Етнолошки музеј на Македонија, Скопје

Сред снежниот пејзаж е претставен дрварот со коњот зад него, натоварен со дрва во од. Облечен е во долама и кепе. Во вториот план стебла со оголени гранки.
Во регистарот на уметнички предмети (ред. бр. 36) творбата носи наслов: „Зимски пејзаж – дрвар од с. Папрадиште“.

Д. ЦРТЕЖИ

42. ОВЧАРЧЕ, од триесеттите години на XX век
молив на блок хартија, 34x23,3
сиг. д.д.: Д.А.
соп. Археолошки музеј на Македонија, Скопје

Младичот е облегнат на десната рака, со подвиткана десна и спружена лева нога. Носи детска облека и капа, а преку левото раме платнена торба.
На опачината скицуозно предадено дрво и група дечиња седнати под него.

43. СААТ КУЛА, од триесеттите години на XX век
молив на блок хартија, 34x23,3
сиг. д.д.: Д.А.
д. водор.: Саат кула Кр. Паланка
соп. Археолошки музеј на Македонија, Скопје

Ѕидана четвороаглеста турска кула поставена зад недоработена куќа и полегнато дрво.

44. ЗДАНИЈА, од триесеттите години на XX век
молив на блок хартија, 34x23,3
сиг. д.д.: Д.А.
соп. Археолошки музеј на Македонија, Скопје

Група турски згради, цртачки недоработени.

КАТАЛОГ НА ДЕЛАТА НА ЃОРЃИ ЗОГРАФСКИ

А. ИКОНОСТАСИ И ПОЕДИНЕЧНИ ИКОНИ

1. ЦРКВА СВ. ЃОРЃИ, СУРДУЛИЦА

Престолни икони

СВ. ДИМИТРИЕ СОЛУНСКИ И АРХ. МИХАИЛ, 1899
полумасна темпера на штица, 92,5x84x2
сиг. д.л.: Ђ.Ј.З. и сиг. д.д.: Ђ.Ј.З.

СВ. ЃОРЃИ ПОБЕДОНОСЕЦ (СЕВ. ВРАТА), **1899**
полумасна темпера на штица, 94,5x62,2
сиг. д. сред. ... 1899 г. 1и окт.

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1899**
полумасна темпера на штица, 96x43
сиг. под фигурата: иконописец Георги Як. Зографски / македонецъ из Велес 1899 г.

АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1899
полумасна темпера на штица, 100x61x2
сиг. д.д.: Ђ.Ј.З.

ЈОВАН КРСТИТЕЛ И НИКОЛА ЧУДОТВОРЕЦ, 1899
полумасна темпера на штица, 95,5x84x2
сиг. д.д.: Ђ.Ј.З. и д.д.: Ђ.Ј.З.

ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1899
прв ред: ев. Матеја и ев. Марко, Лука и Јован
втор ред: арх. Гаврил и Марија
трет ред: пр. Давид и Соломон
полумасна темпера на штица, 171x42,5x3
без сиг.

Прв појас над престолните икони
ап.: Филип, Вартоломеј, Симон, Јован Претеча, Слегување на Св. Дух, Матеја, Богородица, Исус Христос, Лука, Јован, Марко, Павел, Јаков, Андреа и Тома.

Втор појас
Благовештение, Петар, Воздвижение чеснога крста, Ѓорѓи, Преображение, Вознесение Христово, Тајна вечера, Раѓање на Богородица, Св. Никола, Григорие и Спиридон, Сретение Господне, Раѓање Христово и Св. Пантелејмон.

Поединечни икони

ТРИ ЈЕРАРХА – ГРИГОРИЕ БОГОСЛОВ, ЈОВАН ЗЛАТОУСТ И АТАНАСИЕ ВЕЛИКИ,
полумасна темпера на штица, 67,5x45,7x3
сиг. д.д. сред.: Приложили су трговски бакалски еснаф

БОГОЈАВЛЕНИЕ ГОСПОДНЕ, 1899
полумасна темпера на штица, 43x31,5x2
сиг. д.д.: Ђ. Јак. Зографски

2. ЦРКВА СВ. ТРОЈИЦА – КУРШУМЛИЈА

Престолни икони

СВ. ТРОИЦА, 1902
полумасна темпера на штица, 150,2x68
без сиг.

АРХ. МИХАИЛ, 1902
полумасна темпера на штица, 151,9x69,8x2,7
без сиг.

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1902
полумасна темпера на штица, 152x69,5x2
без сиг.

ИСУС ХРИСТОС, 1902
полумасна темпера на штица, 152x69,3x2,3
без сиг.

АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1902
полумасна темпера на штица, 152,2x69,8x2
без сиг.

ЈОВАН КРСТИТЕЛ, **1902**
полумасна темпера на штица, 152x70x2
сиг.: д. кон сред.: ... 3 м. априла 1902 година

ЦАРСКИ ДВЕРИ,
арх. Гаврил, Богородица и 4 непознати светци
без сиг.

Втор појас над престолните икони

ПРЕОБРАЖЕНИЕ ХРИСТОВО, 1902
полумасна темпера на штица, 70,6x46,7x1,9
без сиг.

ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1902
полумасна темпера на штица, 70x47,2x2
сиг. д.д.: Ђ. Ј. Зографски (ракописно)

ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1902
полумасна темпера на штица, 106x78,5x2
без сиг.

ПРЕДАВСТВО ЈУДИНО, 1902

Поединечни икони

СВ. САВА, Архиепископ српски, **1902**
полумасна темпера на штица, 62,8x47,6x2
сиг. д.д.: Ђ. Ј. Зографски 1902 г.

ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, **1903**
полумасна темпера на штица, 37x49,1x2
сиг. долу хоризонтално ... 1903 г.

3. ЦРКВА СВ. ТЕОДОР – С. АЗБРЕСНИЦА

Престолни икони

СВ. ТЕОДОР, 1904
полумасна темпера на штица, 115,5x50x2,5
сиг. д.д.: Ђ. Ј. Зографски

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1904**
полумасна темпера на штица, 115,5x50x2,5
сиг. д.д.: Ђ. Ј. Зографски 1904 г.

АРХ. МИХАИЛ, 1904
полумасна темпера на штица, 115,5x62x3
сиг. д.д.: Ђ. Ј. Зографски

ИСУС ХРИСТОС, **1904**
полумасна темпера на штица, 115,5x50x3
сиг. д.д.: Ђ. Ј. Зографски 1904 г.

ЈОВАН КРСТИТЕЛ, **1904**
полумасна темпера на штица, 115,5x50x2,5
сиг. д.д.: Ђ. Ј. Зографски 1904

СВ. ПАРАСКЕВА, **1904**
полумасна темпера на штица, 115,5x50x2,8
сиг. д.д.: 1904

АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1904
полумасна темпера на штица, 115,5x62x3
без сиг.

ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1904
арх. Гаврил, Богородица и 4 евангелисти

На појасот над престолните икони: 12 апостоли (ненасловени). Над Царските двери: Воскресение Христово

Владички стол:

СВ. САВА, **1904**
полумасна темпера на штица, 54,8x40,3
сиг. д.д.: Ђ. Ј. Зографски 1904

4. ЦРКВА СОБОР НА АПОСТОЛИТЕ – С. ТУРЕКОВАЦ

СОБОР НА ДВАНАЕСЕТТЕ АПОСТОЛИ, **1904**
полумасна темпера на штица, 52x37,8x2,3
сиг. на опачината... 1904, год. / иконописец Ђорђе Зографски, Лесковац

5. ЦРКВА СВ. ПЕТКА – С. СЕЧАНИЦА

Престолни икони

АРХ. МИХАИЛ, 1905
полумасна темпера на штица, 102,3x71,6x2,4
без сиг.

СВ. ПАРАСКЕВА 1905
полумасна темпера на штица, 102,4x68x2,5
без сиг.

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1905
полумасна темпера на штица, 102,8x67,9x2,4
без сиг.

ИСУС ХРИСТОС, 1905
полумасна темпера на штица, 102x68,3x2,6
без сиг.

ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1905
полумасна темпера на штица, 102,5x68x2,8
без сиг.

АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1905
полумасна темпера на штица, 102,2x71x2,6
без сиг.

ЦАРСКИ ДВЕРИ
арх. Гаврил, Богородица, Давид, Соломон и 4 евангелисти, 1905

Над престолните икони:
Филип, 56,1x31,8; Вартоломеј, 56,4x38,5; Симон, 56,4x37,6; ев. Марко, 56x38,6x2,8; Богородица, 55,6x37,6; ап. Петар, 55,9x38x2,5; Јован, 56,6x38,4x2,2; Исус Христос, 56x38,3x3; Јован Крстител, 56x38x2,7; Павел, 55,2x39x2,6; Лука, 55,8x38,6x2,4; Андреа, 55,6x37,7x2,7
и
Тома, 56x38,5x3
без сиг.

Под крстот од иконостасот:
ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1905
полумасна темпера на штица, 71,4x46,5
без сиг.

Владички стол:
СВ. САВА, 1905
полумасна темпера на штица, 53,2x35,4x2
без сиг.

6. ЦРКВА СВ. АРХАНЃЕЛ МИХАИЛ – С. БАЛАЈИНАЦ

Престолни икони:

СВ. НИКОЛА, 1907
полумасна темпера на штица, 101,2x51,8x2
без сиг.

АРХ. МИХАИЛ, 1907
полумасна темпера на штица, 101,8x51,9x2
без сиг.

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1907
полумасна темпера на штица, 101,8x51,6x2
без сиг.

ИСУС ХРИСТОС, 1907
полумасна темпера на штица, 102,2x51,8x2
без сиг.

ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1907
полумасна темпера на штица, 102x51,6x2
без сиг.

АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1907
полумасна темпера на штица, 102x51,2x1,9

На првиот појас над престолните икони:

УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧИНО, 1907
полумасна темпера на штица, 69x35x2

СЛЕГУВАЊЕ НА СВ. ДУХ, 1907
полумасна темпера на штица, 51,3x35,4x2
без сиг.

ВОЗНЕСЕНИЕ ГОСПОДНЕ, 1907
полумасна темпера на штица, 51,1x35,2x2
без сиг.

ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1907
полумасна темпера на штица, 90,2x61,2x2
без сиг.

РАЃАЊЕ ХРИСТОВО, 1907
полумасна темпера на штица, 50,9x35,2x2
без сиг.

КРШТЕЊЕ ХРИСТОВО, 1907
полумасна темпера на штица, 51,1x34,7x1,9
без сиг.

ВЛЕГУВАЊЕ ВО ЈЕРУСАЛИМ, 1907
полумасна темпера на штица, 68,5x35x2
без сиг.

На третиот појас во медалјони:

АП. ТОМА И ЈАКОВ, 1907
полумасна темпера на штица, 49,7x49,4x2
без сиг.

АП. АНДРЕА И СИМОН, 1907
полумасна темпера на штица, 50,2x50x2
без сиг.

АП. ПЕТАР И ПАВЛЕ, 1907
полумасна темпера на штица, 50,7x49,2x2
без сиг.

ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, **1907**
полумасна темпера на штица, 80,4x79,4x2
сиг. д.д.: Ј. Зографски, 1907

АП. ЈОВАН и ЛУКА, 1907
полумасна темпера на штица, 49,9x49,4
без сиг.

АП. МАТЕЈА И МАРКО, 1907
полумасна темпера на штица, 50x49,4x2
без сиг.

АП. ВАРТОЛОМЕЈ И ФИЛИП, 1907
полумасна темпера на штица, 50x49x2
без сиг.

Царски двери:
Арх. Гаврил, Богородица и 4 евангелисти, 1907

Владички стол:
СВ. САВА, 1907
полумасна темпера на штица, 43x28x1
без сиг.

Бајрак:

АРХ. МИХАИЛ, 1907
масло на платно, 61,2x51,4
без сиг.

СЛЕГУВАЊЕ НА СВ. ДУХ, 1907
масло на платно, 61,2x51,4
без сиг.

Поединечни икони:

АРХ. МИХАИЛ, околу 1907
полумасна темпера на штица, 36x22,4x2,4
без сиг.

ЈОВАН КРСТИТЕЛ, околу 1907
полумасна темпера на штица, 36x22,4x2,3
без сиг.

7. ЦРКВА СВ. ПРОКОПИЕ – С. ШУМАНЕ

Престолни икони:

АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1908
полумасна темпера на штица, 120,6x59,3x3,5
без сиг.

ПРОКОПИЕ, **1908**
полумасна темпера на штица, 125,6x59,3x3,5
сиг. д.д.: ... 1908

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1908**
полумасна темпера на штица, 125,6x59,2x3,8
сиг. д.д.: ... 1908 г. Ђ. Ј. Зографски

ИСУС ХРИСТОС, 1908
полумасна темпера на штица, 125,7x59,2x3,7
сиг. д.д.: ... Ђ Ј. Зографски

ЈОВАН КРСТИТЕЛ, **1908**
полумасна темпера на штица, 125,5x59x3,5
сиг. д.д.: 1908 Ђ. Ј. Зографски

СВ. ПАРАСКЕВА, 1908
полумасна темпера на штица, 120,3x59x4
без сиг.

Царски двери:
Арх. Гаврил, Богородица, Давид и Соломон, 1908
без сиг.

Прв појас над Престолните икони:
Апостолите: Филип, Симеон (59,5x35), Андреа, Јаков, Тома и Вартоломеј, 1908

Вториот појас:
Св. Димитрие, Возвишение на чесниот крст, Успение Богородичино, Раѓање Христово, Благовести и ап. Ѓорѓи, 1908

Поединечни икони:

ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1908
полумасна темпера на штица, 63x57,8x2,4
без сиг.

СВ. ПРОКОПИЕ, 1908
полумасна темпера на штица, 58,2x46,6x2
без сиг.

СВ. САВА, 1908
масло на платно врз штица, 74,5x54,5x1
без сиг.

8. ЦРКВА СВ. ИЛИЈА – С. ПЕЧЕЊЕВАЦ

ПРОРОК ИЛИЈА, **1909**
полумасна темпера на штица, 60x40x2,5
сиг. д.д.: израд. Ђ. Ј. Зографски, Ниш 1909

9. ЦРКВА СОБОР НА СВ. АПОСТОЛИ – С. ТУРЕКОВАЦ

Поединечни икони:

АРХ. МИХАИЛ, **1910**
полумасна темпера на штица, 52x40x2
сиг. д. водор.: ... 1910

СВ. НИКОЛА, 1910
полумасна темпера на штица, 52x39,8x2,4
без сиг.

ВЛЕГУВАЊЕ ВО ЈЕРУСАЛИМ, **1911**
полумасна темпера на штица, 60x40,5x2,2
сиг. на опачината испишано со молив: ... 1 октомври 1911 г. црква туековачка

СВ. ДИМИТРИЕ СОЛУНСКИ, **1912**
полумасна темпера на штица, 59,9x41,3x2
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, 1912, и на опачината со молив Ђ. З.

КОНСТАНТИН И ЈЕЛЕНА, 1912
темпера на штица, 59,8x40,7x1,8
без сиг.

РАЃАЊЕ НА ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1912
полумасна темпера на штица, 59,9x41x2
без сиг.

УСЕКОВАНИЕ НА ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1912
темпера на штица, 60x40,9x1,9
без сиг.

ПРОРОК ИЛИЈА, 1912
темпера на штица, 60x41,8x2
без сиг.

ОБРЕТЕНИЕ НА ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1912
темпера на штица, 59,7x41,3x1,8
без сиг.

10. ЦРКВА СВ. НИКОЛА – С. РУДНИК, ВЕЛЕШКО

Иконостас:

АРХ. МИХАИЛ, 1914
темпера на штица, 105,5x70x3
без сиг.
рег. бр. 16133

СВ. НИКОЛА, **1914**
темпера на штица, 107x79x3
сиг. д.д.: Г. Зографски, 1914
рег. бр. 16134

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1914
темпера на штица, 109x79x2,5
без сиг.
рег. бр. 16114

Исус Христос, 1914
темпера на штица, 107x79x2,5
без сиг.
рег. бр. 16115

АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1914
темпера на штица, 104,5x70x2,5
без сиг.
рег. бр. 16116

ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1914
Благовести со Арх. Гаврил и Богородица
темпера на штица, 158x58x3
без сиг.
рег. бр. 16120

На првиот појас над престолните икони:

СВ. ЛУКА И МАТЕЈА, 1914
темпера на штица, 79x75x2,5
рег. бр. 16102

СВ. КОНСТАНТИН И ЕЛЕНА, 1914
темпера на штица, 79x75x2,5
без сиг.
рег. бр. 16103

АП. ТОМА И ЈАКОВ, 1914
темпера на штица, 79x75x2,5
без сиг.
рег. бр. 16104

СВ. МАРКО И ЈОВАН, 1914
темпера на штица, 79x75x3
без сиг.
рег. бр. 16106

АП. СИМОН И АНДРЕА, 1914
темпера на штица, 79x74,5x2
без сиг.
рег. бр. 16107

АП. ВАРТОЛОМЕЈ И ФИЛИП, 1914
темпера на штица, 79x75,5x2,5
без сиг.
рег. бр. 16110

АП. ПЕТАР И ПАВЛЕ, 1914
темпера на штица, 79x75x2,5
без сиг.
рег. бр. 16112

СВ. НЕДЕЛА И ПАРАСКЕВА, 1914
темпера на штица, 79x74,5x3
без сиг.
рег. бр. 16105

МОЛИТВА О ЧАШЕ, 1914
темпера на штица, 77x74,5x2
без сиг.
рег. бр. 16108

ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1914
темпера на штица, 108x74x3
без сиг.
рег. бр. 16119

Втор појас:

ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1914
темпера на штица, 120x119x3
без сиг.
рег. бр. 16118

РАЃАЊЕ ХРИСТОВО, 1914
темпера на штица, 80x74x2
без сиг.
рег. бр. 16109

Поединечни икони:

АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1914
темпера на штица, 22x16x1,5
без сиг.
рег. бр. 16126

СВ. НИКОЛА, 1914
темпера на штица, 22x16x1,5
без сиг.
рег. бр. 16127

АРХ. МИХАИЛ, 1914
темпера на штица, 22x16x1,5
без сиг.
рег. бр. 16128

СВ. НИКОЛА
темпера на штица, 22x16x1,5
без сиг.
рег. бр. 16129

11. ЦРКВА СВ. СПАС, ВЕЛЕС

СВ. ЃОРЃИ, **1914**
масло на платно, 57,5x49,4
сиг. д.д.: 1914, Велес
рег. бр. 21770

12. ЦРКВА СВ. НИКОЛА, С. РУДНИК, ВЕЛЕШКО

ЈОВАН ПРЕТЕЧА, **1915**
темпера на штица, 106,5x79,5x3
сиг. д.д.: Г. Зографски, 1915
рег. бр. 16117

13. ЦРКВА СВ. ДИМИТРИЕ – ВЕЛЕС

СВ. ТЕОДОР ТИРОН, **1916**
темпера на штица
сиг. на опачината: приложи въ св. храм Георги Як. Зографски, 1916

14. ЦРКВА ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО – С. ЕЛОВЕЦ, ВЕЛЕШКО

СВ. ДИМИТРИЕ СОЛУНСКИ, **1916**
темпера на штица, 83,5x56x2,5
сиг. д.д.: Г. Я. Зографски 1916
рег. бр. 17554

15. ЦРКВА СВ. НИКОЛА – С. РУДНИК, ВЕЛЕШКО

СВ. НИКОЛА, **1917**
темпера на штица, 45x30,5x2
сиг. д.л.: ... 1917 г.
рег. бр. 16121

ИСУС ХРИСТОС ВЕЛИК АРХИЈЕРЕЈ, **1917**
масло на платно, 53x51
сиг. д.л.: ... 1917
рег. бр. 16132

16. ЦРКВА СВ. НИКОЛА (ОМОРАНСКИ МАНАСТИР) – С. ОМОРАНЕ, ВЕЛЕШКО

ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН, **1922**
масло на шперплоча, 41x30x2,5
сиг. д.д.: ... 1922 г.
рег. бр. 18192

СВ. НИКОЛА, 1922
темпера на штица, 50x36x2,5
без сиг.
рег. бр. 18204

17. ЦРКВА УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧИНО – ВЕЛЕС

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1923**
темпера на штица, 35,4x28x2,2
сиг. д. сред.: ... 1923 г.
рег. бр. 21765

18. ЦРКВА СВ. АРХАНЃЕЛ – ШТИП

Престолни икони:

ТАЈНА ВЕЧЕРА, **1923**
масло на штица, 64,5x73x2
сиг. д. водор.: Приложува Абаџиски Еснаф, 1923 год.
рег. бр. 18385

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1924
масло на штица, 139x38x2
без сиг.
рег. бр. 18386

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1924
масло на штица, 139x58,2x2
без сиг.
рег. бр. 18379

ИСУС ХРИСТОС, 1924
масло на штица, 139,5x59,2x2,5
без сиг.
рег. бр. 18380

ЈОВАН КРСТИТЕЛ, **1924**
масло на штица, 139x34x2
сиг. д. сред.: 1924
рег. бр. 18387

ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1924
арх. Гаврил и Богородица
масло на штица, 148,5x49x2
без сиг.
рег. бр. 18381

На првиот појас над престолните икони:

СВ. МАТЕЈА И ЛУКА, **1924**
масло на штица, 85x34x2
сиг. д. водор.: Прилаже Штип. трг. удружење 1924 год.
рег. бр. 18382

СВ. ЈОВАН И МАРКО, **1924**
масло на штица, 85x34,5x2
сиг. д. водор.: Прилаже Штип. трг. удружење 1924 год.
рег. бр. 18383

На вториот појас над престолните икони:

ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, **1924**
масло на штица, 150x73,2x2
сиг. д. водор.: Приложува Пекарски Еснаф, 1924 год.
рег. бр. 18384

Лит.: А. Николовски, *Творештвото на Димитар Андонов Папрадишки и на Ѓорѓи Зографски во Штип,* Зборник на Штипскиот народен музеј, IV – V, 1964–1974, Штип, 1975, 147–151

19. ЦРКВА СВ. АТАНАСИЕ – С. БОГОМИЛА, ВЕЛЕШКО

СВ. ПАРАСКЕВА, **1924**
масло на платно, 51,2x40,2
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, Велес, 1924
рег. бр. 18242

20. ЦРКВА СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН – ВЕЛЕС

СВ. ЃОРѓИ ПОБЕДОНОСЕЦ, **1925**
масло на платно, 64,7x55,5
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, 1925
рег. бр. 14265

СВ. ЃОРѓИ ПОБЕДОНОСЕЦ, **1925**
масло на платно, 42x25,5
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, 1925
рег. бр. 14266

21. ЦРКВА СВ. АТАНАСИЕ – С. БОГОМИЛА, ВЕЛЕШКО

СВ. ВАСИЛИЕ ВЕЛИКИ, **1925**
масло на шперплоча, 35x18
сиг. д.л.: Велес, 1925; д.д.: Прилажу Васа и Василе Василевић из Прилепа
рег. бр. 18243

22. ЦРКВА СВ. ЃОРЃИ КРАТОВСКИ – КРАТОВО

СВ. ЃОРЃИ КРАТОВСКИ, **1925**
темпера на штица, 127x57
сиг. д.д.: Зографски из Велеса 1925
рег. бр. 15456

СВ. САВА, **1925**
темпера на штица, 127x57
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, 1925
рег. бр. 15457

ИСУС ХРИСТОС, 1925
темпера на штица, 127x56x2
без сиг.
рег. бр. 15462

ТАЈНА ВЕЧЕРА, **1925**
темпера на штица, 92x51,1x2,5
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, 1925
рег. бр. 15463

СВ. ЃОРЃИ КРАТОВСКИ, 1925
темпера на штица
без сиг.
рег. бр. 15464

23. ЦРКВА УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧИНО – С. НЕМАЊЦИ, СВЕТИНИКОЛСКО

ИСУС ХРИСТОС, **1925**
темпера на платно, 119x82
сиг. д.д.: иконопис(ец) Ђ. Зографски, Велес, 1925 год.
рег. бр. 12924

24. ЦРКВА СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН – С. СУРДУЛИЦА

Престолни икони:

АРХ. МИХАИЛ, 1925
полумасна темпера на штица, 110,8x38,8x2
сиг. д.д.: Ђ. Зограф(ски)

СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН, **1925**
полумасна темпера на штица, 99,5x53,7x2
сиг. Ђ. Зографски 1925

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1925**
полумасна темпера на штица, 110,5x49,6x2
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, 1925

ИСУС ХРИСТОС, **1925**
полумасна темпера на штица, 109,8x49,8x2
сиг. д.д.: Ђ. Зографски 1925 год.

ЈОВАН КРСТИТЕЛ, **1925**
полумасна темпера на штица, 110,7x53,8x2
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, 1925

СВ. НИКОЛА, 1925
полумасна темпера на штица, 110,5x38,8x2
сиг. д.л.: (Ђ.) Зографски, иконописец, Велес

СВ. САВА, 1925
полумасна темпера на штица, 110,2x40x2
без сиг.

ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1925
арх. ГАВРИЛ И БОГОРОДИЦА
полумасна темпера на штица, 139x43,2x2
без сиг.

На првиот појас над престолните икони:
ДЕИСИЗ со по 6 апостоли од страните, 1925, без сиг.

На вториот појас над престолните икони, 1925:
Св. Арсение, Максим, Крштење Христово, Преображение Христово, Воскресение Христово, Св. Троица, Вознесение Христово, Раѓање Христово, Вознесение на св. Илија, Цар Лазар и Св. Сава.

Помеѓу престолните икони и првиот појас на Царските двери:

СВ. ДИМИТРИЕ, 1926.
полумасна темпера на штица, 41x31,6x2
без сиг.

СТЕФАН ДЕЧАНСКИ, 1926
полумасна темпера на штица, 39,5x31,8x2
сиг. д.д.: Ђ. Зографски

ТАЈНА ВЕЧЕРА, **1926**
полумасна темпера на штица, 39,5x31,8x2
сиг. д.д.: Ђ. Зографски 1926, Велес

СИМЕОН МИРОТОЧИВИ, 1926
полумасна темпера на штица, 40x39,5x2
без сиг.

Движни икони:

АРХ. МИХАИЛ, 1926
полумасна темпера на штица, 45,5x27,8x2
без сиг.

РОМАН СЛАТКОПЕВЕЦ И СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН, 1926
полумасна темпера на штица, 42x32,7x2
без сиг.

РОМАН СЛАТКОПЕВЕЦ, **1926**
полумасна темпера на штица, 110,5x39,5x2
сиг. д.д.: 1926

РОМАН СЛАТКОПЕВЕЦ И СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН, 1926
полумасна темпера на штица, 31x23x2
без сиг.

СВ. ПАРАСКЕВА, 1926
полумасна темпера на штица, 41,5x32,6x2
без сиг.

СВ. АНГЕЛИНА, 1926
полумасна темпера на штица, 40x32,4x2,3
сиг. д.д.: Ђ. З.

СВ. ЃОРЃИ И СВ. ДИМИТРИЕ, 1926
полумасна темпера на штица, 40,2x29,4x2,3
сиг. д.д.: Ђ. З.

На бајракот:

ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1926
масло на платно, 36,5x31
без сиг.

СВ. ЃОРЃИ НА КОЊОТ, 1926
масло на платно, 36,5x31
без сиг.

25. ЦРКВА УСЕКОВАНИЕ ГЛАВАТА НА ЈОВАН ПРЕТЕЧА – С. ЛЕБАНЕ

ТРИ ЕРАРХА, **1926**
полумасна темпера на штица, 60,2x45x2
сиг. д. водор.: Приложува Јабланичко – трговско здружение, 1926 Ђ. Зографски, Велес

АП. ПЕТАР, 1926
полумасна темпера на штица, 58x33,4x2,4
без сиг.

26. ЦРКВА УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧИНО – ВЕЛЕС

Бајрак:

БОГОЈАВЛЕНИЕ, **1926**
масло на платно, 89x71
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, 1926
рег. бр. 21766

ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, **1926**
масло на платно, 89x71
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, 1926 г.
рег. бр. 21767

РАЃАЊЕ НА БОГОРОДИЦА, **1926**
масло на платно, 89x71
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, 1926
рег. бр. 21768

27. ЦРКВА СВ. СПАС – ВЕЛЕС

ИСУС ХРИСТОС, **1926**
масло на плех, 75,4x37,3
сиг. д. водор.: ... 1926 г.
рег. бр. 21782

РАЃАЊЕ ХРИСТОВО, **1927**
масло на штица, 58,3x38,8x2
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, 1927
рег. бр. 21773

28. ЦРКВА СВ. НЕДЕЛА – С. РАНЧЕНЦИ, СВЕТИНИКОЛСКО

Престолни икони:

СВ. ЃОРЃИ, 1927
темпера на штица, 90x72,5x2,5
без сиг.
рег. бр. 10935

АРХ. МИХАИЛ, 1927
темпера на штица, 90x70x2,5
без сиг.
рег. бр. 10934

СВ. НЕДЕЛА, 1927
темпера на штица, 96x71x2,5
без сиг.
рег. бр. 10943

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1927
темпера на штица, 91x73x2,5
без сиг.
рег. бр. 10946

ИСУС ХРИСТОС, 1927
темпера на штица, 90x72x2,5
без сиг.
рег. бр. 10936
ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1927
темпера на штица, 96x71x2
без сиг.
рег. бр. 10942

АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1927
темпера на штица, 90x71x2
без сиг.
рег. бр. 10938

ЦАРСКИ ДВЕРИ
БЛАГОВЕСТИ, 1927
темпера на штица, 148x49x3
без сиг.
рег. бр. 10937

Други иконостасни икони:

ВЛЕГУВАЊЕ ВО ЕРУСАЛИМ, 1927
темпера на штица, 72x51x2
без сиг.
рег. бр. 10931

СВ. ТРОИЦА, 1927
темпера на штица, 72x51x2
без сиг.
рег. бр. 10932

ТАЈНА ВЕЧЕРА, **1927**
темпера на штица, 90x50x2,5
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, 1927
рег. бр. 10994

ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1927
темпера на штица, 100x90x2,5
сиг. д.д.: Ђ. Зографски
рег бр. 10945

ВОЗДВИЖЕНИЕ ЧЕСНАГО КРСТА, 1927
темпера на штица, 71x48x2
без сиг.
рег. бр. 10947

ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1927
темпера на штица, 71x48x2
без сиг.
рег. бр. 10948

КРШТЕЊЕ ХРИСТОВО, 1927
темпера на штица, 71x48x2
без сиг.
рег. бр. 10949

РАЃАЊЕ ХРИСТОВО, **1927**
темпера на штица, 71x48x2
сиг. д.д.: 1927
рег. бр. 10950

29. ЦРКВА СВ. АТАНАСИЕ – С. СТАРО КОЊАРЕВО, СТРУМИЧКО

СВ. ЃОРЃИ, 1927
темпера на штица, 120,5x49,5x2
без сиг.
рег. бр. 12347

АРХ. МИХАИЛ, **1927**
темпера на штица, 120x45,5x2
сиг. д.д.: израд: Ђорђе Ј. Зографски од Велес, 1927
рег. бр. 12320

АТАНАСИЕ АНТИОХИСКИ, 1927
темпера на даска, 120x49,5x2
сиг. д.д.: Ђ. Зографски
рег. бр. 12338

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1927
темпера на даска, 120x49,5x2
сиг. д. водор.: Израдио Ђорђе Ј. Зографски живописац из Велеса

ИСУС ХРИСТОС, 1927
темпера на даска, 120x49,5x2
без сиг.
рег. бр. 12321

ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1927
темпера на даска, 120x49,5x2
рег. бр. 12318

СВ. НИКОЛА, 1927
темпера на даска, 120x49,5x2
сиг. д.д.: Ђ. З.
рег. бр. 12317

АРХИЃ. СТЕФАН, 1927
темпера на даска, 120x45,5x2
без сиг.
рег. бр. 12319

СВ. ДИМИТРИЕ, 1927
темпера на даска, 120x49,5x2
без сиг.
рег. бр. 12316

ЦАРСКИ ДВЕРИ
Арх. Гаврил и Богородица, 1927
темпера на даска, 129x45x2,5; 147x48x2,5
без сиг.
рег. бр. 12315

Апостоли и празнични икони:

ТОМА И СИМЕОН, 1927
темпера на штица, 50x49x2
без сиг.
рег. бр. 12337

ЈАКОВ И МАРКО, 1927
темпера на штица, 50x49x2
без сиг.
рег. бр. 12332

ПЕТАР И ЈОВАН, 1927
темпера на штица, 50x49,5x2
без сиг.
рег. бр. 12326

ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1927
темпера на штица, 90x49x2
рег. бр. 12329

МАТЕЈА И ПАВЕЛ, 1927
темпера на штица, 50x49x2
без сиг.
рег. бр. 12331

ЛУКА И АНДРЕЈ, 1927
темпера на штица, 50x49x2
без сиг.
рег. бр. 12333

ВАРТОЛОМЕЈ И ФИЛИП, 1927
темпера на штица, 50x49x2
без сиг.
рег. бр. 12334

ВЛЕГУВАЊЕ ВО ЕРУСАЛИМ, 1927
темпера на штица, 50x49,5x2
без сиг.
рег. бр. 12322

УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧИНО, 1927
темпера на штица, 50x60,2x2
сиг. д. водор.: Ђ. Зографски
рег. бр. 12323

РАЃАЊЕ НА БОГОРОДИЦА, 1927
темпера на штица, 50x49,5x2
без сиг.
рег. бр. 12324

ВОЗДВИЖЕНИЕ НА ЧЕСНИОТ КРСТ, 1927
темпера на штица, 50x49,5x2
рег. бр. 12325
без сиг.

СВ. ТРОИЦА, 1927
темпера на штица, 50x49x2
без сиг.
рег. бр. 12336

БОГОЈАВЛЕНИЕ, 1927
темпера на штица, 50x49,3x2
без сиг.
рег. бр. 12327

РАЃАЊЕ ХРИСТОВО, 1927
темпера на штица, 50x49x2
без сиг.
рег. бр. 12328

ХРИСТОС НА МАСЛИНОВАТА ГОРА, 1927
темпера на штица, 50x49x2
без сиг.
рег. бр. 12330

ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1927
темпера на штица, 115,5x87x2
рег. бр. 12340

СРЕТЕНИЕ ХРИСТОВО, 1927
темпера на штица, 50x49,2x2
без сиг.
рег. бр. 12341

ПРЕОБРАЖЕНИЕ ХРИСТОВО, 1927
темпера на штица, 601x49,5x2
без сиг.
рег. бр. 12342

ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1927
темпера на штица, 60x49,5x2
без сиг.
рег. бр. 12343

ВЛЕГУВАЊЕ ВО ХРАМ, 1927
темпера на штица, 50x48,5x2
без сиг.
рег. бр. 12344

КОНСТАНТИН И ЕЛЕНА, 1927
темпера на штица, 50x49x2
без сиг.
рег. бр. 12345

30. ЦРКВА УСПЕНИЕ НА СВ. БОГОРОДИЦА – ШТИПСКО НОВО СЕЛО

СВ. ХАРАЛАМПИЕ, **1927**
темпера на штица, 100x68,5x2
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, Велес 1927
Пут. трг. друштво, Штип, 1927 г.
Лит. А. Николовски, *Творештвото на Димитар Андонов Папрадишки и на Горѓи Зографски во Штип,* Зборник на штипскиот Народен музеј IV–V, Штип, 1975, 151–152

31. ЦРКВА СВ. БОГОРОДИЦА – С. СКОРУША, РАДОВИШКО

ИСУС ХРИСТОС, 1927 (?)
темпера на даска, 90x64x2
без сиг.
рег. бр. 11836

ЃОРЃИ ПОБЕДОНОСЕЦ, 1927 (?)
темпера на даска, 90x64x2
без сиг.
рег. бр. 11835

32. ЦРКВА ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО – С. ’РЛЕВЦИ – ВЕЛЕШКО

Престолни икони:

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ (с. врата), 1927
темпера на даска, 119,5x51,5x2,5
без сиг.
рег. бр. 17663

ВОЗНЕСЕНИЕ ГОСПОДНЕ, 1927
темпера на даска, 129x74x2
без сиг.
рег. бр. 17667

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1927
темпера на даска, 128x73,5x2
без сиг.
рег. бр. 17666

ИСУС ХРИСТОС, 1927
темпера на даска, 128x75x2
без сиг.
рег. бр. 17668

ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1927
темпера на даска, 128x74,5x2
без сиг.
рег. бр. 17665

АРХИЃАКОН СТЕФАН, **1927**
темпера на даска, 119x52x2,5
сиг. д.д.: Ђорђе Зографски, 1927
рег. бр. 17664

Царски двери
БЛАГОВЕСТИ, 1927
темпера на даска, 139x53x2,5; 109x44,5x2
без сиг.
рег. бр. 17669

Празнични и други икони:

БЛАГОВЕСТИ, 1927
темпера на даска, 43,5x31,5x2
без сиг.
рег. бр. 17683

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, 1927
темпера на даска, 43,5x31,5x2,2
без сиг.
рег. бр. 17684

БОГОЈАВЛЕНИЕ, 1927
темпера на даска, 43,5x31,5x2
без сиг.
рег. бр. 17685

ВЛЕГУВАЊЕ ВО ЈЕРУСАЛИМ, 1927
темпера на даска, 43,5x32x2
без сиг.
рег. бр. 17686

ПРЕОБРАЖЕНИЕ ГОСПОДНЕ, 1927
темпера на даска, 43x32x2
без сиг.
рег. бр. 17687

ВОЗНЕСЕНИЕ ГОСПОДНЕ, 1927
темпера на даска, 42,5x32x2
без сиг.
рег. бр. 17688

СВ. ТРОИЦА, 1927
темпера на даска, 43,5x32x2
без сиг.
рег. бр. 17689

УСПЕНИЕ НА СВ. БОГОРОДИЦА, 1927
темпера на даска, 42,5x31,5x2,2
без сиг.
рег. бр. 17690

ВОЗДВИЖЕНИЕ ЧЕСНАГО КРСТА, 1927
темпера на даска, 43x31,5x2
без сиг.
рег. бр. 17691

СРЕТЕНИЕ ГОСПОДНЕ, 1927
темпера на даска, 43x32x2,2
без сиг.
рег. бр. 17692

СВ. ВОВЕДЕНИЕ, 1927
темпера на даска, 43x31x2
без сиг.
рег. бр. 17693

РОЖДЕСТВО НА СВ. БОГОРОДИЦА, 1927
темпера на даска, 43x32x2
без сиг.
рег. бр. 17694

ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1927
темпера на даска, 47x41x2,2
без сиг.
рег. бр. 17695

ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1927
темпера на даска, 47,5x41,2x2,2
без сиг.
рег. бр. 17696

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1927
темпера на даска, 30x23,8x2,5
без сиг.
рег. бр. 17697

ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1927
темпера на даска, 29x22,5x2
без сиг.
рег. бр. 17698

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1927
темпера на даска, 23,5x17x1,5
без сиг.
рег. бр. 17699

ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1927
темпера на даска, 24,5x17x1,5
без сиг.
рег. бр. 17700

ИСУС ХРИСТОС, 1927
темпера на даска, 23,5x17x1,8
без сиг.
рег. бр. 17701

СВ. ТРОИЦА, 1927
темпера на даска, 113x76x2
без сиг.
рег. бр. 17670

33. ЦРКВА СВЕТИ СПАС, ВЕЛЕС
СВ. САВА, 1927 (?)
масло на платно, 63x47,5
без сиг.
рег. бр. 21771

34. ЦРКВА СВ. ТРОИЦА – С. РАШТАНИ, ВЕЛЕШКО

СВ. ТРОИЦА, 1929
темпера на даска, 50x40x0,5
без сиг.
рег. бр. 17707

СВ. ГЛИГОРИЕ БОГОСЛОВ, **1929**
темпера на даска, 65,5x40,5x2
сиг. г.л.: 1929; л. сред.: приложува за здравје на својата фамилија, Глигор Т. Пендаревиќ од Велес, 1929 год.
рег. бр. 17708

ИСУС ХРИСТОС, 1929
темпера на шперплоча, 30x23x0,5
рег. бр. 17715

35. ЦРКВА СВ. СТЕФАН – СВЕТИ НИКОЛЕ

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1929
темпера на даска, 82x48x2,5
без сиг.
рег. бр. 10919

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1929**
темпера на даска, 90x65x2,5
сиг. д.л.: Ђ. Зографски, 1929
рег. бр. 10918

ИСУС ХРИСТОС, **1929**
темпера на даска, 90x64x2,5
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, 1929
рег. бр. 10917

ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1929
темпера на даска, 82x38x3
без сиг.
рег. бр. 10916

ИСУС ХРИСТОС – ЖИВОТОНОСНИ ХЛЕБ, 1929
темпера на платно, 123x76,5
без сиг.
рег. бр. 10921

СВ. НИКОЛА, 1929
темпера на даска, 80x47x2
без сиг.
рег. бр. 10923

ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1929
темпера на даска, 37x25x2
без сиг.
рег. бр. 10897

ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1929
темпера на даска, 49x37x2
без сиг.
рег. бр. 10898

АП. АНДРЕА, 1929
темпера на даска, 38x24x2
без сиг.
рег. бр. 10899

ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1929
темпера на даска, 38x24x2
без сиг.
рег. бр. 10900

АП. СИМОН, 1929
темпера на даска, 38x24x2
без сиг.
рег. бр. 10901

АП. ПЕТАР, 1929
темпера на даска, 38x24x2
без сиг.
рег. бр. 10902

ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН, 1929
темпера на даска, 38x24x2
без сиг.
рег. бр. 10903

ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1929
темпера на даска, 38x24x2
без сиг.
рег. бр. 10906

АП. ПАВЕЛ, 1929
темпера на даска, 38x24x2
без сиг.
рег. бр. 10907

АП. ВАРТОЛОМЕЈ, 1929
темпера на даска, 38x24x2
без сиг.
рег. бр. 10908

АП. ЈАКОВ, 1929
темпера на даска, 38x24x2
без сиг.
рег. бр. 10909

СВ. НЕДЕЛА, 1929
темпера на даска, 26x20x2
без сиг.
рег. бр. 10914

ИСУС ХРИСТОС, 1929
темпера на даска, 25x20x2
без сиг.
рег. бр. 10915

36. ЦРКВА СВ. НИКОЛА – СВ. НИКОЛЕ

СВ. МИНА, 1929
темпера на даска, 35x29x2
сиг. д.д.: Ђ. Зографски
рег. бр. 10868

37. ЦРКВА СВ. СПАС – ВЕЛЕС

Бајрак:

ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1931
масло на платно, 59x46
без сиг.
рег. бр. 21777

БОГОЈАВЛЕНИЕ, **1931**
масло на платно, 58,7x47
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, 1931
рег. бр. 21778

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, **1931**
масло на платно, 58,6x45,8
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, 1931
рег. бр. 21779

ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1931
масло на платно, 59x45,5
без сиг.
рег. бр. 21780

38. ЦРКВА СВ. КОНСТАНТИН И ЕЛЕНА – УЖИЧКА ПОЖЕГА

Движни икони:

СВ. САВА ПРВ АРХИЕПИСКОП СРПСКИ, 1931
масло на штица, 82,2x42,6
без сиг.

СВ. СТЕФАН ПРВОВЕНЧАНИ ЦАР СРПСКИ, 1931
масло на штица, 82,4x42,6
без сиг.

Бајрак:

СВ. НИКОЛА, **1931**
масло на платно, 33x33,2
сиг. д.д.: Ђ. Зогр(афски)
Приложува Милован Томашевић
бив. хотелиер од Пожега, 1931
На опачината од бајракот:
СВ. ТРОИЦА
без сиг.

39. ЦРКВА СВ. НИКОЛА – НОВО ГРОБЈЕ, БЕЛГРАД

Движни двострани икони:

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, **1932**
масло на метална плочка, 30,1x23,1x0,12
без сиг.
На опачината: ВОВЕДЕНИЕ НА БОГОРОДИЦА ВО ХРАМ, 1932
без сиг.

СВ. КУЗМАН И ДАМЈАН, 1932
масло на метална плоча, 29,9x20,3
без сиг.
на опачината: СВ. ДИМИТРИЕ, 1932
без сиг.

ВАСИЛИЕ ВЕЛИКИ, **1932**
масло на метална плоча, 30,3x23
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, Велес 1932
на опачината: СВ. САВА, 1932
без сиг.

ПРОРОК ИЛИЈА, 1932
масло на метална плоча, 30,1x22,9
без сиг.
На опачината: ПРЕОБРАЖЕНИЕ ГОСПОДНЕ
без сиг.

СВ. ПАРАСКЕВА, 1932
масло на метална плоча, 30,1x23x0,02
без сиг.
На опачината: РАЃАЊЕ БОГОРОДИЧИНО
без сиг.

СВ. ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1932
масло на метална плоча, 30,1x23,2
без сиг.
На опачината: КРШТЕЊЕ ГОСПОДНЕ
без сиг.

СВ. ТОМА, 1932

ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1932

40. ЦРКВА КОНСТАНТИН И ЕЛЕНА – С. ОМОРАНЕ, ВЕЛЕШКО

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1932**
темпера на штица, 93,5x66x2
сиг. д.д.: Ђ. Зографски.
д.л. кон сред: за спомен... Димона, Цена, Ацо, Манче, Санда.
Приложува: Стојко Петрушевић, од с. Оморани 1932 г.
рег. бр. 18121

41. ЦРКВА СВЕТИ НИКОЛА – ШТИП

СВ. САВА, **1932**
масло на платно, 100x55,5
сиг. д.д.: Ђ. Ј. Зографски, 1932, Велес
рег. бр. 21006

42. ЦРКВА СВ. ПЕТКА – СКОПЈЕ

СВ. НИКОЛА, **1932**
масло на штица, 89,4x51,5x1,7
сиг. д.д.: Ђ. Ј. Зографски, 1932
рег. бр. 21747

ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1932
масло на платно, 43,5x34
сиг. д.д.: Ђ. Зографски
рег. бр. 21754

43. ЦРКВА. СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН – ВЕЛЕС

ВТОРОЕ ПРИШЕСТВИЕ (СТРАШЕН СУД), **1933**
масло на платно, 144x87
сиг. д.д.: Ђ. Јак. Зографски – Велес
1933 Покајна г.

44. ЦРКВА СВ. ПЕТКА – СКОПЈЕ

СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ (ДИПТИХ), **1934**
масло на шперплоча, 107x93x1
сиг. д.д.: Ђ. Як. Зографски; д.д.: Ђ. Як. Зограф, 1934 г.
рег. бр. 21752

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС СО СВЕТЦИ,
масло на шпер, 107x93x1
без сиг.
рег. бр. 21753

45. ЦРКВА СВ. АТАНАСИЕ – С. ТЕОВО, ВЕЛЕШКО

ВОВЕДЕНИЕ НА БОГОРОДИЦА, **1934**
темпера на даска, 28x23,5x1
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, 1934 г.
на опачината 27. VIII. 1934 г.
рег. бр. 18140

46. ЦРКВА СВ. СПАС – С. ОРАОВЕЦ – ВЕЛЕШКО

ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, **1934**
темпера на даска, 60,5x40x2,5
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, Велес 1934 г.
рег. бр. 18075

47. ЦРКВА ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО – С. ЕЛОВЕЦ, ВЕЛЕШКО

ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, **1934**
темпера на шперплоча, 32x20x0,5
сиг. д. водор.: Приложува за здравје Петар Л. Ристић од Велес 1934 г.
рег. бр. 17565

48. ЦРКВА СВ. ПЕТАР И ПАВЕЛ – С. ПАПРАДИШТЕ, ВЕЛЕШКО

АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1934
темпера на шперплоча, 50,5x33,5x0,5
сиг. д.д.: Ђ. Зографски
рег. бр. 15924

СВ. ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1934
темпера на шперплоча, 159x69,3x0,5
без сиг.
рег. бр. 15932

АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1934
темпера на шперплоча, 150x70x0,5
сиг. д.д.: Ђ. Зографски
рег. бр. 15936

ИСУС ХРИСТОС, 1934
темпера на даска, 150x70x2
сиг. д.д.: Ђ. Зографски
рег. бр. 15937

ПРЕОБРАЖЕНИЕ ГОСПОДНЕ, 1934
темпера на шперплоча, 119,5x71x0,5
без сиг.
рег. бр. 15938

ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1934
темпера на даска, 120x70x2,5
без сиг.
рег. бр. 15939

ГЕОРГИ ПОБЕДОНОСЕЦ, 1934
темпера на шперплоча, 150x69x0,5
сиг. д.д.: Ђ. Зографски
рег. бр. 15953

ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1934
темпера на шперплоча, 96x85,5x0,5
сиг. д.д.: Ђ. Зографски
рег. бр. 15942

СВ. САВА, 1934
рег. бр. 15594
Лит.: Леун(овић), *Иконописачки радови Ђорђа Зографског,* Вардар од 18 августа, Скопје, 1934, 3

49. ЦРКВА УСПЕНИЕ НА СВ. БОГОРОДИЦА – С. ЈОСИФОВО, ВАЛАНДОВСКО

ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1934
темпера на даска, 88x58,5x2
сиг. д. водор.: Н. В. Петок, 1915 г. / Ђ. Зографски.
рег. бр. 12130

ПРЕП. МАТИ АНГЕЛИНА, 1934
темпера на даска, 53x29x2,5
сиг. д.д.: за покој на душите на загинатите херои на В. Петак. 1915
г.д.: На В. Петак 1915, Ђ. Зографски
рег. бр. 12133

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1934
темпера на даска, 87x45x2,8
сиг. д. водор.: За покој на душите на загинатите 1915 на В. Петок.
рег. бр. 12135

Забелешка: Иконите му припаѓале на иконостасот од Капелата – Костурница во Удово.
Лит. Леун. *Иконописачки радови Ђорђа Зографског,* Вардар од 18 август, Скопје, 1934, 3

50. ЦРКВА СВ. ЃОРЃИ – СУРДУЛИЦА

СВ. САВА, **1934**
масло на шперплоча, 42,8x31x0,4
сиг. д.д.: Ђ. Зографски.
На опачината (со мастило):
март 1934 год. Сурдулица
соп. парохиска канцеларија

АРХ. МИХАИЛ, 1934
темпера на даска, 46x31,3x3,2
без сиг.
соп. парохиска канцеларија

АРХ. СТЕФАН, **1935**
масло на шперплоча, 42x32x0,5
сиг. на опачината со молив: мај 1935 протоѓакон учител Воислав Т. Симоновић.

РАСПЕТИЕ ХРИСТОВО, 1935
масло на шперплоча, 42x29,5x1,5
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, Велес

51. ЦРКВА СВ. ПЕТКА – С. ОРЉАНЕ

Иконостас:

СВ. ПАРАСКЕВА, 1936/1937
масло на шперплоча, 150x50,4
без сиг.

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1936/1937
масло на шперплоча, 150x50
без сиг.

ИСУС ХРИСТОС, 1936/1937
масло на шперплоча, 150,5x50
без сиг.

ЈОВАН ПРЕТЕЧА, 1936/1937
масло на шперплоча, 150,3x50
без сиг.

ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1936/1937
Благовештение – арх. Гаврил и Богородица
без сиг.

I зона на престолните икони:

АП. ТОМА, 1936/1937
масло на шперплоча, 42x30
без сиг.

АП. ЈАКОВ, 1936/1937
масло на шперплоча, 42x30
без сиг.

АП. АНДРЕА, 1936/1937
масло на шперплоча, 42x30
без сиг.

АП. ПЕТАР, 1936/1937
масло на шперплоча, 42x30
без сиг.

ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1936/1937

АП. ПАВЕЛ, 1936/1937
масло на шперплоча, 42x30
без сиг.

АП. СИМОН, 1936/1937
масло на шперплоча, 42x30
без сиг.

АП. ВАРТОЛОМЕЈ, 1936/1937
масло на шперплоча, 42x30
без сиг.

АП. ФИЛИП, 1936/1937
масло на шперплоча, 42x30
без сиг.

II зона на иконостасните икони:

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, 1936/1937
масло на шперплоча, 42x30

БОГОЈАВЛЕНИЕ, 1936/1937
масло на шперплоча, 42x30

ВЛЕГУВАЊЕ ВО ЕРУСАЛИМ, 1936/1937
масло на шперплоча, 42x30

СВ. ЛУКА, 1936/1937
масло на шперплоча, 42x30

ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1936/1937

I и II зона:

СВ. МАРКО, 1936/1937
масло на шперплоча, 42x30

СВ. ТРОИЦА, 1936/1937
масло на шперплоча, 42x30

ПРЕОБРАЖЕНИЕ ХРИСТОВО, 1936/1937
масло на шперплоча, 42x30

УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧИНО, 1936/1937
масло на шперплоча, 42x30

СВ. ЈОВАН, 1936/1937
масло на шперплоча, 42x30

СВ. МАТЕЈА, 1936/1937
масло на шперплоча, 42x30

СВ. САВА, 1936/1937
масло на даска, 70,5x55

52. ЦРКВА ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО – С. БАЊИЦА, ВЕЛЕШКО

Иконостас

Престолни икони:

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ (сев. врата), 1936
темпера на даска, 104x59x2,5
без сиг.
рег. бр. 17626

ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, **1936**
темпера на даска, 104,5x59x2,5
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, 1936
рег. бр. 17627

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1936
темпера на даска, 104,5x59,5x2,5
без сиг.
рег. бр. 17628

ИСУС ХРИСТОС, 1936
темпера на даска, 104,5x59,5x2,5
сиг. д.д.: Ђ. Зографски
рег. бр. 17629

ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1936
темпера на даска, 104,3x58,5x2,5
сиг. д.д.: Ђ. Зографски
рег. бр. 17630

АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1936
темпера на штица, 103x59x2,5
сиг. д.д.: Ђ. З.
рег. бр. 17631

ЦАРСКИ ДВЕРИ, 1936
Благовести, 162x48x3,5; 135x46x3,5
без сиг.
рег. бр. 17625

I појас од престолните икони:

АПОСТОЛ ФИЛИП, 1936
темпера на штица, 49,5x32x2,5
без сиг.
рег. бр. 17634

АПОСТОЛ ВАРТОЛОМЕЈ, 1936
темпера на штица, 49,5x32x2,5
рег. бр. 17635

АПОСТОЛ СИМОН, 1936
темпера на штица, 49,5x32,5x2
без сиг.
рег. бр. 17636

ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1936
темпера на штица, 49,5x33x2,5
без сиг.
рег. бр. 17637

ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈА, 1936
темпера на штица, 49x32x2,5
без сиг.
рег. бр. 17638

АПОСТОЛ ПЕТАР, 1936
темпера на штица, 49x32x2,5
без сиг.
рег. бр. 17640

ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1936
темпера на штица, 90x49x2,2
без сиг.
рег. бр. 17632

АПОСТОЛ ПАВЕЛ, 1936
темпера на штица, 49x32,5x2,8
без сиг.
рег. бр. 17639

ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН, 1936
темпера на штица, 49x32x2,5
без сиг.
рег. бр. 17641

ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1936
темпера на штица, 49,5x32,5x2,5
без сиг.
рег. бр. 17642

АПОСТОЛ АНДРЕЈА, 1936
темпера на штица, 49,5x32x2,5
без сиг.
рег. бр. 17643

АПОСТОЛ ЈАКОВ, 1936
темпера на штица, 49x33x2,5
без сиг.
рег. бр. 17644

АПОСТОЛ ТОМА, 1936
темпера на штица, 49x33x2,5
без сиг.
рег. бр. 17645

II појас над престолните икони:

СВ. БОГОЈАВЛЕНИЕ, 1936
темпера на штица, 49x33x2
без сиг.
рег. бр. 17646

ВХОД ГОСПОДЕН ВО ЕРУСАЛИМ, 1936
темпера на даска, 49x33x2,5
без сиг.
рег. бр. 17647

ПРЕОБРАЖЕНИЕ ГОСПОДНЕ, 1936
темпера на даска, 49x32x2,2
без сиг.
рег. бр. 17648

ВОЗДВИЖЕНИЕ НА ЧЕСНИОТ КРСТ, 1936
темпера на даска, 49x33x2,2
без сиг.
рег. бр. 17649

УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧИНО, 1936
темпера на даска, 49x33x2,5
без сиг.
рег. бр. 17650

ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1936
темпера на даска, 49x32x2,5
без сиг.
рег. бр. 17651

ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1936
темпера на даска, 110x88x2
без сиг.
рег. бр. 17633

СВ. ТРОИЦА, 1936
темпера на даска, 49x32x3,2
без сиг.
рег. бр. 17652

СРЕТЕНИЕ ГОСПОДНЕ, 1936
темпера на даска, 49x32x2
без сиг.
рег. бр. 17653

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, 1936
темпера на даска, 49x32x2
без сиг.
рег. бр. 17654

БЛАГОВЕШТЕНИЕ, 1936
темпера на даска, 49x32x2
без сиг.
рег. бр. 17655

ВЛЕГУВАЊЕ ВО ХРАМ, 1936
темпера на даска, 49x32x2,5
без сиг.
рег. бр. 17656

РОЖДЕСТВО БОГОРОДИЧИНО, 1936
темпера на даска, 49x32,5x2,5
без сиг.
рег. бр. 17657

53. ЦРКВА СВ. ЈОВАН КРСТИТЕЛ – С. ВЕТЕРСКО, ВЕЛЕШКО

Престолни и други икони:

СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА, **1936**
темпера на даска, 128x57x2,5
сиг. д. водор.: Прилаже митрополит скопљански Господин Јосиф, 1936
рег. бр. 16441

СВ. НИКОЛА ЧУДОТВОРЕЦ, **1936**
темпера на даска, 128x57x2,5
сиг. д. водор.: Прилаже митрополит скопљански Господин Јосиф, 1936 год.
рег. бр. 16142

СВ. ПАРАСКЕВА, 1936
темпера на даска, 31,5x23x2
без сиг.
рег. бр. 16135

ТАЈНА ВЕЧЕРА, **1936**
масло на платно, 150x49,5
сиг. д.д.: коп. Ђ. З. 1936
рег. бр. 16138

54. ЦРКВА ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО – С. БАЊИЦА, ВЕЛЕШКО

Движни икони:

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1936/1937
темпера на штица, 32x19,5x2,5
сиг. д. испод: приложи Султана Ђ. Тировић, бакал из Велеса.
рег. бр. 17658

ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, **1937**
темпера на штица, 27,5x19,5x2
сиг. долу испод: Прилажу: свештенство среза Велешког, 1937 г.
рег. бр. 16659

ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО (ГОСПОДНЕ), 1937
темпера на штица, 23,5x16,5x1,2
без сиг.
рег. бр. 17660

ИСУС ХРИСТОС, 1937
темпера на штица, 20,5x13x1,5
без сиг.
рег. бр. 17661

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1937
темпера на даска, 20,5x13x1,8
без сиг.
рег. бр. 17662

55. ЦРКВА УСПЕНИЕ НА СВ. БОГОРОДИЦА, ВЕЛЕС

Иконостасни икони:

СВ. НИКОЛА, 1937/38
масло на даска, 92x74,7x2,8
без сиг.
рег. бр. 12161

АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1937/38
масло на даска, 92,2x75x2,5
без сиг.
рег. бр. 12162

СВ. ДИМИТРИЕ СОЛУНСКИ, 1937/38
масло на даска, 91,8x74x2,6
без сиг.
рег. бр. 12163

СВ. ГЕОРГИЕ, 1937/38
масло на даска, 91,7x74,7x2,5
без сиг.
рег. бр. 12164

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1937/38
масло на даска, 91,8x73,5x2,7
без сиг.
рег. бр. 12165

СВ. ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1937/38
масло на даска, 92x74x2,6
без сиг.
рег. бр. 12166

ИСУС ХРИСТОС, 1937/38
масло на даска, 92x74,8x2,7
без сиг.
рег. бр. 12167

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1937/38
масло на даска, 92x74,5x2,8
без сиг.
рег. бр. 12168

56. ЦРКВА СВ. НИКОЛА – ВЕЛЕС

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ (северна врата), **1939**
сиг. долу: Поклања Пандора Мешкова, ... 1939

На иконостасот:

ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, **1940**
сиг. долу: Приложи за здравие Симонъ Масларовъ и сопругата Гена и дъщеря Родна
1940 год. Ђ. Зографски.

57. ЦРКВА СВ. ЃОРЃИ – СУРДУЛИЦА

ПОКРОВ НА СВ. БОГОРОДИЦА, **1940**
масло на штица, 34x24,5x1,5
сиг. долу: прилажу за здравље Пасе Светозара и Љубе Цветковића, 1940
д.д.: Ђ. Зографски.

ГЕОРГИЕ ПОБЕДОНОСЕЦ, 1940 (?)
масло на штица, 45,1x27,4x2,1
сиг. д.д.: Ѓ. Зографски
Сопственост на Александар Левков, ул. Благој Нечев бр. 76 – Т. Велес

ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, **1940**
масло на шперплоча, 63x35,7
сиг. д.д.: Ѓ. Зографски, Велес, 1940
рег. бр. 14274

СВ. СПИРИДОН ЧУДОТВОРЕЦ, 1940
масло на шперплоча, 34,5x16,4
без сиг.
рег. бр. 14275

ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1940
масло на шперплоча, 39,5x17,5
без сиг.
рег. бр. 14276

ИСУС ХРИСТОС, 1940
на опачината:
РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО
без сиг.
рег. бр. 14277

РАСПЕТИЕ ХРИСТОВО, 1940
масло на шперплоча, 39,5x17,5
без сиг.
рег. бр. 14278

БЛАГОВЕШТЕНИЕ, 1940
на опачината од комп. РАСПЕТИЕ ХРИСТОВО
без сиг.
рег. бр. 14279/1

ИСУС ХРИСТОС СО ТРНОВ ВЕНЕЦ, 1940
на опачината РАСПЕТИЕ ХРИСТОВО
без сиг.
рег. бр. 14279/2

Движни икони:

СВ. ЈОВАН КРСТИТЕЛ, **1940**
масло на шперплоча, 49,8x36,7
сиг.: на опачината со молив: Јован Ѓ. Зографски, шофер, 16. III. 1940 год. Битољ
соп. Томислав Зографски, Скопје

ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, **1941**
масло на шперплоча, 88,6x74
сиг. д.д.: Г. Зографски
соп. цр. св. Пантелејмон, Велес
рег. бр. 14267
На опачината од Воскресение Христово:
СЛАВЈАНО БЪЛГАРСКИ ПРОСВЕТ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ, **1941**
масло на шперплоча, 88,8x74
сиг. д.д.: Г. Зографски, 1941

КРШТЕЊЕ НА ИСУС ХРИСТОС, 1941
масло на шперплоча, 88x73,4
без сиг.
соп. на Св. Пантелејмон, Велес
рег. бр. 14269
На опачината на Крштење Христово:
СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН, 1941
масло на шперплоча, 88x73,4
сиг. д.д.: Г. Зограф.
соп. на црквата Св. Пантелејмон, Велес
рег. бр. 14270

СВ. ДИМИТРИЕ, **1941**
масло на даска, 45x30x2
сиг. д.д.: Г. Я. К. Зографски, 1941
соп. црква Св. Димитрие, Велес
рег. бр. 11662

СВ. ПАРАСКЕВА, 1941
масло на шперплоча, 60x45
без сиг.
соп. црква Св. Димитрие, Велес
рег. бр. 11072

ТАЈНА ВЕЧЕРА, **1942**
масло на шперплоча, 120x89
сиг. д.д.: Г. Я. ак. Зографски 1942 год.
соп. црква Св. Пантелејмон, Велес
рег. бр. 14271

СВ. ТРОИЦА, **1942**
масло на шперплоча, 51,4x38,7
сиг. д.д.: Г. Зографски
д. водор.: Подари сия Касапова Орешанка од Велес, 1942 г.
соп. црква Св. Спас, Велес
рег. бр. 21772

СВ. ДИМИТРИЕ СОЛУНСКИ, 1941/42
темпера на даска, 46,2x32,5x2
без сиг.
соп. Спиро Зафиров, Велес

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1944**
масло на штица, 50x40
сиг. д.д.: Г. Зографски
д. водор.: Подари за здравие Трајчо, Мариа, Димче Нечев, 1944
соп. црква Успение на св. Богородица, Т. Велес.
рег. бр. 21764

СВ. НИКОЛА, **1945**
масло на шперплоча, 59x50x0,5
сиг. д.л.: Приложи Петр Рушков и фамилијата му 1945
соп. црква Св. Никола, Башино село, Велешко
рег. бр. 16020

Б. ЖИВОПИС

1.ЦРКВА СВ. ТЕОДОР – С. АЗБРЕСНИЦА

Еднокорабна црква, подигната 1903 (?), а живописана 1904 и 1905 г.

Нартекс:
Врз горната половина од источната страна Второ пришествие, со фризот грешници во долниот дел. На средината од фризот е насликана палета со отворена книга врз неа, а испод елипсовидното поле е испишано: Ђорђе Ј. Зографски, иконописец и живописец из Велеса, 1905 г.
Јужно од влезот во наосот: Смрт богатаго грешника (187x134), а северно Веселисја богати человјек (168,5x135); јужна страна: Погребение на богатиот грешник (107,5x181), а изнад Смрт богатаго Лазарја дјаволи душу односјат в оган вечниа; северна страна: Смрт убоги Лазарја (187x111), а над ангел на облак го прифаќа старецот за рака, а на западната страна: преп. Роман, јужно и преп. Прохор Пчињски, северно од влезот.

Наос:
Во апсидалната конха, во ширина од наосот, од северната страна: Исус Христос во биста со путир во левата рака во ниша; српски светци: Милутин, Симеон Мироточиви, Симеон Првовен-

чани и Лазар, а над Богородица Ширшаја Небес. На јужната страна врз плитките пиластри: пр. Илија (д.д.: 1906 г.), арх. Михаил (д. сред. 1905 г.), св. Пантелејмон (д. сред.: 1906), Атанасие (д.д.: 1906 г.) и Димитрие; на северната страна: Василие Велики (д. водор.: Прилажу Стојан и Сима браћа Аврамовићи и Ђорђе Ј. Зографски, 1906 г.), Слегувањето на Св. Дух, над јужниот влез, Јован Златоуст (сиг. д.д.: 1906), Григорие Богослов (д.д.: 1906), Никола Чудотворец и Георгиј; на западната страна: Успение Богородичино, Влегување во Ерусалим (189x225,5), јужно и Проповед на Исус Христос, северно од влезот.

2. ЦРКВА СВ. ПЕТКА – С. СЕЧАНИЦА

Над западниот влез однадвар претставена е бистата на св. Петка во 1905.

3. ЦРКВА СВ. НИКОЛА – С. РУДНИК, ВЕЛЕШКО

Еднокорабна црква, со полукружна апсида, подигната околу 1913 г.
На северната страна во првата зона: пр. Илија (д.л.: Приложи Игно и Диме), во втората: св. Георги Победоносец (д.д.: Приложи Георги Зографски, художник, 1917).
На јужната страна, во втората зона: Димитрие Солунски.

4. ЦРКВА СВ. СПАС – ВЕЛЕС

Трокорабна црква, засведена. Над централниот дел купола на пандантифи. Подигната во 1840 г., а живописана 1921 г.
Во протезисот Исус Христос со два ангели. На јужната страна, прва зона, од запад: Кирил и Методиј, ап. Павле (сиг. подари за спомен еснаф воденичарски 1921 г.), арх. Михаил (сиг. подари еснаф касапски, 1921 г.), Спиридон (сиг. подари еснаф обущарски 1921 г.), Антоние Велики (сиг. подари еснаф бакалски, 1921 г.) и Димитрие. Во втората зона: Вознесение Христово; на источната, односно западната страна од кракот на крстот: пр. Илија и Елисеј и пр. Мојсеј и Исаија; Воскресение Христово, Тајна вечера и Цвети.
На северната страна, прва зона, од запад: св. Теодор Тирон (сиг. подари земјоделски еснаф 1921 г.), архиѓакон Стефан (под. еснаф фурнаџиски, 1921), Василие Велики (сиг. под. за спомен еснаф калајџиски 1921 г.), Трифун (сиг. под. градинарски еснаф), Георгие. Во втората зона: Успение Богородичино; на источната, односно западната страна од кракот на крстот: Давид и пр. Соломон и Исак и Авакум; Раѓање Христово и Крштевање Христово.
На цетралниот свод: Јован Претеча, Богородица со Христос и Исус Христос Седржител во централната купола со евангелистите на пандантифите и апостолите во фриз на медаљони.
Забелешка: Над западниот влез е испишано: Х. Кочо XII-ог 1840, а однатре: изврши се стенни живопис / добровол. прилогъ отъ градъ Велесъ / изр. живопис Георги Я. Зографски и синъ (Јован – н. з.).

5. ЦРКВА ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО – С. ’РЛЕВЦИ, ВЕЛЕШКО

Трокорабна црква со седмострана апсида. Подигната е во 1926 г., а живописана 1927 г. На јужниот ѕид Св. Сава и Стефан Дечански, а на северниот: св. Теодор и св. Никола. Над јужниот влез: Вознесение Христово, а над западниот св. Димитрие.
Забелешка: На св. Димитрие стои дека е приложена од фамилијата на Јован Василевиќ и синовите Лазар, Анастас и Тодор во 1927 г. што подразбираме времето на живописувањето на црквата.

6. ЦРКВА КОНСТАНТИН И ЕЛЕНА – УЖИЧКА ПОЖЕГА

Ѕидни слики настанати во 1931 и 1932 г.
На северната певница: Милутин, Стефан Првовенчани, Симеон Мироточиви, Јован Владимир и Стефан Дечански, а на јужната: царица Милева Оливера, Ангелина, кнез Лазар, Урош, царица Милица.

7. ЦРКВА ВОЗНЕСЕНИЕ ХРИСТОВО – С. БАЊИЦА, ВЕЛЕШКО

Трокорабна црква со осмострана купола над централниот дел и тострана апсида. Градена од 1928 до 1938 г., кога е и осветена. Има живопис од 1936 и 1938 г.
Во апсидата светците литургичари Григорие Богослов, Јован Златоуст, Василие Велики и Климент Охридски, а над Ширшаја Небес. Во ѓакониконот Христос на молитва, а во протезисот Исус Христос.
На јужната страна, прва зона, од запад: св. Евгениа, Димитрие Солунски (сиг. д. водор.: прилага старешината од село Бањица Славко Димовић и неговата жена Сана и ќерката Донка 1936 г.), Александар Невски (сиг. д.л.: приложува за здравје на својата фамилија Горѓи Ј. Зографски од Велес); Св. Сава (сиг. долу: приложува Ђорђи Грунов, свештеник, парох бањички 1936 24 јуни); Прохор Пчињски (сиг. долу: приложува ... прота Јордан Поповић, арх. намесник на срез Велешки 1938 г.
На северната страна, прва зона, од запад: св. Горѓи Победоносец (сиг. д. сред.: прилажу браћа Василевић Атанас, Лазар и Тодор од с. ’Рлевци, 1936 г.), Андреа Првозвани (сиг. д. сред.: за покој душе свои родители оца Јакова, мајке Кате прилаже Ђорђе Ј. Зографски, 1936), св. Горѓи Кратовец (д. сред.: прилаже Ђ. Зографски) и Словенски просветители Кирил и Методие.
На западната страна: арх. Михаил, Воведение во храмот на Богородица и непознат светец во медаљон, северно; Јован Крстител, мати Ангелина јужно од западниот влез, а над влезот Петар Ослободител и крал Александар.
Втора зона:
На јужната страна од запад: непознати светци во медаљони и пророците Елисеј, Илија и Никола Чудотворец, а на северната 7 медаљони со бисти на непознати светци и св. Спиридон, Атанасие, Мојсеј и Параскева (сиг. д. сред.: прилаже Јане Д. Васић, претседник црквене општине Бањишке, 25 јуна 1936 год.
Свод: Исус Христос Седржител врз темето на куполата и евангелистите, Богородица со Христос и Господ Саваот.

8. ЦРКВА УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧИНО – ВЕЛЕС

Трокорабна црква со засведен централен кораб и рамни таваници во покрајните. Подигната во 1874 г. Живописот обновен во 1942, 1943 и 1944 г.
На јужната страна од запад: св. Параскева, Никола Чудотворец (сиг. приложи Лефтер П. Софијановъ, 1942 г.), св. Трифун (сиг. приложи градинарски еснафъ отъ гр. Велесъ 1942).
На северната страна од запад: пр. Илија (сиг. приложилъ Г. Чадиевъ ..., 1942 г.)
На западната страна: Кирил и Методиј јужно и св. Георгие и Димитрие (сиг. приложи Г. Як. Зографски, иконописецъ за здравие на свое семейство 1944).
Во олтарниот простор:
Апсидална конха: Василие Велики, Јован Златоуст и Исус Христос – Велик архијереј (сиг. Подари за здравие на свое домочадие Г. Зографски, 1943, северно и За спомен на починалитѣ родители: баща Яаков, майка Ката Зографски, јужно од ликот). Во протезисот Исус Христос, а во ѓакониконот архиѓакон Стефан.
На централниот свод: Ширшаја Небес, Исус Христос и Господ Саваот во медалјони.

9. ЦРКВА СВ. НИКОЛА – ВЕЛЕС

Живописот потекнува од околу 1944 г.
На јужната страна: св. Никола (сиг. д.д.: приложи Г. Зографски), а на северната: св. Никола (сиг. долу: Приложи ... Петар Курчиев и Г. Зографски).

10. ЦРКВА СВ. ПАНТЕЛЕЈМОН – ВЕЛЕС

Трокорабна црква со три апсиди и 3 куполи. Подигната во 1840 од мајсторот Андреја.
Живописот од 1944 година:
Јужна страна, прва зона, од исток: – св. Троица, Благовештение, св. Никола, арх. Михаил (сиг. д. сред. подари Г. Зографски (ико)нописец за спомен на свой поч. родит. Яковъ, Ката, макеѧ Яцана, бр.(аѯа) Іованъ, сестри Яна, Доста, Анѧстасиа, чич. Янко, стр. Карафила, деца: Мара, Иованка, Боге и Найдо. Свои деца: Милан, Николче, Благойчо, Босилка, Цветанка и Драгица. Велес 1944 год.; сиг. д.д.: 19. IX. 1944 год. Г. З.), св. Параскева, 1944.
Западна страна: Петар и Павле, Јован Рилски, Горѓи Победоносец (сиг. д. сред.: за здравие на семейството Георги Як. Зографски – иѯонописѧецъ и съпруга Роса и синови: Тодоръ, Иованъ, Иорданъ и Свободан; снахи: Родна, Лена и Фаника и фнуци: Нада и Томе. Въ лѣто 1944 г., св. Димитрие Солунски, 1944, св. Кирил и Методиј.
Живопис од 1945 година:
На јужната страна (композициите сликани над прозорците или помеѓу композициите од 1944 г. – н. з.) од запад: св. Кузман и Дамјан, Димитрие Солунски, Пантелејмон, Андреа Првозвани, арх. Урсул, Воведение во храм на Богородица, св. Горѓи, св. Матрона (св. м. Петка Арбанашка), арх. Михаил, св. Недела, Богородица со Христос и Богојавление.
На јужната страна: Јован Крстител во медалјон (помеѓу комп. св. Троица и Благовести), св. Мина (помеѓу Благовести и св. Никола, во медалјон), Исус Христос (помеѓу св. Никола и арх. Михаил) и св. Горѓи Кратовец, во медалјон.
Над јужниот влез: Теодор Тирон (сиг. д. сред. 1945), пр. Илија, 1945, пр. Елисеј, 1945.

В. ПОРТРЕТИ И ДРУГИ СЛИКАРСКИ ПРЕТСТАВИ

1. ЖЕНСКИ ПОРТРЕТ, пред 1894
масло на платно, 29,5x20,6
сиг. д.д.: Г. Як. Зограф(ски), ракописно
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

Ликот на младата девојка е претставен допојасно и фронтално на маслинестозелена заднина. Облечена е во стемнета облека. Околу вратот носи бела тантелеста панделка со златен медалјон, а на ушите златни обетки. Врз уредената коса на патец носи розови цветови. Лицето е освежено со розови интонации.
Лит. Е. Мацан, *Македонски портрет* ... 6.

2. ПОРТРЕТ НА ЈАКОВ ЗОГРАФСКИ, 1895
масло на платно, 44x33,5
сиг. на опачината, испишано со молив: Јаков Ђ. Дамјановић (зографа) / израд. Ђ. Зографски, 1895/1905. Велес
соп. Тодор Зографски, Скопје

Ликот предаден во напредна старост е насликан допојасно, свртен малу на лево, на стемнетозелена заднина. Облечен е во стемнетозелено палто, зелен елек и кравата, бела кошула и јака. Зелената основа на лицето е освежена со розикави нагласки; обелена коса и мустаќи.

3. ПОРТРЕТ НА СЕЛАНЕЦ, **1898**
масло на платно, 60x45
сиг. д.д.: Г. Як. Зографски, 1898
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

Ликот на старецот е поставеан допојасно и фронтално на сивопепеласта заднина. Облечен е во стемнетосин клашнен елек и бела кошула, а на главата носи волнена темнокафеава капа во форма на фес. Лицето е освежено со розикави нагласки.

4. ДЕТСКИ ПОРТРЕТ, 1900–1902
масло на хартија, 25,4x21,2
без сиг.
соп. Тодор Зографски, Скопје

Главата на детето е предадена фронтално на стемнетозелена заднина. Облечено е во сиво-син џемпер, осенчен со темносина боја. Розикавото лице е осенчено со маслинестозелена боја.
Излаган на изложбата: Велешки зографи Димитар Андонов и Горѓи Зографски, Велес, 1967 г.
Лит. А. Николовски, *Некои аспекти* ... 144.

5. ПОРТРЕТ НА РОСА, околу 1904
масло на картон, 41,6x29,5
без сиг.
соп. Данчо Зографски, Скопје

Ликот е свртен полудесно, предаден допојасно на стемнетозелена заднина. Младата личност е облечена во резеда облека, украсена со везови и орнаменти. На левото уше носи обетка. Зеленикавото лице е освежено со слаби розикави нагласки. Стемнето кафеавата коса нескладно насликана.

6. ПОРТРЕТ НА ЈОВАН ЗОГРАФСКИ, **1907**
масло на платно, 26,6x20,3
сиг. д.д.: 1907
соп. Томислав Зографски, Скопје

Главата на двегодишното дете е свртена малу на десно. Допојасната биста е поставена врз маслинестозелен фон. Облечено е во стемнето црвена затворена кошула (џамадамаџија). Осенченото лице со зелена боја е освежено со розикави нагласки. Куса кафеава коса.

7. ПОРТРЕТ НА ДИМЧЕ ЛЕВКОВ, **1921**
масло на платно, 95,7x58,3
сиг. д.л.: Ђ. Зографски, 1921
соп. Благој Левков, Скопје

На мрка заднина е предадена натпојасната фигура на ликот со обелена коса и мустаќи. Главата е свртена полудесно, десната рака облегната на десната нога, а левата облегната на ниско масиче. Претставен седнат. Облечен е во сиво палто, елек и панталони, бела кошула и стемнета кравата. Рацете сликани окрупнето.
Лит. Е. Мацан, *Македонски портрет* ... 5.

8. ПОРТРЕТ НА ДИМКО ЧОКАЛ, **1922**
масло на платно, 145,8x88,7
сиг. д.д.: Ђ. Зографски (ракописно), 1922 год.
соп. Гимназија „Кочо Рацин“, Титов Велес

Претставува лик во напредна возраст со обелена брада и мустаќи во цел раст, седнат на широка стилска „фотелја“, свртен челно. Во десната рака држи бастун, а левата е облегната врз левата нога. Облечен е во суровозелена антерија, долго стемнето палто со крзнена јака, црвена капа во форма на фес на главата и стемнети плитки чевли. Лицето е сликано со стемнеторозикав тон и зелено сенчење.
Лит. Е. Мацан, *Македонски портрет* ... 5.

9. ПОРТРЕТ НА ДИМЕ ЈОВЕВ, 1925/1926
масло на платно, 60x47,5
без сиг.
соп. Виолета Богеска, Титов Велес

Лик на маж со обелена коса и мустаќи седи на стилски стол, свртен челно. Во десната рака држи бастун, а во левата, облегната на левата нога, држи бројници. Облечен е во затворен, клашнен, стемнетозелен елек и панталони, а згора носи посветлозелено палто со крзнена јака и по два реда сиви копчиња. Опашан е со широк црвен волнен појас, на главата носи темна капа во вид на фес, а на нозете стемнетолачени плитки чевли. На заднината е насликана стемнетозелена завеса, а од спротива резбано пано во сив тон.

10. ПОРТРЕТ НА РИСТО КОПАНДАНОВ, втора половина на 20-тите години
масло на платно, 60x47,5
без сиг.
соп. Народен музеј, Титов Велес

Портретот е предаден допојасно со свртена глава полулево врз маслинестозелена заднина. Облечен е во стемнетозелено и кафеаво палто, суровозелена кравата и кошула. Маслинестозелениот болус на лицето е освежен со розикави нагласки.

11. ПОРТРЕТ НА МИХАИЛО ЧЕКРДЕКОВ, 1925–1930
масло на шперплоча, 100x72,5x4
без сиг.
соп. црква Успение Богородичино (Влашка црква), Титов Велес

Лик на маж, со обелени коса и мустаќи, седнат на стол со мало свртување на лево. Двете раце се облегнати врз бастунот. Во десната рака држи бројници. Облечен е во стемнетозелено клашнено палто, панталони и елек, а на главата носи црвена капа во форма на фес. На нозете носи плитки лачени чевли. Лицето е сликано со блед окер и резеда нагласки. Првиот план е предаден во форма на бродски под во стемнет тон со црвени нагласки, а врз кафеавата заднина се насликани квази класицистичко-барокни столбови, во долниот дел кафеави, а во горниот топло-зелени.

12. АВТОПОРТРЕТ, 1931/1932
масло на платно, 44x34
без сиг.
соп. Данчо Зографски, Скопје

Портретот на Ѓ. Зографски е предаден допојасно, свртен полулево на стемнето лилакова заднина. Облечен е во градска облека: зелено палто и кафеава кравата со бели линии на бела кошула со превиена јака. Лицето е сликано во воедначена светла гама, а косата и мустаќите обелени.

13. ПОРТРЕТ НА ИГУМЕНОТ СПИРИДОН, **1932**
масло на платно, 157,5x85
сиг. д.д.: Ђ. Ј. Зографски, Велес, 1932
соп. манастир Јован Бигорски

Фигурата на портретираниот е поставена во став стоење, малу свртена на лево, во пејзаж. Во десната рака држи книга со корица окер орнаментирана на црвено поле, а во левата металносин крст и лилакови бројници. Облечен е во долга темна мантија, осенчувана со виолетови тонови, како и пана-камилавката на главата. Обелената коса и прошараните со бела и сиво-зелена боја брада и мустаќи упатуваат на лик во напредна возраст.

14. ПОРТРЕТ НА КАРАЃОРЃЕ, **1932**
масло на платно врз штица, 40,5x24,9
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, 1932
соп. Музеј во Смедерево

Караѓорѓе е поставен во цел раст, седнат на стена со свртена глава на лево. Во десната рака држи исправена долга пушка, а во левата капа. За појасот е закачен, од левата страна, меч, а во појасот се наоѓаат пиштолите. Облечен е во народна носија. Горната облека е со крзнена јака, а панталоните се вовлечени, под колената, во кожнени чизми. Ликот е пласиран во пејзаж.
Излаган е на изложбата „Од збирката на слики од Музејот во Смедерево“, 1976. Каталог на Музејот, 1976 г.
Лит. Анонимус, *Карађорђе од Зографског,* весникот „Вардар“ од 19 јануари 1933 г., 5.

15. ПОРТРЕТ НА МИЛЕНКО СТОЈКОВИЌ, 1932
масло на платно, 49,5x27,8
без сиг.
соп. Музеј на Смедерево

Ликот е претставен во став стоење со глава свртена во профил на десно, на отворен простор. Во десната рака држи долг чибук, а левата ја свиткал зад грбот. Во појасот носи нож (ханџар). Облечен е во сиви димии, бели чорапи и кафеави пантофли. Врз синобелата кошула на штрафти носи црвен ферман во краиштата со крзно, а на главата шарена капа со крзно. Во вториот план се чадорот и коњот на портретираниот со сеизот.
Излаган на изложбата „Од збирката на слики од Музејот во Смедерево“, 1976 г.
Лит. Милена Максимовиќ, Уводен текст од каталогот, Музеј во Смедерево, 1976, 4.

16. ПОРТРЕТ НА КАТАРИНА ВУЧКОВИЌ, 1932
масло на шперплоча, 31,7x19,9
без сиг.
соп. Музеј во Смедерево

Ликот на младата жена е предаден во стоечки став, со поглед напред, во пејзаж. Облечена е во народна носија: црвен елек со окер бордури и бела кошула и здолниште во сина боја. Носи црвена капа со пискул на главата. Во десната рака држи ладало. Лице розикаво, а коса маслинестозелена.
Излаган на изложбата „Од збирката на слики од Музејот во Смедерево“, 1976 г.
Лит. М. Максимовић, *Уводни текст ... ,* 4.

17. ПОРТРЕТ НА КНЕГИЊА ПЕРСИДА, 1932
масло на шперплоча, 31,8x19,7
сиг. д.д.: Ђ. З.
соп. Музеј во Смедерево

Ликот на младата жена е претставен натпојасно, во стоечки став, свртен полудесно. Во левата рака држи бела шамија, а десната е облегната врз маса покриена со драпиран чаршав. Облечена е во стемнетолилаков елек украсен со позлатена срма, а драпираната долна облека украсува свилена марама со реси, врзана во јазел, во комбинација на тиркизна и жолта боја.
Излаган на изложбата на слики во Музејот, 1976 г.
Лит. М. Максимовиќ, Уводен текст ... 4.

18. КОМПОЗИЦИЈА ВЕЗИР АЛИ-ПАША ЈАНИНСКИ, 1932
масло на штица, 120,1x76,3x2
без сиг.
соп. Музеј во Смедерево

На Јанинското Езеро, насликано во светло-сина боја, во дрвен чамец се наоѓа Али-паша, со својата придружба и телохранители, кого го возат, веслајќи во чамецот, луѓе со оголени раце. Али-паша е облечен во народна носија, како и другите и седи на левата страна од чамецот, налегнат врз наслон. Во појасот се два пиштола. Густата обелена брада и мустаќите оддаваат маж во напредна возраст. Во заднината се гледа градот со џамијата, опкружен со висок ѕид.

19. ПОРТРЕТ НА КРАЛ ПЕТАР ВЕЛИКИ ОСЛОБОДИТЕЛ, 1936
фреска
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово во с. Бањица, Велешко

Портретот е предаден допојасно со свртено тело и глава полулево врз кафеава заднина. Во десната рака држи жезол, а во левата глобус. Облечен е во хермелински орнат во светла и црвена боја, украсен со орнаменти на двоглав орел. На главата носи круна. Лицето е сликано во светлорозикава боја. Обелената коса, брадата и долгите мустаќи оддаваат маж во напредна возраст.

20. ПОРТРЕТ НА КРАЛ АЛЕКСАНДАР, 1936
фреска
без сиг.
соп. црква Вознесение Христово во с. Бањица, Велешко

Портретот е сликан допојасно, поставен челно, на кафеав фон. Облечен е во парадна униформа. Во левата рака носи глобус. Лицето е сликано со светлорозикав тон.

21. ПОРТРЕТ НА САВА, 1938
масло на платно, 58x41,5
сиг. на опачината: + пок. Саве, сопруга Ђ. Зографски поч. 29 маја 1898 год.
соп. Тодор Зографски, Скопје

Бистата на Сава е свртена на лева страна и е поставена на стемнетосин фон. Облечена е во стемнетосино палто, поставено со кафеаво-жолто крзно, сиво-бела кошула-блуза со затворена јака, сино здолниште, а на главата носи жолта шамија.
Датирањето е извршено според изјавата на Тодор Зографски.

22. АВТОПОРТРЕТ, 1938/1939
масло на платно, 58,7x41,5
без сиг.
соп. Тодор Зографски

Автопортретот е поставен во 3/4 став надесно, врз зелено-резеда и кафеав фон. Облечен е во градска облека – стемнетозелено палто и кафеава кравата со бели линии на бела кошула со крута јака. На левата страна носи две одликувања. Лицето е сликано со стемнеторозикав тон и маслинастозелено сенчење.

23. ПОРТРЕТ НА КНЕЗ МИХАЈЛО III ОБРЕНОВИЌ, 1939
масло на платно, 50x34
соп. Музеј во Смедерево

Стоечката фигура на кнезот е поставена на балконот од дворот од каде се простира поглед на градот со црква. Во десната рака држи свиток, а левата е облегната врз дршката од сабјата. Кнезот е облечен во офицерска униформа. Колоритот се сведува на светлоцрвена и сина боја. Розикавото лице е осенчено со зеленкаста боја. Костенлива гргурава коса. На заднината црвена завеса.

24. ПАПРАДИШКО-ВЕЛЕШКИ ЦРКОВНИ СТРОИТЕЛИ, ЗОГРАФИ И РЕЗБАРИ, 1941/42
масло на шперплоча, 62x49,7
без сиг.
соп. Тодор Зографски, Скопје

Во три реда се насликани бисти на 14 градители, зографи и резбари во медаљони врз сиво-сина заднина. Портретираните се облечени во народна носија со исклучок на Наце Николов, Јаков Зографски, Даме Андреев, Јован Андреов, Горѓи Зографски и Димитар Андонов. Во сликањето на лицата преовладува розикава боја степенувана од стемнета до светла со сенчење во зелен и кафеав тон. Основата на паното е темномрка со зелени дабови лисја помеѓу медаљоните.

25. ПАПРАДИШКО-ВЕЛЕШКИ ЦРКОВНИ СТРОИТЕЛИ, ЗОГРАФИ И РЕЗБАРИ, **1942**
масло на шперплоча, 108,2x74
сиг. г.л. во медаљонот означен со „IV“ – Г. Зографски (ракописно); г.д.: во долниот дел од медаљонот означен со „III“ – Г. З., во средината под бистата на Горѓи Зографски е испишана 1942 г.
соп. Јордан Зографски, Скопје

Главно е задржан истиот распоред на медаљоните врамени во орнаменти. Колоритот на облеките и лицата е почист и посветол.

26. ПОРТРЕТ НА ЈАКОВ ЗОГРАФСКИ, 1942
масло на шперплоча, 37,5x28,2
без сиг.
соп. Данчо Зографски, Скопје

На светлосива заднина е поставен допојасниот лик со свртено тело и лице малу на лево. Облечен е во темносиво палто и елек, бела кошула и сива кравата. Лицето е предадено во посветла инкарнатна боја.

27. ПОРТРЕТ НА ПЕТАР ЗДРАВЕВ, **1942**
масло на шперплоча, 49x39,5
сиг. д.д.: Г. Як. Зографски (ракописно)
На полето во форма на медаљон е испишан текст:
По божие вдъхновение / дѣдо Петърь Здравевъ / откопа затърпани монастиръ / Св. В. М. Димитрия /1885. / почина 1867 год. / подар. механдж. еснаф 1942 / написа се по желание игумен Алексие / соп. црква Св. Димитрие, Титов Велес

На сивосветол фон е свртен допојасниот лик на старец полудесно. Во десната рака држи крст, а левата спружена шака прилепена до појасот. Облечен е во велешка носија: син затворен елек прошаран со темни линии, темно палто со крзнена јака и црвен појас. Розикавото лице е врамено со обелена коса и брада.

28. ПОРТРЕТ НА ДАНЧО ЗОГРАФСКИ, **1943**
масло на платно, 25x17,5
сиг. д.д.: 1943
соп. д-р Данчо Зографски, Скопје

На сина заднина е претставен допојасниот лик на младич со свртено тело и глава на десно. Облечен е во темносиво палто со сини линии, темно сива кравата и бела кошула. Лицето е предадено во розикава боја и дискретно кафеаво сенчење. Стемнетокафеава коса со сиви нагласки.

ПЕЈЗАЖИ

29. ПЕЈЗАЖ, 1932
масло на платно врз картон, 42x32,4
без сиг.
соп. Музеј во Смедерево

Панорамски изглед на стариот дел од градот со дрвениот мост, на излезот од градот Велес кон југ, сликан во доминација на сино-зелена и зелена боја, како и светлобели и црвени нагласки.

30. КРАЈ НА ВАРДАР, 1941/1942
масло на шперплоча, 32,6x31,2
сиг. д.д.: Г. Зогра(фски)
на опачината со црвен молив „Крај на Вардаръ“
соп. д-р Данчо Зографски

Во првиот план од брегот на Вардар на рамна зелена површина минијатурни фигури на мажи и куче, а во вториот тополи со густи круни во зелена боја. Сина вода. Јато бели гуски на излегување од водата.

ИСТОРИСКИ ТЕМИ

31. ВИСТИНИТ НАСТАН 1884 ГОД. ВО С. ПАПРАДИШТЕ, **1907**
масло на платно,139,4x98,9
сиг. д.л. водор.: Истинит догађај 1884. год. / у С. Папрадиште
д.д.: Ђ. Зографски / Ниш – 30/I 1907
соп. Уметничка галерија „Скопје“, Скопје

Во првиот план е претставен самиот акт на злосторството врз членовите од фамилијата на Дело Тримчевски, а во вториот грабежот на имовината и стоката. Во стемнето кафеаво-црвеникав ентериер се гледаат жртвите на насилството и колежот: легнат старец во миг на одбрана, над кого се наведнува злосторник со исукано сечиво, спружениот умрен младич, млада жена на колена меѓу двајца злосторници, едниот со нож в рака над нејзината глава, постара жена полегната во мигот на застрелување, која го скрила детето зад плеќи, покриено со бела шамија и долу во аголот млад човек бега пред злосторникот што го прогонува со балтија в рака. Пред прозорците со отворени капаци стоечки фигури на четиримина злосторници во движење: двајца со черги наметнати врз десните рамиња, едниот меѓу нив со спружена десна рака пука со пиштолот во жената, а четвртиот, со свртен грб и наметната черга на левото раме, зема од отворениот долап. На левата страна од сликата се гледаат: во првиот план изведување на коњите од едниот злосторник и изгонување на говедата од страна на другиот во вториот план, надвор од куќата. Сите се облечени во народна носија. Кај папрадишаните доминира светла црвена боја од облеката со украсите и скутите и чистите бели шамии, кошули и панталони кај мажите. Кај арнаутите облеките

се предадени во нечиста палета – бели и црвени нагласки. Жолтите пламени јазици ја зафатиле едната страна и таваницата од одајата.

Лит. Б. Антић, *Велешки сликар и зограф г. Ђ. Зографски овековечио је једну трагичну епизоду из живота нашег народа на Југу – Истинит догађај у Папрадишту 1884 године,* Политика, 4 јун 1938 г.
Анонимус, *Једна слика Ђ. Зографског у Музеју Јужне Србије – сећање на један разбојнички напад, који су извршили арнаути у с. Папрадишту 1884 год. на кућу Дела Тримчевског,* Вардар, 18 јануар 1934, бр. 171, 2.

32. ВИСТИНИТ НАСТАН 1884 год. во с. Папрадиште, **1907**
масло на хамер, 83x56,1
сиг. д.л.: „Истинита случка“ / Разбојништво арнаутско во Папрадища 1884 год.
д.д.: израб. Ђ. Зографски, 1907

Реплика на истоимена композиција, со некои редуцирани поединости неважни за композицијата во целина, со посветол колорит при што доминира розикавиот инкарнат на лицата.

33. ДЕСПОТ ЃУРЃЕ БРАНКОВИЌ ОКРУЖЕН СО СВОЈАТА ФАМИЛИЈА, 1934

Според описот во литературата и фотографијата:

Во хоризонтален ред и симетричен распоред се наредени членовите на фамилијата. Во центарот на сликата се гледа деспотот Ѓурѓе, лево од него деспотицата Јерина, неговата сопруга, до нејзе Гргур и потоа Лазар, последниот владетел од српското царство. Од десната страна на Ѓурѓе стои Мара, неговата ќерка, Стефан, неговиот син и Катарина, неговата ќерка, мажена за цељски гроф, како вдовица умрела во Конче. Синовите на Ѓурѓе држат во рацете соколи и секој носи меч. Во заднината се гледа голем дворец со 2 кули од страните, а помеѓу нив на небото сегмент со Христос. Сликата е реконструирана по една стара светогорска повелба. Не е познато каде се наоѓа оригиналот.

Лит. Анонимус, *Једна наша стара владалачка породица, чији су ликови реконструирани по једној старој светогорској повељи,* весникот „Вардар“ од 8 ноември 1934, 3.

МРТВА ПРИРОДА

34. МРТВА ПРИРОДА, **1933**
масло на платно, 31x24,6
сиг. д.д.: Ђ. Зографски, Велес, 1933
соп. Тодор Зографски, Скопје

КАТАЛОГ НА ДЕЛАТА НА КОСТА ВАНЃЕЛОВИЌ

А. ИКОНИ

1. АПОСТОЛ И ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1908
масло на памучно платно, 65,8x55,8
сиг. д.д.: КВ (ракописно)
соп. Георгие Мрвић, парох, с. Кленак, Румско

2. ЈОВАН КРСТИТЕЛ, **1911**
масло на памучно платно, 97,9x71,7
сиг. д.д.: К. Ванђеловић 1911. Рума
соп. Хедвига Остојић, Рума (ракописно)

3. УРОШ, МЛАДИ ЦАР, **1911**
масло на ленено платно, 110x72,1
сиг. д.д. (косо): Коста Ванђеловић, Ириг
д.л.: Прил(о)г јеромонаха намесника јазачког / О. Милутина Стојадиновића, 1911
соп. црква Св. Троица (манастир Јазак), с. Јазак

4. ЈОВАН КРСТИТЕЛ, **1914**
масло на платно, 71x50
сиг. д.л.: К. Ив. Ванђеловић, Штип, 1914
соп. Постојана галерија на икони, Ново Село, Штип
рег. бр. 17840

5. ИСУС ХРИСТОС ВЕЛИК АРХИЈЕРЕЈ, **1914**
масло на платно, 210x120
сиг. д.д.: К. Ив. В. 1914
соп. Постојана галерија на икони, Ново Село, Штип
рег. бр. 18060

6. ДЕИСИС СО ЈОВАН КРСТИТЕЛ, **1916**
масло на плех, 46,2x34,6
сиг. д.д.: 1916
соп. Постојана галерија на икони, Ново Село, Штип
рег. бр. 18015

7. ВЕЛИКИЈ АРХИЈЕРЕЈ, **1916**
масло на платно врз штица, 100x60,5x2,5
сиг. д.д.: К. Ив. Вангеловъ 1916
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21094

8. СВЕТИ СПИРИДОН, **1917**
масло на платно, 40x31
сиг. д.л.: За здравје, подарјава / Христо К. Йовевъ, 1917
д.д.: К. Ив. Вангеловъ, живописец
соп. Постојана галерија на икони, Ново Село, Штип
рег. бр. 18014

9. СВЕТИ ОБРАЗ, **1917**
масло врз штица, 85,6x70,1x2,1
сиг. д.д. (косо): К. И. Вангеловъ, живописецъ
д. (водор.): За здравје и вјечен спомен подарјава / Петар А. Кожинков со сопруга си Коста- / дин-ка и деца – Мише, Блаже, Панче, Маца / и Фета на 1899 година на 21 март./
Обновена на 1917 година 1 март.
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21095

10. СВЕТИ САВА, 1917
темпера на штица, 31x30x2
сиг. д.д.: К. Ив. В.
соп. црква Св. Недела, с. Ранченци, Светиниколско
рег. бр. 10927

11. ПОКРОВ НА СВ. БОГОРОДИЦА, **1918**
масло на штица, 121,5x89x2,5
сиг. д. водор.: К. Ив. Вангеловъ, 1918
соп. црква Св. Никола, Штип
рег. бр. 21000

12. АКАТИСТ НА СВ. БОГОРОДИЦА, 1916–1918
темпера на штица, 100x75,5x2
сиг. горен раб: К. Ив. В.
соп. црква Успение на Св. Богородица
рег. бр. 17987

13. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1918**
темпера на штица, 35x25x2
сиг. д.д.: К. И. Вангеловъ, Штип, 1918
соп. црква Св. Недела, с. Ранченци, Светиниколско
рег. бр. 10930

14. СВ. ГЕОРГИЕ ПОБЕДОНОСЕЦ, **1918**
темпера на штица, 34x25x2
сиг. д.д.: К. И. Вангеловъ, Штип, 1918
соп. црква Св. Недела, с. Ранченци, Светиниколско
рег. бр. 10993

15. ОПЛАКУВАЊЕ НА ХРИСТА, **1919**
масло на платно, 119x86,5
сиг. д.л.: К. Ив. В. 1919
соп. Постојана галерија на икони, Ново Село, Штип

16. ВЕЛИКОМУЧЕНИК ГЕОРГИЕ, 1920
масло на платно врз штица, 139,5x59x2,4
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Св. Ѓорѓи, Кочани
рег. бр. 21438

17. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1920
масло на платно врз штица, 139,3x59,4x2,2
сиг. д.д.: К. И. Вангел.
соп. црква Св. Ѓорѓи, Кочани
рег. бр. 21439

18. ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1920
масло на платно врз штица, 139,5x59x2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, Кочани
рег. бр. 21441

19. АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1920
масло на платно врз штица, 139,5x58,8x2,4
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, Кочани
рег. бр. 21442

20. ПРИЗИВАНИЕ АПОСТОЛОВ ФИЛИП И АНДРЕА, 1920
масло на платно врз штица, 59,5x49,2x2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, Кочани
рег. бр. 21449

21. МОЛЕНИЕ О ЧАШЕ, 1920
масло на платно врз штица, 59,6x59,5x2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, Кочани
рег. бр. 21446

22. КРШТЕЊЕ ГОСПОДНЕ, 1920
масло на платно врз штица
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, Кочани
рег. бр. 21453

23. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, 1920
масло на платно на штица, 90x49,7x1,9
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, Кочани
рег. бр. 21454

24. БЕГСТВО ХРИСТОВО ВО ЕГИПЕТ, 1920
масло на платно врз штица, 89,8x49,8x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, Кочани
рег. бр. 21456

25. ПРЕОБРАЖЕНИЕ ГОСПОДНЕ, 1920
масло на платно врз штица, 90x49,4x2,2
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, Кочани
рег. бр. 21457

26. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1920
масло на платно врз штица, 90x49,4x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, Кочани
рег. бр. 21458

27. ВЕЛИКОМУЧЕНИК ГЕОРГИ, 1920
масло на платно врз штица, 40,5x29,7x1,8
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, Кочани
рег. бр. 21462

28. ВЕЛИКОМУЧЕНИК ГЕОРГИ (?), 1920
масло на штица, 25x17,9x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, Кочани
рег. бр. 21466

29. СВЕТИ НИКОЛА, 1920
масло на штица, 25x17,8x2,3
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, Кочани
рег. бр. 21463

30. СВЕТИ ДИМИТРИЕ (?), 1920
масло на штица, 25,5x18x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, Кочани
рег. бр. 21464

31. ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1920
масло на штица, 25,3x17,9x2,5
без сиг.
соп. црква Св. Ѓорѓи, Кочани
рег. бр. 21465

32. КИРИЛ И МЕТОДИЈ, 1920
масло на плех, 142,8x64
сиг. д.д.: Вангеловић, Штип
соп. црква Св. Ѓорѓи, Кочани
рег. бр. 21467

33. КОНСТАНТИН И ЕЛЕНА, 1920
масло на плех, 142,5x64
сиг. д.д.: Вангеловић, Штип
соп. црква Св. Ѓорѓи, Кочани
рег. бр. 21468

34. ВОЗНЕСЕНИЕТО НА ПРОРОК ИЛИЈА, **1921**
масло на штица, 100x64,2x1,9
сиг. д.д.: Вангеловић, Штип
на опачината: Приложио Никола Штерјовић, 1921
соп. црква Св. Илија, Радовиш

35. РАСПЕТИЕ ХРИСТОВО (КРСТ), **1921**
масло на штица, 215,5x98x2
сиг. на опачината од хоризонталната штица: Приложио Михаило Зиковъ / 1921
д.л.: К. И. Вангеловић, Штип
соп. црква Св. Илија, Радовиш

36. БОГОРОДИЦА (ОД КРСТОТ), 1921
масло на штица, 83,5x24x2
без сиг.
соп. црква Св. Илија, Радовиш

37. ЈОВАН БОГОСЛОВ (ОД КРСТОТ), 1921
масло на штица, 87,2x2,5,2x2
без сиг.
соп. црква Св. Илија, Радовиш

38. ВЕЛИКОМУЧЕНИК ДИМИТРИЈ СОЛУНСКИ, 1922
масло на платно врз штица, 98x42x3
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

39. ВЕЛИКОМУЧЕНИК ГЕОРГИЈ, 1922
масло на платно врз штица, 98x42x2
сиг. д.д.: К. И. В.
д.л.: Коце Илијевић
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

40. КИРИЛ И МЕТОДИЈ, 1922
масло на платно врз штица, 99,5x59x2
сиг. д.д.: Прилаже Кирил Илијевић
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

41. АТАНАСИЈ ПАТРИЈАРХ АЛЕКСАНДРИСКИ, 1922
масло на платно врз штица, 98x58x2,5
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

42. НИКОЛА ЧУДОТВОРЕЦ, **1922**
масло на платно врз штица, 98,5x50,8x2
сиг. д.д.: К. И. В.
д.д. (испод): Прилажу Цветко Стојановић, кмет и / Трајче Митевић епитроп 1922
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

43. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1922**
масло на платно врз штица, 98,5x50,4x2
сиг. д.д.: К. И. Ванѓеловић, Штип
д.л.:. Прилажу / Јован Ристовић/ и Поцко Ђорђевић 1922
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

44. АРХАНГЕЛ ГАВРИЛ (ОД ДВЕРИ), 1922
масло на штица, 30x22
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

45. БОГОРОДИЦА (ОД ДВЕРИ), 1922
масло на штица, 30,5x21
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

46. ЗАВЕСА (НАД ЦАРСКИ ДВЕРИ), **1922**
масло на платно, 161x111
сиг. изнад сликаниот рам: 1922
испод сликаниот рам: дрвена конструкција иконостаса и цел живопис радио / Коста Ив. Вангеловић – црквени живописец из Штипа / 30 март 1922 г.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

47. ИСУС ХРИСТОС, **1922**
масло на платно врз штица, 98x50,9x2
сиг. д.д.: К. И. В. /Прилаже Ефтим Јовановић за покојне му / жене Гине 1922
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

48. ЈОВАН КРСТИТЕЛ, **1922**
масло на платно врз штица, 98x50,3x2
сиг. д.д.: К. И. В.
д.л.: Прилаже: баба Ина Пановица /за упокој свога зета Јована и ќерка – Мариа. 1922
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

49. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1922
масло на платно врз штица, 97,5x58x2
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

50. САВА, АРХИЕП. СРПСКИ, 1922
масло на платно врз штица, 98,6x58,4x2
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

51. НИКОЛА ЧУДОТВОРЕЦ, 1922
масло на платно врз штица, 74,5x39,5x2,3
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

52. АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1922
масло на платно врз штица, 74,2x39,3x2
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

53. АНДРЕЈ И ЈАКОВ, 1922
масло на платно врз штица, 59x40
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

54. СИМОН И ВАРТОЛОМЕЈ, 1922
масло на платно врз штица, 39,6x59,2
сиг. д. сред.: К. И. В.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

55. ПЕТАР И ПАВЕЛ, 1922
масло на платно врз штица, 49x40x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

56. О ЧАШЕ, 1922
масло на платно врз штица, 49,2x39,7x2
сиг. д. сред.: К. И. В.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

57. ТАЈНА ВЕЧЕРА, 1922
масло на платно врз штица, 64x59x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

58. ИЗДАЈСТВО ЈУДИНО, 1922
масло на платно врз штица, 49x38,8x2
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

59. ЈОВАН И МАТЕЈ, 1922
масло на платно врз штица, 49x39x2
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

60. МАРКО И ЛУКА, 1922
масло на платно врз штица, 59x39,5x2
сиг. д. сред.: К. И. В.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

61. ТОМА И ФИЛИП, 1922
масло на платно врз штица, 59x39,5x2
сиг. д. сред.: К. И. В.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

62. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, 1922
масло на платно врз штица, 59x59,7x2
сиг. д.л.: К. И. В.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

63. КРШТЕЊЕ ГОСПОДНЕ, 1922
масло на платно врз штица, 59,7x59x2
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

64. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1922
масло на платно врз штица, 48,9x59,6x2
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

65. ВОЗНЕСЕНИЕ ГОСПОДНЕ, 1922
масло на платно врз штица, 59,5x48,8
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

66. СВЕТА ТРОИЦА, 1922
масло на платно врз штица, 100x64x2
сиг. д.д.: К. И. Вангеловъ Штип
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

67. ПРЕОБРАЖЕНИЕ ГОСПОДНЕ, 1922
масло на платно врз штица, 59,4x49,2x2
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

68. РОЖДЕСТВО БОГОРОДИЧИНО, 1922
масло на платно врз штица, 59,4x48,8x2
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

69. ВОВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ НА ПРЕСВ. БОГОРОДИЦА, 1922
масло на платно врз штица, 59,5x59
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

70. СОШЕСТВИЕ НА СВ. ДУХ, 1922
масло на платно врз штица, 59,5x59,5x2
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

71. КИРИЛ И МЕТОДИЈ, 1922
масло на платно врз штица, 24x17,8x1,7
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

72. СВЕТИ САВА, 1922
масло на платно врз штица, 24,2x27,7
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

73. ИСУС ХРИСТОС, 1922
масло на платно врз штица, 23,8x17,7x1,8
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

74. ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1922
масло на платно врз штица, 24,1x17,8x1,8
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

75. СВЕТИ ДИМИТРИЈ, 1922
масло на платно врз штица, 23,9x17,8x1,6
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

76. СВЕТИ ГЕОРГИ, 1922
масло на платно врз штица, 24,2x17,8x1,7
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

77. СВЕТИ НИКОЛА, 1922
масло на платно врз штица, 24,1x17,8x1,7
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

78. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1922
масло на платно врз штица, 24,4x17,8x1,7
без сиг.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

79. ПРОРОК ИЛИЈА, **1922**
масло на платно врз штица, 60x39,8x1,7
сиг. д.д.: К. И. В., Штип
испод: Поклања баба Ина Пановица; за упокоение свога мужа Пана, сина Илија / ќерке Марија и Русалинка и зет Јован село Дедино 1922.
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

80. МОЛЕНИЕ О ЧАШЕ, 1922
масло на плех, 76,4x65,2
сиг. д. сред.: К. И. Ванђеловић
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

81. ИСУС ХРИСТОС, 1922
масло на платно, 89,4x69x2,2
сиг. д.д.: Ванђеловић, Штип
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

82. РАСПЕТИЕ ХРИСТОВО (крст од иконостасот), 1922
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

83. ЦАР ДАВИД (во медаљон), 1922
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

84. ЦАР СОЛОМОН (во медаљон), 1922
соп. црква Св. Никола, с. Дедино, Радовишко

85. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, 1922
масло на платно врз штица, 120x60x1,9
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко
рег. бр. 11797

86. ИСУС ХРИСТОС, 1922
масло на платно врз штица, 120,5x60x1,8
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко
рег. бр. 11798

87. ИСУС ХРИСТОС (завеса), 1922
масло на платно, 180x100
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко

88. СВЕТИ ГЕОРГИЈ, 1922
темпера на платно врз штица, 45x24,2x2,1
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко
рег. бр. 11807

89. СВЕТИ ДИМИТРИЈ, 1922
темпера на платно врз штица, 45x24,3x2
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко
рег. бр. 11808

90. СВЕТА ТРОИЦА, 1922
масло на платно врз штица, 89,5x59,8x2,1
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко
рег. бр. 11802

91. РАСПЕТИЕ ХРИСТОВО (крст од иконостасот), 1922
темпера на платно врз штица, 107,3x67,5x3,2
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко

92. БОГОРОДИЦА (од крстот), 1922
темпера на платно врз штица, 53x17,8x4,2
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко

93. ЈОВАН БОГОСЛОВ (од крстот), 1922
темпера на платно врз штица, 52,7x18x4,7
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко

94. СВЕТИ УБРУС (во медалјон), 1922
темпера на платно врз штица, 18x17,3
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко

95. СВЕТИ САВА, 1922
масло на платно врз штица, 120,4x59,9x2
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко

96. КОНСТАНТИН И ЕЛЕНА, 1922
масло на платно врз штица, 82x60x2
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко
рег. бр. 11813

97. МОЛЕНИЕ О ЧАШЕ, 1922
масло на плех, 65x50,5
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко

98. УСЕКОВАНИЕ ЈОВАНОВО, 1922
темпера на платно врз штица, 49x36x2
без сиг.
соп. црква Св. Стефан, с. Конче, Радовишко

99. УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧИНО, 1923
масло на плех, 41,2x30,2
сиг. д.д.: К. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

100. СВЕТА ТРОИЦА, **1923**
масло на плех, 42,2x30,7
сиг. д.д.: Приложио К. Ив. Ванђеловић, сликар / Рума 1923
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

101. ПЕТАР И ПАВЛЕ, 1923
масло на плех, 41,2x30x3 сиг. д.д.: К. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

102. СОШЕСТВИЕ НА СВ. ДУХ, 1923
масло на плех, 42,2x30,6
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

103. ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1923
масло на плех, 42,1x30,5
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

104. ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО, 1923
масло на плех, 42,2x30,6
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

105. КРШТЕЊЕ ХРИСТОВО, 1923
масло на плех, 42,2x30,6
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

106. НИКОЛА ЧУДОТВОРЕЦ, 1923
масло на плех, 42,1x30,7
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

107. СВЕТА ПАРАСКЕВА, 1923
масло на плех, 41,3x30
сиг. д.д.: К. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

108. СТЕФАН ДЕЧАНСКИ, 1923
масло на плех, 42,1x30,5
без сиг.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

109. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, 1923
масло на плех, 42,2x30,5
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

110. СВЕТИ САВА, 1923
масло на плех, 42,2x30,4
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

111. УСЕКОВАНИЕ ГЛАВАТА НА ЈОВАН КРСТИТЕЛ, 1923
масло на плех, 41,3x30,3
сиг. д.д.: К. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

112. РОЖДЕСТВО НА ПРЕСВЕТА БОГОРОДИЦА, 1923
масло на плех, 42,1x33
сиг. д.д.: К. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

113. ПРЕОБРАЖЕНИЕ ГОСПОДНЕ, 1923
масло на плех, 42,1x36
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

114. АРХИЃАКОН СТЕФАН, 1923
масло на плех, 41,5x30,2
сиг. д.д.: К. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

115. ВАСИЛИЈ ВЕЛИКИ, ЈОВАН ЗЛАТОУСТ, ГРИГОРИЈ БОГОСЛОВ, 1923
масло на плех, 41,3x30
сиг. д.д.: К. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

116. ВХОД ГОСПОДЕН ВО ЕРУСАЛИМ, 1923
масло на плех, 41,5x30
сиг. д.д.: К. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

117. ВОВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ НА ПРЕСВЕТА БОГОРОДИЦА, 1923
масло на плех, 41,2x30,2
сиг. д.д.: К. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

118. АРХИЌАКОН СТЕФАН, 1923
масло на плех, 42,5x30,6
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

119. СРЕТЕНИЕ ГОСПОДНЕ, 1923
масло на плех, 41,1x30,3
сиг. д.д.: К. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

120. БЛАГОВЕШТЕНИЕ, 1923
масло на плех, 41,2x30,2
сиг. д.д.: К. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

121. ВХОД ГОСПОДЕН ВО ЕРУСАЛИМ, 1923
масло на плех, 42x30,7
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

122. ВОЗНЕСЕНИЕ ГОСПОДНЕ, 1923
масло на плех, 42,2x30,5
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

123. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА, 1923
масло на плех, 42,2x30,6
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

124. ГЕОРГИ ПОБЕДОНОСЕЦ, 1923
масло на плех, 42,2x30
сиг. д.л.: К. И. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

125. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, 1923
масло на плех, 42,2x30,6
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. црква Архангел Михаил, с. Платичево, Румско

126. СВЕТИ ГЕОРГИЈ, **1923**
масло на ленено платно, 101x59,8
сиг. д.д.: К. И. Ванђеловић / Рума 1923
соп. Десанка Рор, Рума

127. ЈОВАН КРСТИТЕЛ, **1925**
масло на платно, 100,4x59,8
сиг. д.д.: К. Ванђеловић, Рума 1925
соп. Гордана Шатриќ, Рума

128. ЈОВАН КРСТИТЕЛ, **1925**
масло на платно, 100,3x60,2
сиг. д.д.: К. Ванђеловић, Рума 1925
соп. црква Вознесение Христово, Рума

129. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1926**
масло на картон, 47,8x28
сиг. д.д.: К. В. 1926, Рума
соп. Љубица Ванђеловић, Рума

130. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1926**
масло на ленено платно, 80,6x65
сиг. д.д.: К. Ванђеловић, Рума 1926
соп. Славна Радиќ

131. ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО, 1926 (?)
масло на картон, 54,5x44
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. Љубица Ванђеловић, Рума

132. РАЃАЊЕ ХРИСТОВО, 1926 (?)
масло на картон, 53,3x38
без сиг.
соп. Љубица Ванђеловић, Рума

133. ЈОВАН КРСТИТЕЛ, **1927**
масло на памучно платно, 120,4x75,3
сиг. д.л.: Сопствена израда / Коста Ванђеловић / Рума 1927
соп. Љубица Ванђеловић, Рума

134. БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС, **1928**
масло на картон, 50,1x37,9
сиг. д.д.: К. В. 1928
соп. Коста Ванђеловић, Рума

135. ИГНАТИЕ БОГОНОСЕЦ, **1931**
масло на памучно платно, 41,3x35
сиг. д.л.: За здравље прилажу Анка Царевић, Рума 1931
соп. црква Вознесение Христово, Рума

136 ПРАОТЕЦ АВРАМ И ЈОВАН КРСТИТЕЛ, **1931**
масло на памучно платно, 69,2x56
сиг. д.л.: К. Ванђеловић, Рума 1931
соп. Данка Вујић, Рума

Б. ЖИВОПИС (SИДНИ СЛИКИ)

1. ЦРКВА СВ. ТЕОДОР ТИРОН – ИРИГ

Над влезот од јужната страна однатре: Цар Константин и царица Елена (сиг. д. водор.: Успомена од К. Ванђеловића, асист. слик. 1908).

2. ЦРКВА СВ. ПОКРОВ БОГОРОДИЧИН – С. МАЛА РЕМЕТА

Во олтарната апсида Исус Христос на престолот, во просторот на проскомидијата Моление о чаше (Христова молитва во Гетсиманската градина), во нишата на јужната страна Св. Василие, а во полукалотата од сводот Св. Дух.
На страната од јужната певница патријаршиски грб, горе високо веројатно медалјон со псалмопевецот Давид и цар Урош, а на северната певница: патријаршиски грб, горе високо медалјон со Дамаскин, црковен песник и кнез Лазар. На јужната страна над певницата св. Сава, а на северната св. Симеон Мироточиви.

На западната страна, над влезот во припрата-та, помеѓу композициите Георги Победоносец, јужно и Јован Крстител, северно е насликана композицијата Св. Сава се одрекнува од круната (сиг. д. водор.: Приложио: Коста Ј. Ванђеловић, сликар, 1910 год.), над композицијата Стефан Дечански во медаљон, а под патријаршиски грб. Во темето на куполата Исус Христос Пантократор, а врз пандантифите евангелистите и нивните симболи. На сводот од западниот травеј е Господ Саваот.
Припрата:
На источната страна св. Параскева и мати Ангелина, а врз сводот во медаљон цела фигура на Богородица со Христос.
Лит. О. Радовановић, *Манастир Мала Ремета,* Гласник бр. 3 Српске православне цркве, Београд, 1973, 70.

3. ЦРКВА СВ. НИКОЛА – С. ЈАЗАК

Во олтарната ниша е претставен Исус Христос на престолот (сиг. д.д.: К. В.), најверојатно потекнува од 1911 г.

4. ЦРКВА СВ. АРХАНГЕЛ ГАВРИЛ – С. ПЛАТИЧЕВО

На јужната страна од наосот, над влезот е композицијата: Одењето на св. Сава во манастир (сиг. д. сред. Коста Ванђеловић 1912. На предната страна на балустрадата од галеријата стоечки фигури на српски и други светци: св. Ѓорѓи, Стефан Првовенчани, Стефан Дечански, св. Сава, кнез Лазар, цар Урош, св. Димитрие.
Обновени се фигурите на св. Никола (јужна страна) и арх. Михаил (северна страна). Поради висините тешко е да се утврди кои композиции се обновени.

5. ЦРКВА УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧИНО – ШТИПСКО НОВО СЕЛО

Во протезисот ѕидна слика Полагање во гроб од 1914 (сиг. д.д.: К. Ив. В.) сликана врз постара фреска од 1895 г.

6. ЦРКВА СВ. НИКОЛА – ШТИП

Во проскомидијата: Полагање на Христос во гроб (сиг. д.д.: К. Ив. Ванђеловић 1916.
Во апсидалната конха: Климент Охридски (сиг. д.д.: К. И. Вангелов), Јован Златоуст (сиг. д.д.: К. И. Вангеловъ) и Григорие Двоеслав (д.д.: К. И. Вангеловъ).

7. КАПЕЛАТА СВ. ЃОРЃИ НА БОГДАН ДУНЃЕРСКИ, близу до Стари Бечеј

На пандантифите евангелистите со симболите, насликани 1924–1926 г.

8. ЦРКВА ВОВЕДЕНИЕ НА СВ. БОГОРОДИЦА – С. ОРЛОВАТ

Во темето од кубето Господ Саваот; на тамбурот помеѓу прозорците стоечки фигури на апостолите, а под прозорите српските светци: Стефан Немања, Стефан Првовенчани, Стефан Дечански, Урош Нејаки, архиепископ Данило II и Јаниќие, први српски патријарх, владика Максим и мати Ангелина, цар Лазар и св. Јован Владимир.
На пандантифите евангелистите со симболите.
Наспроти северниот влез во наосот е св. Параскева, а во нишата на јужниот св. Сава.

Лит. Анонимус, *Орловат је подигао царску задужбину,* Банатски гласник бр. 39, 17 септембра 1927, 2.

9. УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧИНО – ИРИГ

На јужниот ѕид под прозорот Св. Сава се одлучува за вечно царство (1930), лево Св. Симеон Првовенчани (сиг. д.д.: К. Ванђеловић 1930, а десно Св. Стефан Урош (сиг. д.д.: К. Ванђеловић), св. Параскева (д.д.: 1931), св. Сава ги благословува српските деца (сиг. д.л.: К. Ванђеловић 1932) и царица Елена (сиг. д.д.: 1931, К. В.).
На северниот ѕид: Марија Магдалена (д.л.: 1932); под прозорот Св. Сава ги помирува заваденте браќа Стефан и Вукан (д.д.: 1930), мати Ангелина (сиг. д.д.: К. В. 1931), Стефан Немања (сиг. д.д.: 1930. К. В.) и Стефан Дечански (д.д.: 1930, К. В.).
На западната страна: Христова проповед на гората (сиг. д.л.: 1930; д.д.: Ванђеловић); под композицијата Крштење Христово, лево и Успение Богородичино, десно (1931), а над композицијата Христова проповед св. Никола (сиг. д.л.: К. В.), лево и св. Сава, архиепископ српски, десно (сиг. д.д.: К. В.). Двете последни композиции се пресликани.
Коста Ванѓеловиќ ги пресликал ѕидните слики над певниците: Јован Дамаскин, цар Давид, Жртва Аврамова, Жртва Гедеонова и Молитва на св. Ана и Данило во лавовската пештера.

Лит. Мирјана Лесек, *Уговори Јована Клајића са црквеним општинама у Иригу,* Гласник српске православне цркве бр. 3, Београд, 1970, 70–72.

В. ПОРТРЕТИ И ДРУГИ СЛИКАРСКИ ПРЕТСТАВИ

1. ПОРТРЕТ НА ОЛГА ШАТРИЌ, 1910
масло на јута, 25,6x23,7
сиг. д.д.: К. И. Ванђеловић
соп. Гордана Шатрић, Рума

Ликот на младата девојка е предаден во биста и со свртена глава на десно врз зеленкасто-сива заднина. На главата носи стемнет маслинестозелен вел што го врамува лицето. Жолтеникавиот тоналитет на лицето е измешан со стемнетоцрвени нагласки (ноздри, уста, образ), очи и веѓи кафеави.

2. ПОРТРЕТ НА ЈОВАН САВЕВ, **1914**
масло на платно, 63,4x53
сиг. д.л.: К. ИВ. В., 1914
соп. Киро Савев, Штип

Лик на старец претставен допојасно со свртен поглед напред врз маслинестозелена заднина. Облечен е во затворен кафеав елек врз бела кошула, стемнетозелено палто сс кафеави крзнени ревери и јака. На главата носи волнена стемнетозелена капа. Левиот образ маслинестозелен, а врз лицето бледо-црвени нагласки. Обелени веѓи и мустаќи. Очи сини.

Лит.: К. Балабанов, *Постојана галерија на икони,* каталог, Народен музеј – Штип, 1972, 36.

3. КОМПОЗИЦИЈА СО ВОЈНИК (ПЕЈЗАЖ СО ЧЕШМА), 1916–1917
масло на картон, 21,1x13,1
сиг. д.л.: К. ИВ. В.
соп. Методие Вангелов, Титов Велес

4. ПЕЈЗАЖ, 1916–1917
масло на картон, 26,6x13,1
сиг. д.д.: К. ИВ. В.
соп. Методие Вангелов, Титов Велес

5. ДЕВОЈКА СО ДИЈАДЕМА, 1926
масло на картон, 47,9x28,3
сиг. д.д.: К. В.
соп. Љубица Ванѓеловиќ, Рума

6. ПЕЈЗАЖ СО ДРВЕНА КУЌА, 1926–1928
масло на картон, 22,8x18
сиг. д.л.: К. ИВ. В.
соп. Љубица Ванѓеловиќ, Рума

7. ПЕЈЗАЖ (ПЛАНИНСКИ ПЕЈЗАЖ), 1926–1928
масло на картон, 24,6x20
сиг. д.л.: К. И. В.
соп. Љубица Ванѓеловиќ, Рума

8. МОТИВ СО ЏАМИЈА, 1926–1928
масло на платно, 22,1x17,3
сиг. д.д.: К. И. В.
соп. Љубица Ванѓеловиќ, Рума

9. ПЕЈЗАЖ СО ЧАМЕЦ, 1926–1928
масло на картон, 39,4x11,6
сиг. д.д.: К. В.
соп. Љубица Ванѓеловиќ, Рума

10. МОРСКИ ПЕЈЗАЖ, 1930/1931
масло на платно, 53,5x34,7
сиг. д.д.: К. ИВ.
соп. Коста Миколаци, Рума

11. МОРСКИ ПЕЈЗАЖ, 1930/1931
масло на платно, 40x18
сиг. д.д.: К. ИВ.
соп. Коста Миколаци, Рума

12. МРТВА ПРИРОДА, 1926–1928
масло на картон, 16,1x10,7
без сиг.
соп. Љубица Ванѓеловиќ, Рума

13. ЦРТЕЖ, **1919**
молив, блок хартија, 12,2x9,5
сиг. д.д.: К. И. В., Штип, 1919
соп. Љубица Ванѓеловиќ, Рума

ЧЕТВРТИ ДЕЛ

ГРАЃА

Во текот на нашите истражувања во врска со работата на нашата студија беа прегледани: Архивот на Македонија, Архивот на Македонската академија на науките и уметностите и Одделот на Српската академија на науките и уметностите во Сремски Карловци. Покрај тоа беа прегледани архивските материјали што се сопственост на членовите од фамилиите на нашите сликари.

Во Архивот на Македонија и Архивот на Македонската академија на науките и уметностите се наоѓаат „договори“ за изработка на икони, понуди за работа и писма од приватен карактер, како и список на местата, односно црквите на Косово и Вардарска Бановина, за кои Андонов работел иконостаси и живопис. Според искажувањата на Андонов (негова Автобиографија), на враќање од Тетово за Скопје во 1924 г., му бил откраднат коферот со сите оригинални документи, други нешта од вредност и пари, кои не му биле вратени. Меѓутоа, зачувана е неговата Автобиографија (1946), своина на Археолошкиот музеј на Македонија и скратена верзија од Автобиографијата, сопственост на проф. Методија Гогов, што се значајни документи за животот и делото на Андонов.

Од оставината на Ѓорѓи Зографски, своина на д-р Данчо Зографски, се зачувани неколку фрагменти од уверенија што му биле издавани на авторот за извршени работи во црквите во Србија и еден договор, склучен помеѓу Одборот за изградба на нова црква во Куршумлија и Зографски за изработка на иконостасот, што се наоѓа во архивот на црквата Св. Троица во Куршумлија.

Во оставината на Коста Ванѓеловиќ се наоѓаат уверенија – сведоџби за извршени работи во црквите во Ириг, Ривица, Јазак, преписка и предрачун за изведување на иконостасот во црквата Св. Ѓорѓи во Кочани. Од повеќето поштенски картички и разгледници во нашиот труд е објавен текстот од картичката на Васа Ешкиќевиќ, бидејќи се однесува за школувањето на Ванѓеловиќ. Другите картички се главно честитки од негови блиски и пријатели.

ДИМИТАР АНДОНОВ ПАПРАДИШКИ

1. Кратово, 1904 и 1905 г.
Помеѓу црквата и Андонов е склучен „договор“ за изработка на нови и поправка на стари икони за црквата Св. Јован Претеча.

1904 / година Димитрı зуграфино погодени черк /... 2 икони големи за третъ пангаръ што стоетъ / 8 икони царски малечки и свети Георгıя / 1 иконата поправка сичките тıя шеови / погодени за 16 лири отъ 12 д лирата / струватъ сичко текушт 2064 гр.

1905 / година
Погодихме сосъ зуграфино Димитрию / втори пазарлъкъ иконостасо целъ да / го направе отъ оздола до горе све ново / и три икони царски големи св. Илия и / св. Никола и св. Атанаси ептенъ нови и малите икони поправка тия работи се / погодиха за 33 / лири отъ 12 д струва 4257 гр.

905’ трети пазарлъкъ погодихме сосъ зуграфино да прави петъ средни / св. Гаврилъ св. Иван рилски св. Пантилімон / св. Спиридонъ и едната ваия(?) тия пете / икони пазарихме и за боя на черквата 450 гр.

6771 гр.

тия пари ги броихме на зуграфино / отъ черкавата свети Йоана Претечъ / отъ Андонъ Шатевъ и Василъ Бидиковъ / черковни епитропи

Оригинал: Архив на Македонија, фонд Св. Јован Претеча – книга за приходи и расходи на црквата Св. Иван, 1903–1905, 28, Кратово.

2. Скопје, 1927
Евидентирана исплата на Андонов за изработка на икони / Партијални извод из расходника / за 1927 год. л. 12 за израду и оправку икона, а за време од 1. јануара / 1927 до 31 децембра исте године.

Под реден бр. 5. Д. Андоновић	107		5.000.--
		1%	
	274		11.200.--

Оригинал: Архив на Македонија; Фонд на Управата на црквата Св. Богородица од 1921 до 1940

3. Скопје, 24. I. 1927
Димитар Андонов доставува рачун до Црквената управа на црквата Св. Богородица за изработка на икони.

Рачун
Црквеној управи
црк. Св. Богородице
у Скопљу

I	икона	Рождество Пресвјатија Богородици
II	„	Воскресение Христово
III	„	Сретење Христово
IV	„	Цвети (Вход во Јерусалим)
V	„	Благовјештеније Пресв. Богородици
VI	„	Св. Апостол Петар и Павле
VII	„	Св. Троица (три ипостаси)
VIII	„	Вознесеније Христово (Спасовден)
IX	„	Преображеније Христово
X	„	Св. Пророк Илија
11	„	Св. Пантелеимон
12	„	Св. Параскева (Петка)
13	„	Рождество Христово
14	„	Богојавленије
15	„	Св. Цар Лазар
16	„	Св. Сава
17	„	Св. Цар Урош
18	„	Св. Стефан Дечански
19	„	Воскресение Св. Лазара
20	„	Св. Архиђакон Стефан
21	„	Св. Кирило и Методије
22	„	Распјатије Христово
23	„	Св. Константин и Елена
24	„	Св. Апостол и Еван. Лука
25	„	Св. Апостол Тома
26	„	Св. Кузман и Дамјан

10 љубијући икона из под престони

I	икона	Исус Христос

II	„	Св. Богородица
III	„	Св. Јован
IV	„	Св. Никола и Св. Спиридон
V	„	Рождество Пресв. Богородици
VI	„	Успеније Пресв. Богородици
VII	„	Три светители Св. Јован, Васил, Григор
VIII	„	Вознесење Св. Пророка Илија
IX	„	Св. Апостол Петар и Павле
X	„	Св. Велико Муч. Ђорђе и Димитрије

За све поменуте иконе даске растови исто и рамови, боја трајна без хемиског смеса, ореоари чисто злато „Катарин“ израда одлична у Византиском стилу. Свака икона кошта 450 динара

Свега 16200. дин.

Скопље
24/I. 1927

Димитрије Андоновић
Црквени сликар

Оригинал: Архив на Македонија, Фонд на Управата на Саборната црква, 1927

4.
Скопје, 6 септември 1928
Андонов испраќа Понуда до Управата на црквата Св. Богородица за изработка на 10 ѕидни слики.

Понуда

Црквеној Управи
Црк. Св. Богородице
у Скопљу

Потписани нудимсе да израдим 10. слике / на зидовима у истој цркви, по означеном / простору и пројекту за икона сваки означени / простор за слике више је од два метара у ви- / сини авише од метар у ширини, за свака/икона тражим п(о) једну хилада динара. / Свега (10000) десет хилада динара / израда одлична масним бојама у Византиском / стилу.

С поштовање
Димитрије Андоновић
црквени сликар

Скопље
6/ септем. 1928. г.

Оригинал: Архив на Македонската академија на науките и уметностите (МАНУ), Фонд „Ефимија“.

5.
Галичник, 1931(?) или Скопје
Лазар Личеноски, акад. сликар, најверојатно од Галичник 1931 г. му пише на Андонов да испрати понуда до госпоѓата Здравковиќ, претседател на Друштвото на пријателите на уметноста „Јефимија“ да земе учество во изработката на иконостасот за црквата во с. Једуарце, Тетовско. Врз основа на распишаниот конкурс од страна на Тетовскиот протопрезвитеријат учество земаат Лазар Личеноски и Данило Несторовић, зограф од Галичник.

Драги Мајстор Димитрија
Шаљем Вам ову нотицу, по којој / ћете одмах написати понуду и однети / Госпођи Здравковић у понедељак до / пет сати (сутра) „Краља Петра“ 57 / Пријатно би ми било кад би Ви / добили овај посао.

С поштовањем
Лазар Личеноски

(без датум)

Оригинал: Архив на Македонската академија на науките и уметностите Фонд „Ефимија“

6.
Белград, 15 март 1938
По одлука на министерот Дим. Магарашевиќ е извршен откуп на дела од македонски сликари.

Министарство просвете
Краљевине Југославије
Опште одељење
I Бр. 7899
15 марта 1938 год.
Београд

Према указаној потреби, у вези са одлуком I бр. 1053/38, а на основу тач. чл. 32 Финансијског закона за 1937/38 годину и извештаја Министарства финансија о отвореном кредиту Бр. 9098/II – 1938,

одлучујем

да се за потребе Министарства просвете откупе са Јубиларне изложбе јужносрбијанских уметника приређене у Скопљу 1938 године, слике:

1. Мотив са Охрида, од Лазара Личеноског	дин. 3.000,–
2. Портре, од Николе Мартиноског	дин. 2.500,–
3. Из дана робовања, од Димитрија Андоновића	дин. 2.000,–
4. Пејзаж од Томе Владимировића	дин. 2.000,–
5. Мотив из Струге, од Ванђела Коџомановића	дин. 1.500,–
6. Мотив из Скопља, од Нихада Аџема	дин. 1.000,–
	Укупно дин. 12.000,–

Издатак пада на терет парт. 209 поз. / 3 буџета за 1937/38 годину. / По овом решењу прибавити сагласност / Главне контроле,

Министар просвете
Дим. Магарашевић, с.р.

Главната контрола на Кралевина Југославија дава согласност за исплата на споменатата сума на касата на финансиската дирекција во Скопје на ден 30.III.1938

Оригинал: Архив Југославије; Ф. М. просвете бр. 7899, 15.III.1938[3]

7.
Скопје, 24 декември 1939 г.
Андонов испраќа писмо, со израз на благодарност, до Друштвото на пријателите „Јефимија“. Веројатно е во прашање откуп на слика од Јубилејната изложба организирана од Друштвото во 1939/1940 г.

Многопоштованом Друштву пријатеља
уметности „Јефимија“
у Скопљу

Немам речи да благодарим Друштву за / прилогом који је послао мени, са тим дало ми је / наду да још живим и нешто створим. / Понизни и срдачно поздрављајући са велико Вам / хвала.

Са најдубље поштовање
Д. Андоновић

Скопље 24. децем. 1939 г.

Оригинал: Архив МАНУ, Фонд „Ефимија“.

8.
Скопје, 1930–1940
Список на цркви во Косово и Вардарска Бановина за кои Андонов работи иконостаси.

Косово Вардарска Бановина
Иконостас у Косовској Митровици

„ у Љипљану
„ у Урошевачкој капели
„ у Гњилане и фреске
„ у Витино
„ у Манастир Девич, Дреница
„ у.. Манастир Св. Јоаким Сарандопор
„ у.. Манастир Св. Пантел. Кочане
„ у.. Манастир Конче
„ у.. Ђевђелиској цркви св. Кирил и М.

Иконостас у.. Куршумли
„ у.. Драгуши
„ у.. Ајдановац
„ у.. Штипу Црк. Св. Никола
„ у.. Соколарце
„ у.. Виничане
„ у.. Миравце
„ у Милетково
„ у Габровце
„ у Скопљу црк. Св. Димитрије и кубе
„ у и све живоп. црк. Св. Петка црн.
„ у с. Бардовце
„ у с. Винче
„ у с. Петровац
„ у с. Горне Коњаре
„ у Кратово св. Ђорђе Крат.
„ у Туралево Крат.
„ у Ћетеново „
„ у Сакулици „
„ у Прешево
„ у Билача Прешево
„ у Кленике Св. Петка и фрески
„ у.. Козјак с. Скуштица св. Константин и Елена
„ у с. Жужелица Бујановац
„ у с. Вратница Тетов. и фрес.

Оригинал: Архив на Македонската академија на науките и уметностите, Фонд „Ефимија“.

9.
Скопје, 13 октомври 1941
Евидентиран издаток од 50 лева за поправка на икони.
Во расходната книга бр. 9 за 1941 и 1942 на настојателството на црквата Св. Цар Константин и Елена на 4 лист:

под бр. 47 октомври 13 1941
Дим. А. Зографовъ – поправка икони 50 лева

Оригинал: Архив на Македонија, Фонд Црква Св. Константин и Јелена, год. 1919–1940, кутија 1

10.
Скопје, 1946–1948
Скратена верзија на Автобиографија од Димитар Андонов

Оригинал: Методија Гогов, професор на Теолошкиот факултет, Скопје

#__ИЛУСТРАЦИИ (стр. 374–379)

Роден сум во Село Папрадишта Велешко,
от православни родители Андон и Илинка,
свршиx псалтирика во роднотоми села. со одличие,
имах големо желание за наука, татковми ме
даде да уча во Велешкото IV кл. училише
плаиз 3. гроша наден за јадене при еден домаќин
во Койник маало, истиот ме тераше да носим
вода со 2. големи стомни вода от Вардар, ако бех
девет годишин, исполнах волјата му секој ден само
да уча, за три години свршиx со одличије. по
сакак да продлжа а во Македонија немаше по голема
школа и така останах при татковми да работа занат
зографски. работехме Дойранско и Гевгелиско.
Гевгелиско С. Давидово, Миравци, Милетково,
Габровци, петрово, Серменин, Конско, Муин, Смоквица
Богадаци Стојаково. и други села,
во сите поменати села Славјаните учеа и пеа
грецки. умене се породи со жаление мислејки
да направа добро купих от Велес Славјански учебници
преку ден работа а вечерно време и уча да читат и пишат
Славјански на мајчин јазик. а мојата наивност ја прихва-
тија други за зло. и така бех наклеветен като бун-
товник, и пропагатор против власта. оковахаме, и ме
и однесоха во Дојранскија затвор. и здржах 16. месеци
по малолетство и по мојата одбрана бех ослободен со
предлок сургун мемлекетке и данес вракјам тамо.
за почнах да работа во Велешките села
Бусилци, Врановци, Раштани, Оризари, Ехловец,
Лисиче и други села
1885. г. бех повикан от Игумена Арх. Манд. Кјесарија
во Осоговскија Монастир созработих дух. зрак
и откровение Св. Ивана. 1887. г работех внатре от
Евангелијето: ка прочитам Еванг. и створувах событијето.
после работех по многу градови и села во Македонија многу пати одев от с.
от село до друго село да кам работа гладен и обиран от разбојници.
на многу места работех без пари затова бех се бедан материално —

а духом јак и бодор, несе отчајувах от преследујето на
власта, нито от разбојници. отидувах по далечни Стари
Монастири. требеше да ја врзам женами со јажинја раците
даја направим луда, па даме пропуснат арамните.
ако спечелех 500. грота да однесам на татками 1. трета ми зимаа
субашите и полјаците, а многу пати остатокот ми зимаа разбој
ници. јаз останувах без мангар. и пак негубех надежда за по-
добор живот. при непоносими маки пак работев ежедневно.
при мачни околности отидох во Кијев следвах аудож. иконо-
~~...~~ школа като свршиx со успех отидох во Москва
да продажа академијата предварително по совет на професор
А. Вишневски направих една мала икона за која бех награ-
ден со сребрен медал и диплома. от академијата. за кратко
време добих от татками жалосно писмо со које ми јавује
за големота несреќа дошла от Малесија Дебор. 200. д. разбојници
прво оплачкале целото село после го запалиле заједно со
црквата и школото. во истото писмо татками ми пиши
да домашните останале само по кошула без други алишта
на го ведрина. јаз многу се нажалих и плакаx горко за
злата субина моја. во отчајание напуснах Русија дојдохси
дома купих малку облекло за домашните. и се преселихме
во град Велес. за почнах наново да работа да прехрана
домашните. 10. души. по извесно време ме захвати
далгата на револуционата организација јаз бех во Штип
бех помошник на Делчев и прихватих неговата идеа
која суштествува и а денеска като таков бех донесен
от Щип во Куршумиан апе со 20 души Щипјани
мегу првите бса Тодор Лазаров, Мише Развигоров,
Христо Гурков. и други от управител. тело.
сите бехме осудени калаи бент 101. год. бладарение
на Австискија конеул Пара, после 9. мес. бехме ослободени
1913. год. бех апсен во Косов. Митровиц као неблаго надежден
на велико Српската власт. а пак меповика во К. Митровица
израбих целија икостас во црквата Митровичка. изработих
~~...~~ цел иконостас во Херцеговини и други работи.
при забраната от власта на Великосрбите власт, Србите
мидака даим правим икони и фрески. без колебание работех
во Србија изработих со родинами Г. Зогрфски икон. Куршумија Прокупла и др.

изработил сум

градски иконостаси и фрески

Скопје црква . . Св. Димитрија

" " Св. Спас свод.

" " Св. Петка

" " Св. Констан. и Јена

Манастир . . . Св Иоакјм Осоговски

" . . . вв Спас Конче

" . Св. Тројца Костомар

" Св. Іоаникија Девич

" Св Архан. Станишор

и други мали мастири

Црква градски . . Св. Никола во Щит катедрала

" Св. Георгија Кочани

" Св. Кирил и Методи Гевгели

" Св. Никола Гилани

" Св. Сава Косов. Митровица

" Св Горги Кратово

" Св. Илија Дојран

" Св. Пантел. Кочански Манастир

и без број селски црква во Македониа во 75. годишнатами работа непропущах нито 1. ден без работа, и делник и празник работех со голем цердие и љубов. макар многу пати гладен.

Манастир Св Пантел Кочани

земал сум участие на изложби от Македонската Художница
многу картини моји ми купиха
на прославата за ослободуването на Скопје 1912. г
овдешната Општина давате награди во присуствие
Патриарха Дожића за искуствата, животие, поезија и музика
со помошта на Лазар Личеновски и јосиф Мих јаз добих првата награда
за животие.
от Белград ми купиха картината от Македонија
која преставлаше злините и насилијата на турските
бегови и аги.
купими картината брејачка и Мијачка от старите
Македонски племена, Горче Илич изработи портрета му
от Софија купихами карт. Снитије Христово
Св. Кико , Богородица, Св. Климент Охридски
и карт Бугар-Морава и Св. Наум))
Во Скопје изработил сум десетки портрета
в Штип Тодор Лазаров Гоце Делчев и Даме Груев
Дим. Павлов
и по другите градови во Македонија
во София на Председателот на општината Петкова секретарот
му Колев, на владиката Партенија и сестраму П. Славејков
на Крапчански, Распопов, Андреев и на други кој не помам
имената и многу икони кукни
по горе описал сум моиот трнен живот. мојата техника
не отгора на сегашното модерно искуство а имаики
предвид ропскот живот во Македонија првиот сум ~~дастворум~~ в
картини и пејзажи, мар по примитивена техника и монотонии дастворувам
последното ми желаније да умра со четката во раците ми
иот срце и душа пожелавам успех на младите Художници
да покажат на света Својето искуство без пристрастие
со искрена љубов помеѓуси. и единство
неје доста да бидет Художници по професија потребно с
да бидат по душа.

Во 1890 год. работев во село Опила Кратовско
уште пред организацијата излезе прва чета
Македонска со војводата Михаил Крнг, бека
откриени во село Барбарево Кратовско одовде
беше испратен бимбашијата Ајрадин Пустина
со 1000 души војска целата чета ја изби и прод=
лжи да сака други ком. дојде во селото Опила,
менајде работејки во урквата и ми каза
да сум комита. Не милостиво ме тепава
и ме испрати во овдешниот затвор со предлог
хванал жив комита, издржав 4. четири несеца
затвор, после ме ослободиха

Истата година бех избран член во
црквено училишното настојателство во Скопје
со тајно глас. 4. исто бех избран член во Епарх.
Совет. од градовете Куманово, Кратово и Крива-
Паланка до 1912. год.

Брегалничката војна

1913 год бех строшно и не човечно истезован
една вечер внезапно и строшно ѓуконена
вратата ми бех соблечен да легна, но
штом се позавих на вратата видов покри=
вен пајтон, двојца војника ми кожава
улази со голи ножеви. Ја ги молев да се
облечам, тија дреко ме гледова и упрева
ножевете, пак повторика улази, аз влегов
во затворенијат пајтон, полу гол, јаз мислев
дека ке ме убиват, но однесоха ме во новата
апсана и ме стаиво во избата. Цела ноќ
не заспах од смрод и влога.

Утрента ден жена ми донела постела и за
задник но жен присоса. Претата вечер донесоха
95. души сите Скопјани, во полу ноќ не изведоха
во дворот не поставиха на ред, дож врнеше
ладно е, за се треам полу гол на ноти и шаф
леки пандофли (Сечки) све прокиснало на нас
од полу ноќ до слнце огреване, после не однеоха
на стаунон не наредиха на ред зад секого по
еден војник, миновојки покрој нас Началикот
на Експедицијата Танев го молев да ми доде
еден војник да одам дома да се облечам гол сум
и мокор од дож, кога гоздигна корбача и ми
каза умри, за се помирив со содбата, стоав ме
5. сати на стаунон, не натрупова у вогони што
носат стока.

Во 1924. год вракојки се од Петово
тоферот ми укроде голем куфер со сите
оригинални документи и други нешта од вред-
ности 5.000 динора само пари, а четки, боји и
други роботи 10,000 д.

Ѓ О Р Ѓ И З О Г Р А Ф С К И

1.
Куршумлија, 3 март 1902
Црковниот одбор го утврдува планот за иконостасот на црквата Св. Троица во Куршумлија, по предлог на Ѓорѓи Зографски.

стр. 1
Рађено 3 марта 1902 године / у седници одбора за подизање / нове цркве у Куршумлији
1) Одбор је се сакупио у да- / нашњу седницу ради пријема / и утврђивању плана за иконо- / стас нове цркве и по дужном / саветовању
Одбор је утврдио план за иконо / стас и стилове и исте оверио / печатом црквеним. / Измене у плану № 1 да буду / измене ове: стубови / из плана № 2 и двери да буду / високе 1.80 метара са крстом.
Пословођа пита одбор / ко ће потврдити уговор
Уговор ће потврдити / председник са предузима- / чем, а целокупан уговор / ће се поднети одбору – на / углед, а пре уговора мо- / же се из касе дати (300) / три стотине динара сада

стр. 2
Уговор ће саставити и / одбору изнети: Јов. Тодоровић / Лепосав Поповић Нестор / Вукојчић и Коста Марковић / Са овим је ова седница закључена /Пословођа / Јов. Тодоровић / учитељ
Предузимач / Иконописац Ђорђе Ј. Зографски
додадено: За пет хиљада динара / (5000) по најновијој / и најукуснијој изради
Пресед. одбора / Бог. И. Поповић
Чланови:
Никола Костић / Н .... љковић / Мица Најдовић ... К. Марковић / Н. Вуканчић (?) / Гаврил Стефановић / Петровић

Оригинал: Архива на црквата Св. Троица (неуредена) во Куршумлија.

2. Ниш, 190...
На Зографски му се издава Уверение за извршена работа во капелата Св. Јован и Никанор во саборната црква во Ниш. Фрагмент.

Уверение
Да је молиоц Ђорђе у- / 1908 и 1909 години заи- / ста израдио иконописа- / чки вештачки рад у / капели Св. Јована и Никанора / у Нишкој саборној / цркви. /
Овим својим вештач- / ким радом задовољио је / како потребу, тако и чла- / нове комисије, која је рад / оцењивања и признала / за стручног иконопис- / ца, који заслужује с

Оригинал: Сопственост на д-р Данчо Зографски, Скопје

3. Куршумлија, 8 јули 1906 год.
На Зографски му се издава уверение за извршена работа на иконостасот во куршумлиската црква. Фрагмент.

Уверение
Г. Ђорђе Ј. / Велеса, радио је иконост(ас) / који од кога и фотографију / Својим солидним / радом задовољио је потписа.. / Сматрали смо за / Г. Ђорђу на његову употребу / прилици послужи као пре(порука) / 8. јула 1906 год. / гр. Куршумлија.

4. Ниш, 9 април 1908 г.
Во прашање е најверојатно превентивна заштита на некои икони за црквата Св. Јован во Орљане. Фрагмент од договорот во препис.

који укупној цени од четиристотина деведесет и осам / (498) динара, која је сума / према величини израђеног / посла и броју слика, доста / скромна.
Ради боље трајности слика / треба г. Ђорђе да и веће слике / превуче лаком који би после / дужег времена омогућио и / прање слика од чађи.

9. априла 1908 / у Нишу
Председник Комисије Прота Пет. М. Суботића с.р.

пред. дух. суда

5. Ниш, 1908 (?)
Записник од Комисијата што ги прегледала иконите што ги работел Ѓорѓи Зографски за црквата Св. Јован во с. Орљане. Фрагмент (препис) на левата страна:

Данас се састала Комисија / од потписаних чланова / да прегледа иконе које је радио / живописац г. Ђорђе Зограф / за цркву Св. Јована у селу / Орљанима па је нашла:
1. да су све иконе рађене / масном бојом на сувој дасци / која је ради боље сигурности / фалцована и да је у опште умет... / добар материјал. / 2. да су све нама показане / иконе (Исус Христос, Св. Богород / ица, Св. Јован, Рождество Исуса / Христа, Рождество Јована.

Оригинал: Сопственост на д-р Данчо Зографски, Скопје

К О С Т А В А Н Ѓ Е Л О В И Ќ

1.
Скопје, 5 април 1920 г.
Препис од Уверението, означено со бр. 1, со кое се потврдува сликарско-декоративната работа во црквата Св. Теодор Тирон во Ириг, 1908 г.

Препис бр. 1
Уверење
Господин Коста Ванђеловић асистент Г-н /
Милисава Марковића академског сликара из /
Београда, радио је сликарски и декоративни посао /
у цркви Св. Теодора Тирона у Иригу, са редком /
марљивошћу и вештином, тако да су слике и декорације /
израђене преко очекивања. Солидна и добра израда /
истиче га као младог човека преко очекивања, /
марљивост пак даје му гаранције за будућност /
и напредак, што служи на част његовом принципалу. /
Одбор Срп. правосл. црквене општине у Иригу без /
зазора препоручује Г. Косту Ванђеловића свима онима /
који буду требали послове овакве врсте, а ради још /
бољег уверења о његову раду, сведок је црква св. Теодора /
Тирона у Иригу, која је израђена за углед.

На послетку одбор изриче благодарност Г. Кости /
Ванђеловићу, што је израдио на поклон икону „Цар /
Константина и цар. Јелена.

Ово уверење издаје Г. Кости Ванђеловићу на његову / употребу.

Из седнице Срп. Правосл. црквен. општине у Иригу. /
записн. бр. 1 тач. 12 од 28 јануар (10 фебр) 1908 г.
Перовођа / Милан Драгосављевић
Председник / Н.П. Симоновић
(штембиљ)

Свештенство:
Васа Николајевић / прота парох
Григорије А. Николић / парох св. Теодоровске цркве
Дане Мишић / парох Успенске цркве

Оригинал: препис бр. 1 соп. Љубица Ванѓеловиќ, Рума

2.
Скопје, 5 април 1920 г.
Препис од уверението со кое се потврдува дека Ванѓеловиќ изработил 28 целивашти икони за црквата во с. Ривица.

Препис бр. 2
Уверење
Којом се од стране доле подписане Српске / православне црквене општине Ривичке званично / издаје и потврђује стим, да је Гн. Коста Ванђеловић / сликар, живописац светих икона из Ирига, овој / црквеној општини Ривичкој за св. цркву нас / ликао и израдио 28 ком. св. целивајућих икона / на добром и јаком плеху и подпуном и јасном / Српском православном стилу тако да је ову црквену / општину подпуно према договору удовољио, да су сви / са његовим радом задовољни, те га ова црквена / општина свакој другој српско-православној / црквеној општини, као ваљаног, доброг и верног / живописца (сликара) најтоплије препоручује. / За српску православну црквену општину.
(штембиљ)
Црквени председник / Јован Пузић с.р.
црквени тутор / Стеван Стокић
црквени перовођа / Ђока Смиљанић
у Ривици 21. Јануара 1908 године / Хаџи Арсеније Јеремић / јеромонах / администратор парохије
За истинитост и точност преписа са оригинала / јамчим својеручним подписом.

5. Априла 1920 г.
Скопје
Коста Ив. Ванђеловић / црквен. и декор. сликар

Оригинал на преписот: сопственост на Љубица Ванѓеловиќ, Рума

3.
Скопје, 5 април 1920 г.
Препис од уверението со кое се потврдува дека Коста Ванѓеловиќ го очистил иконостасот и ја поправил ѕидната декорација во црквата во с. Јазак.

Препис бр. 3
Уверение
Овим се од стране срп. православне црквен. / општине у селу Јаску достоверно потврђује / да је Г. Константин Ванђеловић живописац / очистио иконостас у цркви Јазачкој а тако исто / и ове иконе по стенама и сводови, које су попуцале / израдио је сасвим тачно у духу православне / на подпуно задовољство црквеног / одбора. Декоративни посао, који је у цркви / по зидови извео заслужује сваку хвалу и / препоруку, јер је исти у византиском стилу / изведен, те га Српска правосл. црквена општина / у Јаску свакоме топло препоручује.
(штамбиљ)

Српска Правосл. црквена општина / у Јаску 17 (30) септембр. 1908
Пресед. црквен. општине / Лазар Стојчевић

Истинитост навода потврђује / Српско правосл. парохијско звање / у Јаску 17 (30) септембра 1908 г.
Васа Латинкић / парох
(штамбиљ / парохиског / звања)
За истинитост и тачност преписа са оригинала / јамчим својеручним подписом.
5 Априла 1920 г. / Скопље
Коста Ив. Ванђеловић / црквен. и декор. сликар.

Оригинал на преписот: сопственост на Љубица Ванѓеловиќ, Рума

4.
Скопје, 5 април 1920
Коста Ванѓеловиќ го известува епископот Варнава дека е спремен да го изработи иконостасот за црквата Св. Ѓорѓи во Кочани.

До Негово Преосвећенство / Епископ Г. Варнава / Битољ
Ваше Преосвећенство
На позив црквене управе храма / Св. Ђорђа у Кочанима прегледао цркву / израдио нацрт иконостаса, на скупу / црквеног одбора и позвати неколико по / видни грађани едногласно сврши се / погодба за 40.000 динара комплехт / поставим иконостас са прописним иконама.

Примам се да овој посао изведем за / углед и да св. иконе израдим у строгим / срп. православном стилу што ће ми / служити за будућу рекламу као Штипљанин / а за акуратна и солидна израда послужићеду / моја овде прикључени 5 преписа од / оригинална уверења ди сам до сада радио.
Прикључена 5. уверења преписи бр. 1, 2, 3, 4 и 5.

5 Априла 1920 г.
Скопље

Оригинал од препис: сопственост на Љубица Ванѓеловиќ, Рума

5.
Кочани, 27 јануар 1921
Управата на кочанската црква му издава на Ванѓеловиќ документ-сведоџба за успешно извршената работа на иконостасот.

Сведоџба
Којом се од стране црквене управе / у Кочанима званично сведочи да је Г-н / Коста Ив. Ванђеловић црквени сликар / из Штипа, поверени му посао и то: / израда иконостаса целокупну конструкцију а по његовом собственом израђеном / плану одобреног од Министарства / вере у Београду В. Бр. 4909 од 15 јула и Епархијског / Духовног суда Бр. 1.307 од 9 / 22 1920 / у храму Св. Великомуч. Ђеорђија на подпуно / задовољство свију и благовремено извео, / а нарочито као савременог и веома / марљивог сликара истиче га његов / похвалан рад на иконама, што заслужују / сваку пажњу, да их је у / савременом и православном стилу из / радио тако, да и Комисија одређена / примити тај посао са подпуно задовољство / је констатирала све горе / поменуто.
Као млад човек није штедио труда / си да задовољи сваког који би евентуално / имао ту част видети нашу / цркву, што му то служи за част и понос.
Савезно са тим долеподписана / црквена управа најтоплије препоручује / Г-у Косту Ив. Ванђеловића црквеног сликара / из Штипа свакој црквеној управи које / имају потребу обновити свог светог храма / у славу Божију.
Ово му се издаје користити се њиме.

у Кочанима
27 Јануари 1921 год.
Благајник / Трифун Ангеловић
(м.п.)

Преседник црквене управе / Ђорђе Коцовић, свештеник
Чланови: / Сандо Евремовић / Сотир Илиќ свештеник / Лазар Теохаревић

Оригинал: сопственост на Љубица Ванѓеловиќ, Рума

ПОШТЕНСКИ КАРТИЧКИ И РАЗГЛЕДНИЦИ

1.
Петроград, 4 мај 1912
Васа Ешкиќевиќ, акад. сликар од Рума, му се јавува на Ванѓеловиќ во врска со неговото интересирање за школувањето во Петроград. Картичката е испратена до Рума, односно Платичево каде работи Ванѓеловиќ.

Драги Г. Коста,
Примио сам Ваше писмо / Све што Вам / могу и овом приликом посаветовати, то је / да се материјално, више мање добро осигурате, / а даље је све лакше. / Почетком јуна и ја / ћу доћи те ћемо лично / поговорити.
Српско поздравље Вам
В. Ешкићевић

Оригинал: сопственост Љубица Ванѓеловиќ, Рума

THE MACEDONIAN ZOGRAF FROM THE 19TH AND THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURIES

ANDONOV, ZOGRAVSKI AND VANGELOVIKJ

INTRODUCTION

The history of the painting from the 19th century and to the appearance of the Macedonian contemporary art is still in the phase of research. In the past years a greater consideration is payed to the artistic activity of these periods of our more recent past, with the aim to fill the gap in the time span of almost over a century. The numerous monuments of the ecclesiastic architecture and the abundance of data for the paintings and their authors, no doubt have an important part in this period of the originating of the Macedonian culture and art. The shortage of scientific contributions and studies on certain zograf considerably hinder the objective comprehension of the development of the art from the 19th century and the transitional period in Macedonia. According to a general evaluation the art in Macedonia and wider on the Balkans is founded on the "inspiration and on the examples of the late Byzantine painting" with rustic features accomplished by the self-thought zograf. From there results the comprehension of painting of unequaled artistic values or the meaning of a "cultural-historic category". However, the echoes of the evolution of the European painting of the new century reach us by multiplied copies of art works, graphic contributions of published books and imports of works with secular contents. The communications with the European trade centers have a positive effect on the way of life, the development of the cultural habits and the manners of the people, as well as on the growth of their consciousness. In the second half of the 19th century and here appear zograf that fallow these social changes, showing an interest to overcome the existing conservative spirit in the works of greater number of better educated and self-thought zograf.

The most prominent among them that develop contacts with the more developed cultural and artistic centers, and become bearers of the knowledge of the different kind of experiences in the painting of religious subject matters, as well as the possibilities to paint works with profane subject matters, are the zograf Dimitra Andonov Papradiški and Gjorgji Zografski, that later on will be joined by Kosta Vangelovikj.

Considering the conditions that in our history there was no attempt of a systematic research for a thorough study for this period that was a "border line" between the Post Byzantine art and the Macedonian contemporary art (it's very beginning), we consider that it is crucial to throw light on this period of the Macedonian art, the time of the evolution to the contemporary one. Our study in a wider context refers to the life and work of Dimitar Andonov Papradiški, Gjorgji Zografski and Kosta Vangelovikj, represent the most eminent artists in the transitional period. One of its basic intensions in this crucial period of the development of the national culture and art, is in the knowledge with these personalities, and their artistic works, and marking the features that are essential for the break away with the tradition from the ecclesiastic painting, and their aim to become part in the new tendencies in the art. Having this in mind we intend to give a monographic approach on the work of our zograf-painters, as well as to perceive their individual participation and contribution.

Our research has shown that Dimitar Andonov Papradiški (1859–1954) has a leading position among the numerous zograf in Macedonia, and that under the influence of the Russian and Serbian art, he had introduced a spirit for changes in the ecclesiastic art, and is the one of the first founders of the profane painting here.

With the short schooling in Kiev, and the stay in Moscow he gives a permanent mark on the modernization of the painting. He cherishes the aesthetics of the "natural forms" in exchange for the schematically and spiritually conceived and rendered images of the saints. At the beginning of the 1880's when he first appears, an unreturnable process begins. Although in restricted limits, slow and prevented by the conservative zograf, there is reflectance of the traditional aesthetics, views and formulas, created during the past centuries on the large platform of the Byzantine and Post Byzantine art. The "Europeanization" begins to develop quite late in the religious art, this is with patience and self-esteem, in the borders of the conventional and conservative stand points and the convincing of the ecclesiastic circles. Now, the saints have and strong faces painted, lovely Virgins and gleaming heads of little angels. Parallel with the gradual "modernization", Andonov paints idealized forms, or ones close to the reality. He relatively early begins to paint portraits, intimate ones, and figurative compositions with a treatment of the human face. His portrait art stands in the position of the reality. On his canvases he represents the people of his own time, his contemporaries, and identifies himself as a chronicler of the developing middle class. With equal love and zeal he paints people of different social levels: clergyman, man of the guilds-craftsman, merchants, peasants, high officials of the clergy, members of the diplomatic corps, the civil and the military Ottoman officials.

The work of Dimitar Andonov is inseparable to the period in which he creates his work and his personality. As well as the environment and the milieu in which he spends his life, for all most a century in the profession was encoded to him. The work of Dimitar Andonov is inseparable to the period in which has a historic role and the task to become aware of the social changes in the land in which he exists.

This becomes period of opening the views of the new understandings in the art. With the primordial instinct of his artistic nature, he fallows the idea that "the art of a nation has to reflect its own essence". In the trying times without clear perspective, objectively unable to express his intimate feelings with the language of art, he gave his contribution in the art life even more than just with his humble "presence". In the developing phase and in the transitional period, to the appearance of the Macedonian modern art, Andonov inscribes the paths of this art. He does this with the spirit of this age, at the same time repaying himself as the conveyer of the new messages, equally in the ecclesiastic and the profane painting. These first and crucial beginnings in the art, with clearly defined differences in relation to the tradition, coincide with the vital moments and the aims of the Macedonian people to achieve their national liberation.

Concluded with uprisings and struggles to gain national independence, intellectual, cultural and educational emancipation of the Macedonian national identity. Starting at the last decade of the 19th century, and even more prominently at the beginning of the 20th century, when he works on the iconostasis in the churches in Serbia, he accepts the Serbian influence. While between the two wars he even receives the influence from the Vojvodina ecclesiastic painting. We treat Andonov as one of the most prolific painters in the ecclesiastic art in Macedonia.

The painting of Andonov in the ecclesiastic works beautifies and idealizes the images of the saints, while in the profane painting he expresses himself in a "realistically", with a gradation to the a folk realism. Due to the fact that he does not paint by a live model, his relation becomes a descriptive transfer of the painted person on

the canvas. Inspired by the photography's, he surely tries to touch-up the portraits, which was expectable by those that had ordered these works.

Later on, between the two wars, faced with problems of the contemporary art, enriched with his own experience, he gives a freer description of the ordinary people in society. He still achieves the continuity and the organic links with the early portraits. Towards the third and the fourth decade of the 20th century he becomes one of the founders of the modern art in Macedonia (Dimitar Pandilov, Lazar Ličenoski and Nikola Martinoski). His achievements contain elements from the contemporary syntax, subordinated to his distinctive manner of the carefree line of the drawing, and the unpurified palette, freshened up with live and more likeable tones. In the compositions with historic and patriotic subject matters, were enriched with a romantic spirit, and we discover certain stylistic changes, in relation to those created during the last phase.

The second eminent personality, with no less an important role in the development of the painting in the transitional period is Gjorgi Zografski (1871–1945). He is the last descendant of the old painting-zograf family of Renzovci-Damjanovci, and the only member of the family that paints besides ecclesiastic and profane paintings also. A fellowman and contemporary of Dimitar Andonov, he spends his life and work path in almost an identical way, when he come of age he was a zograf and painter. The longer stays at Moscow, Petrograd, and Sophia may be considered as ones of vital importance, in the sense of the discovery and the forming of his creative artistic personality. The year's long stay at Niš and his work in Serbia have orientated his influence towards the Serbian ecclesiastic painting, and the iconographic repertoire. Although in certain periods Dimitar Andonov and Gjorgi Zografski work together, each one of them had developed according to his own capabilities, with his own stamp and individual expression in the work. However, we can freely say that the viewing of the work of Dimitar Andonov is inseparable with the study of the work of Gjorgji Zografski, through whose achievements the developing line of the profane painting in Macedonia becomes even stronger. It has been known that in the rendering of the portraits Zografski in rare exceptions had made use of photography's of the persons. Besides the use of the descriptive variant, Zografski portraits in comparison to the ones made by Andonov, show a great effort of the author to achieve a maximum possible hold and a formal result of his work. He proves this by his works created between the two wars. In the years just before his death, he fully becomes part of the trends of the contemporary Macedonian art.

Kosta Ivanov Vangelovikj (1875–1932) almost up to now has been an undiscovered personality in the Macedonian art. Like his contemporaries he paints works with religious and profane subject matters. Though his opus is considerably that his work more modest. He becomes a painter in Serbia and Vojvodina, where he had spent a great deal of his life and work, therefore his work was under the influence of these artistic circles (Milisav Marković and Uroš Predić).

Between the two wars short information's appeared in the daily newspapers on the life and work of Andonov, Zografski and Vangelovikj, and they have been noted in this study. After the liberation statements appeared mainly in magazines, with the aim to establish the stylistic determinations of the authors, but all of them reach the same standpoints. In the preface of the catalogue for the exhibition "The Macedonian Portrait from the 19th and 20th century" and "The Macedonian Landscape",

Elena Macan notes that the first group of portraits painted by Andonov are in the spirit of the academic realism, while the second group of portraits have impressionistic features... an influence from the frescos, the folklore, blended with the realistic tendencies.

Elena Macan views the portraits of G. Zografski in more detail, and speaks of them as "representatively-realistic". Boris Petkovski refers to the personality of D. Andonov as a link between the two epochs: the last gleams of the zograf work here, and the first attempts in the introduction of the secular painting in Macedonia at the end of the last century, in the spirit of a provincial sentimentality and a folk academic realism. According to Paskal Gilevski the basic characteristic of Andonov's painting, is his close ties with our rich artistic heritage, then his affinity for the ecclesiastic and profane Russian painting... and what is very important, he introduced some inspirations from the West European trends, firstly from the academic realism and later from the impressionism. Kosta Balabanov in the work of K. Vangelovikj discovers influences from the painters of Vojvodina. Our very first thoughts on the works of Andonov are marked as a "determined crossing towards the profane painting and the academic realism, that between the two wars under the influence of the contemporary tendencies timely announces the impressionistic temperament of his brush". In another occasion we have given an opinion that the "basic characteristic of his portrait art, his main preoccupation, lays in the more real and more objective rendering of the faces". It should be mentioned that after the liberation there is an absence of smaller studies on our zograf-painters, based on an analytic and on an already defined chronology.

On the basis of the researched material and the studies up to now, we have made an attempt in our study to give a wider presentation of their creative life path, as well as to determine their place in our more recent art history of the Macedonian painting.

PART ONE

THE SOCIAL, POLITICAL AND CULTURAL CIRCUMSTANCES IN MACEDONIA IN THE 19th CENTURY

The growth and the strengthening of the Macedonian towns and the development of the Macedonian middle class

To the end of the 18th century the Macedonian population mainly lived and worked in the villages. Therefore, the towns had a pure Turkish character, with not a large percent of dwellers of the Macedonian nationality, and those from others – Greeks and Vlachos. In the first half of the 19th century, due to the unrest in the country, the riots of the military rebels (krdjalii), the robbing, the violence, the disturbed safety of the peasants and the Monastery estates, grows the migration of the Macedonian peasants in to the towns. According to the information's given by the French consul in Thessalonica, Félix Bonjour, who traveled a great deal in Macedonia from 1800 to 1817, the population number was in favor of the Christians. Ami Boué that trav-

eled in Macedonia from 1836 to 1838 reports of a quite a changed situation in the number of the population. The town Skopje had then a population of at least 10.000, Štip 15–20.000, Bitola 40.000, Ohrid 6.000. The intense inflow of the Christian population from the villages in to the towns, contributes to a considerable change of the ethnic structure of the towns. The Macedonian national element gradually strengthens before the Turkish, Vlach and the Jewish population. The open process of the populating of the towns by the peasant continues even later on, especially in the middle of the 19th century, when the towns in Macedonia show their highest economic peak. The basic potentials in the towns economy was the spreading of the crafts and the trade. The Macedonian middle class becomes more compact, and gains a certain economic power, which becomes evident in the life of the merchant district. It is constituted gradually into an influential social and economic factor in the towns, and shows vital interest to strengthen the position in the cultural and the social plan.

With the Treaty of Adrianople (also called the Treaty of Edirne) (1828) and the Agreement between Russia and Turkey (1830), the Christian population under the Turkish domination receives larger privileges. With the announcement of the highest Turkish government decree – The Gülhne Edict (1839), there is a proclamation for equal rights for the whole population in front of the law. With no difference to the religion, nationality or the social position. These important reforms in the aspect of the protection of the enslaved people, although not "fundamental" they are at least "effective", and open a permanent process of social-economic and cultural tendencies and actions. Schools are being opened with a character of cells, church-Slavic is introduced into the religious service, the common language is cultivated, and aid is given to the publishing of books and textbooks. Ambitious initiatives are brought up for the erection of ecclesiastic edifices with impressively large dimensions, specious and build in lasting materials. The building activity is followed by the fresco panting and the icon painting. After the centuries old enslavement, for the first time appear, clearly defined tendencies with marks for a general national progress of the Macedonian people.

In the first decades of the 19th century efforts are made for a gradual introduction of the common language into the literature. In the front of the most prominent representatives are Joakim Krčovski (died around 1820) and Kiril Pejčinovič (1770/1–1845) from the village Tearce in the vicinity of Tetovo. Joakim Krčovski during the period of 1814 to 1819 in Budim publishes five of his books, in the language that could be read and understood by the simple folks. In 1816 out of print comes the first book by Kiril Pejčinovič in Budim "Ogledalo" (Mirror), later on in 1840 the second book "Utjesheniem grjeshnim" (Console to the sinners), in the print shop of Teodosie Sinaitski in Thessalonica. The first one of them writes in the language of the Eastern Macedonian speech, with traces of the Church-Slavic, Serbian and Bulgarian. While the second uses his native speech (the dialect from Tetovo in its pure form). The values of their religious-edifying literature, lay in the texts based on the common speech, the Macedonian dialect in contact with the Church-Slavic.

Another of our regenerators is Jordan Hadji Konstantinov-Djinot, a teacher from Veles, who in 1839–1840 publishes the "Pervaja Tablica", emulated on the texts written by Dositej Obradovikj (Ižice) in 1842. In this and the other published works by J. H. Konstantinov, he writes in the basic Veles dialect, with additions from the church-Slavic, the Russian and the Bulgarian speech.

The works of our regenerators no doubt were accepted and copied (Ogledalo, Pervaja Tablica) by the masses of readers, and by the middle class that helped the printing and the spreading of these works. In comparison to what was achieved by the other South-Slavs at this moment, it is important to be mentioned the presence of the Macedonian people and their showed interest for the literacy. No doubt the intentions shown by our first writers had a resound in the circles of our builders and zograf, having in mind the aspect of the use of the common language in the inscriptions, and their signatures.

As a contribution to the initiative to create a base for a cultural and educative activity, an attempt was made with the aim to satisfy the needs of the textbook and the other books, as well as to form a Slav print shop. Teodosij Sinaitski, a Macedonian priest, in 1838 succeeded in opening a print shop in Thessalonica, however, it worked for quite a short time.

The print shop of Teodosij had undoubtedly an important meaning in the national and the cultural history of the Macedonian people,

During this period cultural and educational contacts were made with the Princedom Serbia. Liberated among the first of the south-Slav lands from the Turks, she had the opportunity to develop, and to have a certain influence on the neighboring Slav countries. Kiril Pejčinovič, the prior of the Lešok Monastery, was among the first from Macedonia who requested to have his work published in 1832 "Utesheniem greshnim" in the newly established Serbian printing house in Kragujevac (1831). The set example by the Lešok Monastery, was followed by the archimandrite Arsenij, prior of the St. John Bigorski Monastery. On March 13th 1837 the archimandrite Arsenij with the agreement of his fellow brothers from the Monastery, he sands the monk Danil with a written request to the Serbian Prince Miloš Obrenović, and the Serbian people for help for the renewal of the Monastery. A similar action was also undertaken by the archimandrite Teofilo from the Monastery in Kičevo. On February 15th 1845, he appeals with a request to the bishop of Belgrade to give his assistance to the priest Toma, so he could collect donations from his fellow countryman-migrant workers, and from the other citizens of the Princedom Serbia, aimed for the renewal of the Monastery that was demolished by the Arnauts in 1844. The established collaboration between the Macedonian monasteries with their representative's emissary, with the Princedom Serbia, advanced in making a contribution in cultural and educational contacts to become even stronger.

In the period between the Crimean and the Russian-Turkish War (1877), especially during the last decades of the 19th century, the growth and the relative prosperity of the Macedonian towns was diminish, and the craftsmanship was weaken, being a result of the infiltration of the capitalistic relations in the Ottoman Empire. The suppression of the industrial growth by the government, lead to the weakening of the Macedonian petty bourgeoisie in the economic field. This had far-reaching effects on the position, namely they had the need not become more independent. It influenced there activity on the cultural upbringing and the national constituting of the Macedonian nation. The Macedonian intelligence with the economic position became closer to the craftsman, to the petty bourgeoisie, and had certain repercussions creating the emancipation and the formation of the Macedonian nation.

The loss of the territories (Bosnia and Herzegovina, Bulgaria, 1878) and the growth of the debt of the Ottoman Empire to the foreign partners, resulted in the increase of taxes for the peasants, developing into even more critical economic conditions in whole Empire. The social concerns in Macedonia created the beginning of uprisings (Razlog – 1876 and Kresna – 1878) that at the end resulted in the greatest revolutionary struggle, in the act of the Ilinden uprising in 1903.

In the national survival the Macedonians were under constant pressure in the economic, political and cultural aspect. With the abolition of the autocephaly of the Ohrid Archbishopric, the Constantinopolitan Patriarchate become a conductor of the Greek influence. Standing against the initiatives for the Macedonian middle class, were for the sense in the economic and the cultural upbringing. The rousing of the struggle in the ecclesiastic-educational field and the open opposition to the Hellenizing in the 1860's, lead to a collaboration between the Macedonian and the Bulgarian middle class, with the aim to achieve an ecclesiastic independence. The established contacts on this basis, allowed a period a closeness for a Bulgarian orientation to appear in one part of the Macedonian middle class, and enhanced possibilities were created for influence in Macedonia.

In this struggle the petty bourgeoisie in Macedonia became economically weaker, separated inside and unorganized. They did not achieve a position in the church, and the educational management, especially with the formation of the Bulgarian exarchate in 1871. The Macedonian contemporary history, especially in the 1860's discovers tendencies in the aspect in the language in over-all in nation, the cultural and independent growth (Partenij Zografski – 1857; Gjorgi Pulevski – 1875), but at the same time there are foreign economic, political, ecclesiastic, educational and cultural factors that attempted to suppress them. During these years the Macedonian literature records an important elevation. The Macedonian renewal Konstantin Miladinov (around 1830–1862), Rajko Žinzifov (1839–1877) and Grigor Prličev (1830–1893) act in the direction of upbringing of the retrograde circles, and in the awakening of the national consciousness. The spirit of the national romanticism, distinctive for this period of the national awakening, sprouts up in their literary works. Constantin Miladinov and Rajko Žinzifov studied philology in Moscow, with the intention to devote themselves to educate their fellow countryman. The life and the other circumstances crushed them to achieve their goals. The economic decline of the towns created problems for the growth and the progress of the Macedonian people. Furthermore, during the last three decades of the 19th century the emigration of the Macedonian intelligence become stronger, families emigrate from the Miyak area, zograf and wood carvers. With the crushing of the Ilinden uprising, the economic living conditions become even more serious.

The Macedonians could not progress in the way, and with the means of the liberated neighboring countries. The holding of the Macedonians under the Ottoman rule, the increased aspiration actions of the neighboring countries, through different forms of propaganda and struggle, and the short hopes of the Hürriyet (1908) for a more peaceful living – will not accomplish the ideals for an independent life. With the Bucharest peace (1913), Macedonia is divided in to three parts, and loses her national integrity.

In the period of the I World War, once again Macedonia is in the focus for interests in Balkan nation for hegemonies. The formation of the Kingdom of the Serbian, Cro-

atian and Slovenians, as an act of uniting the Yugoslav people (1918), did not result in the aim of the Yugoslav people, for a democratic community of equal nations and nationalities. The depriving of the national rights and the suppressing of the Macedonian people becomes even stronger with the new absolutistic dictator regime. With the dictatorship act from January 6th 1929, a denationalization politics is undertaken for the Macedonian people, and for their assimilation and for intellectual poverty. Certain concessions aimed towards the "solution" of the denationalization politics are undertaken with the intension to implant Serbian culture and consciousness. The Faculty of Philosophy is formed in 1920 in Skopje, and a year later the Scientific Society of Skopje. Had the intension of developing a cultural and artistic life, and to popularize the arts, in the beginning of the 1930's in Skopje the Society of the Admirers of the Arts "Jefimija" was formed (on the model of "Cvijeta Zuzorić" in Belgrade). In the scope of the Society "Jefimija" between the wars, was Macedonian artists to organize their own individual and collective exhibitions.

A REVIEW OF THE PAINTING IN MACEDONIA IN THE 19th CENTURY

The development of the Macedonian art from the 19th century followed in a certain extent a complexed conditions, social, political and historic circumstances, from five century old enslavement of the Macedonian nation under the Ottomans. They share the fate of the enslaved people not having the power to be liberated like in the neighboring countries. In these historic frames with the existence of an opposition from the conservative circles, in contradiction of any kind of transformation for modernization of the art, they preserved their own traditional – old atmosphere. From to this, the spirit and the style of art was permanently linked to the continuous that were development by the Post-Byzantine art. The painting that fallows from the first half of the 18th century continues to live and to develop in the 19th century, and transports the stylistic features and characteristics, that are inseparably connected to Holy Mount Athos. The zograf groups (known as tajfi) from Macedonia had contacts with the monastic center of the Holy Mountain Athos, "they watchfully cherish their traditional knowledge that had grown out of the lessons and the rules from the Holy Mountain painting manuals".

Ever since the 18th century there was an infiltration of the Baroque forms (Levantine Baroque) in to the Post-Byzantine artistic forms. The influences are accepted from the Holy Mountain, artist did not give acknowledgment, nor did they weaken in front of the Western influences. In this way the art had cherished and had already established canons, and it was exhausted from the surface in coloring and the schematic forms. Hence, the zograf could not introduce something new of objective reasons in the artistic expression, nor could they strive to achieve a freer treatment and understanding of the form and the coloring.

The universal ideology and artistic conception, that grasps the rules of the traditional aesthetics, created by the wide platform of the Byzantine art, and the Post-Byzantine art, represents a permanent unbroken into the 19th century art in Macedonia. The art, in the ecclesiastic character is in the service of the monastic clergyman, and the church clergy. The zograf of local origin, educated from the experiences of the

zograf that came into Macedonia from South Albania and Greece, stay on fateful to the traditionalism in the painting, as well as supporters for the continuation of the relations with the Eastern Orthodox art. Hence, the art in Macedonia does not get through the developing phases of the large stylistic epochs, characteristic for the European art.

One of the earliest fresco-painters that begins to work here is Trpo Zograf from Korçë, son of Konstantin Zograf, one of the members of a larger zograf family. On the request of the monk Stefan, prior to the Monastery St. Naum, in 1799 he paints the Naum chapel, with scenes of the life of St. Naum, as well as the portrait of Stefan. The activity of this zograf is connected with the renewal at the fresco-paintings in the nave of the Monastery church of St. Archangel, and the narthex that was completed by his assistants but under his surveillance in 1806. The accented linearism, the rich decoration of the garments, with floral and stylized elements represents an emergence of traditions from the 18th century painting. However, the zograf Trpo does not work according the strictly established artistic plans, at least not in the church of St. Naum. The artistic treatment of the iconographic repertoire, especially in the apse conch represent a variant from 19th century, but with an inspiration from the medieval painting. A fact should be noted that in his iconographic plan, he enclosures Kiril and Metodius, the first teachers and educators. Also he paints the disciple's in the composition of the Seven Holy Educators (Sedmočislenici), the portraits of the Prince Boris (Michael) that helped the building of the church of St. Naum, Jovan Vladimir the Prince of Duklja, son in law to Samuil. The iconographic conception of Trpo the zograf, has an amount of significance, in this period when strives of the church are substantial factor in the struggle for the national self-awareness and the liberation of the Macedonian Slavs.

According to the information's in the Grand Requiem, translated once again in 1833 by the monk Danil, an unknown zograf in 1800 painted the large dome that exists the present day in church of St. John Bigorski. The monk Mitrofan, prior to the Monastery from 1796 to 1807, selected a particular zograf that would not disappoint the tradition. The unknown zograf, from the formal aspect created his own "style" of an artistic expression, enriched with features of the Levantine Baroque. Probably he was trained in one of the ateliers in the Holy Athos. The painter confirms with his maturity and the knowledge of the traditional Post-Byzantine painting. Moreover he is successful to satisfy the requirements of the monks from the Monastery St. John Bigorski. The unknown zograf and Trpo from use Korçë made use of the Greek painting guidebooks. Once again we will not find them with similar engagements in the other parts of Macedonia.

In 1813, according to the inscription on the votive painting Bogorodica Skoropomošnica (The Virgin the Readily Assistant), Teodosij Zograf was invited to work, probably on the fresco decorating, and on the iconostasis in the old church in village Novo Selo near Štip. To this artist are also attributed five small icons that survived from the original iconostasis, while there are no traces from the fresco painting. The votive painting on canvas of Bogorodica Skoropomošnica, according to the inscription Teodosij for certain had painted in 1828. The painting has a folk character, he depicts the members of the family, in costumes from the Veles area. The inscription is mixed with words from the Veles speech, creating a great interest among the many researchers.

Krste Pop Trajkovikj, contemporary to Teodosij Zograf, continues the tradition of the painting, with stylistic characteristics that are linked to the Athos School. The relatively small in size the painting found made by the zograf Krste, can be explained by the fact that he served the church as a priest. In his time, in his native town Veles, its surroundings and even beyond, the activity of the Damjanovci family has been noted. From this family presented master builders, wood-carvers and zograf. However, the painting in relation to the other fields has been inadequately researched. In this courses of the continuity of the works cannot be fallowed, probably the oldest members of the Renzovci family was neglected in the development in the painting activity. From the zograf Siljan, son of Bogdan Mirčev, by origin of the village Tresonče, originate a Deesis icon signed and dated in 1725 in the survived the church the Assumption of the Holy Virgin (Vlach church) in Veles. Siljan's nephew, Damjan Jankulov, a member of the family of Renzovci has left only a few drawings, separate compositions and figures. Gjorgi (Gjočre), his son was completely devoted to painting. From him a transcript of a painting guide-book origin from 1832, in these the pages of the guide are signed drawings for the composition of the Holy Trinity (1832) and St. Panteleimon (1843). His greater achievement in Macedonia is the iconostasis in the church of St. Panteleimon in Veles, painted in 1834. In our opinion Gjorgi Damjanov is among the more prominent zograf of the family of Damjanovci. He renders the faces with a correct drawing and has a feeling about the proportions and volumes. This points to a new comprehension of the forms. With it, he announces a break away from the traditional painting, and instead of schematic and ascetic faces, and he begins to paint pleasant saints for observing. His nephew, Gjorgi Zografski is under a strong influence of G. Damjanov in the painting of certain saints. For the painting activity of his brother Nikola Damjanov (1810–1860), for now we have no researched data.

With the arrival of the archimandrite Arsenij (by origin from Galičnik) for a prior to the Félix Bonjour St. John Bigorski in 1807, different activities in the context of the economic strengthening, the organization management of the Monastery, and the presentation of the church and refectory were all effective. It has been presumed that as late as 1830, the prior Arsenij invited the zograf Dimitrie and Mihail, by origin from Samarina (Epirus) to paint the iconostasis and the refectory. The possibility that they might have painted a part of the refectory, some years after the finishing in 1825, this consider cannot be overthrown. After completing the iconostasis in 1833, Mihail leaves the Monastery and the son Dimitrie who enters the monastic order in 1832 (with the monastic name Danil) and becomes one of the closest trusting associates of Arsenij and his emissary as well. The two zograf had strengthen the iconographic painting doctrines regulated by the painting guide-book fallowing of the principles of the traditional style, following of the tradition and the expression from the unknown zograf that worked in 1800. Mihail educated in one of the monastic ateliers on the Holy Mountain and enriched by his painting experiences in his native land, later his teaches Dimitrie, further on came an eminent master-zograf.

In the period of the monk Joakim, the successor of the prior Arsenij (died in 1840), Mihail and the priest-monk Danil in 1840 paint the dome of the church of St. George the Triumphant in the village Rajčica, an appendance of the Monastery St. John Bigorski in the vicinity of Debar. In the church at Rajčica, the artistic achievements on the iconostasis from 1833, and the Evangelists on the pendentive from 1840 by the

zograf Danil, with a comparison to the works of Mihail, show a similarity that they are like his very own works, his work is notable, as successful. With their arrival in the 20's and the 30's, there is an awaken activity in the artistic life in Macedonia. The gap felt in this sphere the years earlier, now is filled by good zograf painting, just prior to the appearance of the native zograf of the Miyak region.

In the first half of the 19th century work of a certain number of zograf, their origin and achievements has been known in a small data. The conclusion that they have not left behind a large number of works, but it is a result of the insufficient research, and the identification of the material in Macedonia and in the neighboring countries. The zograf Benjamin, Georgij from Selica (near Kastoria) the author of the iconostasis of the church of St. Demetrius in Bitola (1846); Emanudl (Manuil) Georgij's son, who alone works on the iconostasis of the church Holy Virgin Kamensko (1845), and in the church of the Large Holy Unmercenaries (1850); the works the priest-monk Antonij are found in the church of St. Nicholas Gjerakomija in Ohrid (1830), and the church of St. George in Resen from 1849 as well as others; the zograf Hristo Jerej (priest) from Samarina (a village in Epirus) had worked in the church of the Large Holy Unmercenaries in Ohrid (1826). With their painting achievements, they do not go outside the results of their contemporaries, especially of those that had come to work here.

The improved economic conditions in the middle of the 19th century influence in a stronger economic development of the towns, strengthen the Macedonian middle class, and to create better circumstances for the development and the prosperity of the cultural and the intellectual life of the Macedonian people.

On the other hand there is a considerable growth of domestic builders and zograf, and their active presence is substantially felt in Macedonia, and on the areas of the Balkan that had been liberated after the Ottoman enslavement. In separate parts of Macedonia, certain types of centers are formed, that had to satisfy the growing needs of the church.

Among the native zograf that stand out with his creative commitment is Dimitar Krstevikj, called Dičo Zograf (1819–1872/3) by origin from the village Tresonče. His first activities as a painter are recorded in 1844, the year in which he translated the Hermeneia from Greek in to the Miyak dialect. In the first stage of his work we discover examples borrowed from the works created in 1848 and 1849 for the Monastery St. John Bigorski by the zograf Mihail and Danil. This work also had a partial influence on his independence in the zograf activity. It is assumed that Dičo Zograf alone or with his painting group (tajfa) worked an impressive number of icons and fresco-decorations in a certain number of churches in Macedonia, and in the neighboring countries (Serbia, Bulgaria and Greece). He also made attempts in the portrait art as well. Examples for the portraits are from 1849, the archimandrite Arsenij, and that of the archbishop Grigorij, then he creates the portrait of the bishop Meletij of Debar in the Refectory of the Monastery St. John Bigorski. With some eccentricities of the traditional features in 1854 Dičo Zograf paints the portrait of the priest-monk Samoil for the Monastery Treskavec. The other two portraits of the priest-monk Teodosie, and of the prior Joakim of 1868 in the Refectory of the Monastery St. John Bigorski are painted with the noticeable features for his zograf art.

Dičo Zograf is regarded as one of the exceptional zograf that during his life time achieved the reputation of a "great master" and also his own followers.

His oldest son Avram, Maksim Nenov, Petre Pačrov Debreli from the village Tresonče, Josif Radevič (Radev) Mažoski from the village Lazaropole and Hristo Makriev from Galičnik were all of his disciples.

The zograf Blagoj (Blaže) Damjanov born in the village Tresonče, from the family of Damjanovci, was a "very good painter and a great rival to Dičo Zograf". From Blažo Debreli (or as he signs his name Blažo Damjanovič) only a few icons resemble painted for the iconostasis of the church Sts. Peter and Paul in Pehčevo. He is active, at times together with his sons Mihail and Hristo that can be traced in the surroundings of Sophia.

On the territory of West Macedonia, one of the more important art centers by the villages of Mala Reka is the village Galičnik. From this area originate many builders, wood carvers, zograf and members of the large families working together. The list of the family branch of the oldest represent the large family Frčkovski. The head of the family Blaže who lived in the 18th century taught his son Negrij (between 1783 and 1843) wood carving and icon painting. Their work has not been established. Negrij's sons: Makarij (Makrij) (around 1800–1862); Trajan (1809/1810–1883/84) and Gjurčin bare their own posterity, especially the family of Makarij (Makrij) who gathered in groups (tajfa), that mainly worked outside Macedonia.

Among the better and more educated zograf from the family of Frčkovski and descendant of the Trajan Negriev family is Danil (Natanail) Nestorov called Tale (Galičnik 1870 – Skopje 1950), son of Nestor Trajanov. From his known works is the iconostasis in the church Sts. Kiril and Metodius in Tetovo (1917), this work is enhanced by the nonconformity in the treatment of the forms, in relation to his earlier works that are in the spirit of the zograf painting.

From the family of Gjurčinovi all the members – Mihail, Teofil and Paine paint in the traditional spirit. The situation is similar with the members of the other families: Pulevci, Maurovci, Tasovski, Ginovski and some others.

In the second half of the 19th century in the town of Veles, and in the villages around it, Papradište and Oreovec, the work from zograf from the family of Renzovci is evident. They are mainly self-taught zograf with works of unequal quality.

In the town of Kruševo act three separate groups of zograf. The head of the first group is Mihail from Samarina, no doubt one of the more prominent representatives of the Zisi artistic family. The direct ancestors of Mihail are his sons Dimitrie (with the monastic name Danil) and Nikola. Different from Mihail and Danil in their painting of activities are Nikola Mihailov among the most prolific zograf of this family.

The head of the second group of zograf is Atanas (Anastas). His sons Kosta, Nikola and Vangel continue the skill of zograf painting in the family. Atanas is no doubt among improved zografs. In all of the phases of his work he is recognizable by the use of the line his most impressive mean, that outlines the shapes of the figures, the garments, the objects, the elements of the landscape, the eyes. The painting in the ornamented portions over the furniture, and parts of the scenes from the hagiography saints with ornamented frames, becomes a characteristic in the work of many zografs

that are known and are anonymous in Kruševo and Prilep. What stands especially is the playful line of the Levantine Baroque.

The Renzovci family is represented by the zograf Stanko and Stojče, his son that is recognized by work evaluated as modest in quality.

At the very beginning of the 19th century in Kruševo, Kosta Škodreanu by origin from Skadar and by profession a pharmacist, paints ecclesiastic and secular works. From him have come down two pastels from 1902, a child's portrait and his self-portrait.

Almost at the same time as in Kruševo, in Prilep and its surroundings, an important activity in the painting field goes on, by Adamče Najdov and Jovan Budimov. They strive to preserve the painting by permanent traditional way. The one that deserves merit for the last respect of the traditional kind is Adamče Najdov (1816–1890), that represent a compact zograf that gained knowledge from the exceptional Nikola Mihailov from Kruševo.

The younger zograf Jovan Budimov (1848–1903), a son in law to Adamče Najdov, learns the skill from Adamče and collaborates with him for many years. Up to the moment of his independence and his departure from Adamče, there are no stylistic differences in his work in relation to A. Najdov.

Adamče and Jovan did not leave their own successors in the painting art.

A group of zograf that have Vlach origin, under the pressure and the outcast from Southern Albania and Epirus had settle in village Magarevo near Bitola (at the same time others settle in Kruševo). Dimitrie Andonov, Konstantin Atanasov and others live and work in Magarevo, keeping in contact with the zografs in Bitola, Prilep and Kruševo.This is of evident importance in maintenance of the artistic orientation and the zograf tradition.

Eastern Macedonia in relation to the development of the artistic life, and the forming of groups of painters or centers with the members of zograf families, we have to say are first by indigenous builders, zograf and wood carvers, in comparison to the other parts of Macedonia that are very much late in forming.

Among the zograf that recorded a richer activity in the field of painting is Grigorij Pecanov-Pecanovikj, son of Peca from Strumica. The zograf opus of Grigorij seen as a whole, contains characteristics for Mount Athos. Towards the end of the century under the influence of the Western models he introduces certain changes into his painting. Grigorij makes attempts in panting works with profane subject matters. A preserved work of his the portrait of Trajko Tople, one of the donators of the church of St. Demetrius in the village Gradec near Valandovo. His activity mainly unfolds in his native region, and around Berovo.

For the development of the painting in Macedonia an individual contribution has Gavril Atanasov (1862–1951), born in Berovo. At the age of 18–19 he travels to the Holy Mountain, where a certain period he spends working with the monks in the skill of icon painting. The best period of his life according to him, is the period spent in the Russian cell at Karyes, with the zograf Polikarp of Russian origin. Probably due to this "his ideas for the forms are much closer to the neoclassicism", he paints over half tones fine transitions and smooth plains. His activity can be traced in the parts of Eastern Macedonia.

In the last three decades of the last century a certain number of zograf from the areas of Kostur (Kastoria), Voden (Edessa), Lerin (Florina) and from the Pirin region, work in the southwest and the eastern parts of the land. These are the zograf: Apostol Steriev from the village Plasja, Atanas Dimitri from the village Negovan, Gjorgi, zograf from Belkamen, Sokrat Mantov from the village Grleni and Nikola, probably from the same area, the zograf P. Mavrotius, Nikola Ananiev from Dupnica, Lazar Argirov from Melnik and others. From the above listed stand out Sokrat Mantov and Nikola, who work under the influence of the Russian ecclesiastic art, and P. Mavrotius their work showed expression which was near to the realism.

On the horizon at the beginning of the 1880's appear important changes in the religious painting, in the comprehension of the form and the expression of the image.

Corresponding to this existed appreciation of the zograf painting in the spirit, style of the traditionalism, that satisfies the taste of the ecclesiastic and the conservative circles, and the interest of the self-taught zograf, a new process will emerges. This is the time a process of transition in to new forms and the acceptance of the aesthetics for beautified forms and profane details that emerges. It will occur with the arrival of Dimitar Andonov Papradiški and Gjorgi Zografski and their traditional contacts with the world of the Easter Orthodox art, new tendencies to appear in the ecclesiastic art, as well as a new variant that will meet the requirements and the understanding of the young intelligence, the petty bourgeoisie and the middle class. Dimitar Andonov and Gjorgi Zografski with the contacts that they had in their work achieved by greater developed cultural and artistic centers in the world, and on the Balkan, have a crucial role in the aims for new artistic and aesthetic values in the ecclesiastic painting. Although alone and without successors they orientate themselves to the context of the general movements in the art, for a freer understanding of the form and the color, and an extreme reject of the traditionalism, characteristic by the hard and the schematic forms. In the first decade of the 20th century they are joined by Kosta Vangelovikj. With the marking in the new paths in the church painting, there is a change in of understanding the form, which results in to their personal choice to paint forms with profane elements, with traces of a realistic expression.

PART TWO

DIMITAR ANDONOV PAPRADIŠKI (1859–1954)

LIFE

Dimitar Andonov Papradiški was born in 1859 in the village Papradište in the vicinity of Veles, of parents Andon Kitanov builder and zograf and Ilinka Stojkova. He finishes a cell school in his native village and four classes in Veles (1873). At the age of 20 he becomes independent zograf painter. From 1882/83 he studies at the School of Art and Iconography at Kiev in the class of the professor Višnevski. In 1887 he takes part in the contest-exhibition announced by the Theologian Academy in Moscow, for the entrance of candidates for regular schooling, with an award for scholarship. Learning that his parents were victims of bandits, he abandons his studies. He starts to paint churches in his native land. From 1887 he moved to Veles. In 1890 he was invited to Sophia, where he painted portraits of eminent personalities. With the aim to expand his knowledge in 1896 he travels to Moscow, and in 1898 with the aid of his professor Vajgand he goes to Dresden to visit the galleries. Starting from 1886, he occasionally works in Serbia alone or with Gjorgi Zografski.

According to statements by Andonov he was inspired by the revolutionary ideas from Goce Delčev for the liberation of Macedonia from the Ottoman enslavement. Probably they met in 1896 when Andonov worked in Štip, where G.Delčev was appointed as teacher in the village Novo Selo . As result from his proven sympathy for the spread out revolutionary activity in Macedonia, he was imprisoned in Kuršumli An in Skopje, and sentenced for life. With the urgency of Bohumil Para the Austrian consul, he was freed from the prison (1905/1906). Among the other activities that he developed in the cultural and the educational field is that he became a member of the church-school management in Skopje and member of the Eparchy councils in Kumanovo, Kratovo and Kriva Palanka.

In 1913 as an unwelcomed person to the Serbian government Andonov is imprisoned in Veles, and later transferred to the jail in Kosovska Mitrovica. After the peace reached in Bucharest (10. 08. 1913), he is freed, and Macedonia divided in to three parts.

Fallowing the I Word War, in 1919 Andonov settles in Skopje where he spends the rest of his life. In his studio located the market, in the old part of the town, Nikola Martinoski and Tomo Vladimirski learn their first steps in painting. With the forming of the Society "Jefimija" (1930), head by a number of progressive intellectuals, Dimitar Andonov obtains a personal recognition. In 1937 he takes part in the exhibition in Skopje with Nikola Martinoski, Lazar Ličenoski, Ljubomir Belogaski, Tomo Vladimirski, Vangel Kodjoman, Vasilie Popović-Cico and others. Andonov, for his long years of creative work he received an award from the City Assembly and the Municipality of Skopje (1940). With his works during the war he also participates in the exhibitions organized in Skopje (1942 and 1943). In 1946 Andonov became a significant member of the National Museum in Skopje. He died in Skopje at the age of 95, on January 4th 1954.

CREATIVE WORK

ECCLESIASTIC PAINTING

a) FRESCO–PAINTING

The contribution of Dimitar Andonov in the works with religious subject matter, no Dimitar Andonov has great contribution with his works with religious subjects, undoubtedly an excessive importance on the growth and the future of the ecclesiastic painting in Macedonia. He redevelops painting, justifying the forms with a freer understanding as he had seen outside of Macedonia. He strives for a harmonious attractiveness of the colors. With the new variant in the painting approach of "elevation" of the image of the saints, partial materialization of the garments or the objects and the introduction of certain iconographic novelties (Russian or Serbian saints) he himself is liberated from the selection of the subject matters, as well as from the strict following of the manuals from the Holy Mountain, the translated Hermeneia that his contemporary fellow zograf used. Through his personality new views into the Late-Byzantine art are created, gradually the taste of the leading personalities of the ecclesiastic life changes and he is accepted by the believers. In the more recent history of the Macedonian art, Andonov signs a whole period, loaded with anachronism in its worst kind, with a new style tendency, with the departure from the "zograf style".

It has been stated that from 1881 to 1883 with the work on the fresco-decoration in the church of St. Atanasie in the village Teovo he gave his first efforts in the creation of his own "autochthon expression" in the fresco-painting with the tendency to "consecrate" the robustly and schematically painted forms of the saints. This was adapting of different kind of views and comprehension of the form inspired by the works seen in Russia and the Holy Mountain. The painting by Andonov has the insignia of the period of his education in Macedonia and Kiev, but as well as the influences of the current production achieved together with Petar Nikolov and his collaborators during the fresco-decorating of the church of St. Joakim Osogovski (1885 and 1887). During this time span that can be referred to as the second phase, Andonov works equally in the pure "zograf style" (scenes from the life of St. John the Forerunner, Apocalypse – chapter 1, 4 and 6), the compositions in the altar (the Akathistos Hymn in 1885). He strives to "beautify" the faces that should have correct features (Spiritual ray, chapter 13 from the composition Apocalypses) and to transfer the seen experiences from Russia – large figures, elaborately decorated miters and garments (The First Ecumenical Council) or to introduce new iconographic contents (St. Petar Russian, St. Aleksij Russian, St. Antonij Pecherski). In the next two years similar tendencies are shown in the same church. The large works that were carried at the Monastery church of St. Joakim Osogovski probably did not allow Andonov to pay more attention to his personal development. He surrenders to be carried away by the general art atmosphere dictated by the elder zograf (for example the fresco-painting in the church of St. Demetrius at Kriva Palanka from 1887 or in the church of St. Panteleimon in the village Pantelei from 1888/1889).

The last decade of the 19th century is considered as a decisive period, and at the same time as the most mature phase of the creative work of Dimitar Andonov. In the sense of the tendencies he had shown to beautify the forms, and to give them a purer

expression. An important component of the creative work of Andonov becomes the idealization of the form, from the aspect of his attempts and his affinities for this kind of an expression, and the strengthening of the artistic orientation with "Europeanized" features in the ecclesiastic painting.

The group of scenes with the seven feature of the Virgin Protector, painted on the west facade of the large church in 1893, and of the same period the first zone of the west facade of the small church the Nativity of the Virgin (Kiril and Metodius, with an angel from the sides of the entrance and the three saints) in the Monastery complex of St. Joakim Osogovski, are the most outstanding examples of the variant of the line that beautifies the forms. The same will be followed in the achievements in the large church of St. Joakim Osogovski in 1884 (the eastern side of the prothesis) and with singular images on the western facade and the niche over west, and the north entrance of the church of St. Demetrius at Kriva Palanka.

With the very beginning of the 20th century (somewhat later in the icon-painting) Andonov's painting opus is enriched with elements in a formal sense and in the content of the iconography, under the influence of the Serbian painting. A difference appears in the more careful approach in the painting of the forms, the decoration of the garments with ornaments, the change of the typology of the faces, all in the sense of their more perceptible for "holiness", as in the fresco-decoration of the church of St. Nikola at Gnjilane and St. George at the village Stanišor in the vicinity of Gnjilane (1901 from 1903).

The fresco-painting from 1932 and 1933 in the nave of the church of St. Joakim Osogovski is created in a routine way with an accent on the decorative linearism, at times with copies or with the inspiration of the medieval way of painting the Serbian kings.

Later, in 1944 and 1945 when for the last time he returns to Joakim Osogovski to finish the blank spaces in the nave and the open porch (from the south side), although tired Andonov besides his quickness and the memory in the rendering of the figures, he could not last up to the end in the surmounting of the volumes and the large spaces. The fresco-painting showed signs of declining.

Andonov will not repeat his painting abilities, besides the ambitions in the context of his romantic moods in the ecclesiastic painting, the romantic spirit in the ecclesiastic painting and to transfer his inspirations from the Nazarene emodels.

b) ICON-PAINTING

With the overall created periodization, the icon-painting created by Andonov is classified into five phases. The beginning of his icon-painting activity and the period of his schooling and learning is the period of his first phase (1879–1887). It is carried out in the frames of the characteristic expression of his native zograf, with uneven attempts in the more defined and stylistically more oriented works. In this period the creation of singular icons is still in the phase of personal research, and no doubt a result of his actions before and after the return from the schooling to his native Papradište and the nearby villages (Oreše, Vladilovci, Teovo, Bogomila, Raštani, Busilci, Rakovec, Lisiče, Novo Selo and Golozinci).

The second phase expresses itself in the fruitful creative work (1888–1897) and by Andonov efforts to break away from the conventional and the traditional painting. At the end of the 1880's Adonov emulated the works of Stanislav Dospevski from Samokov in Bulgaria that positively had influenced in forming his creative personality. A certain number of icons created for the iconostasis of the church of St. Nikola in Štip (1889–1890) represent a show of spirit of the contemporary Russian icon-painting.

The third phase that grasps the period from 1897 to 1920 in the icon-painting, is without remarkable deviations from the formal side, and of the aspect of the treatment of the artistic content, and the iconographic repertoire that develops in the frame work of the Russian, Vojvodina and the Serbian painting. During these years Andonov works on iconostasis in the churches in Serbia and his attention as turned toward the acceptance of the Serbian saints and the iconographic solutions from the multiplied graphic prints and the Serbian reproductions and those with a West European origin. (The Resurrection of Christ, Agony in the Garden of Gethsemane, Last Supper). He begins to depict the saints in a standing position, as it was practiced in the Serbian and the Vojvodina painting; the surface of the garments are painted with a wide and smoothened covering, decorated with floral ornaments or decorations with relief ornamented patterns over the strips; the depth of the icon is enriched by a low landscape, in the architecture the darkened blue hills and mountains and the pink horizon – as a distance, but in the case an echo of the Italian Quattrocento painting carried out in a unsuccessful way. The framework of the figures becomes stronger and more compact and the structure, fancily smooth with partial indications of materialization of the ornaments on the iconostasis in the churches of St. Demetrius at Skopje (1897), St. Nikola in the village Gnjilane (1901), St. George in the village Stanišor (1903), the Temple of St. Sava in Kosovska Mitrovica, the church the Resurrection of Christ in the village Elovec in the vicinity of Veles (1918–1920).

The artistic results from the fourth phase (1920–1930) are based on the previous ones, fertilized with new artistic information's received by the immediate contacts with the works of the prominent Vojvodina painters, firstly Uroš Predić. At the same time the collaboration with Kosta Vangelovikj should not be neglected, although he does not have a direct influence on Andonov in his artistic achievements. At this stage we note the use of the palette with lighter and more colourful tones, and a gradual negligenceof the line on behalf of the colouristic depositing. Andonov creates some of his works on the fashioned examples on the spiritual relation with the Nazarene stylistic expression, the compositions the Virgin with Christ of the type Eleousa, for the church of St. George of Kratovo in the town Kratovo, 1925.

The fifth phase (1930–1940) in relation to the achievements of the previous period represents a continuity in the iconography with features of a idealization of the forms, as shown on the icon from the iconostasis of the church of St. John the Forerunner in Toralevo (1930), St. Antonie in Ketenovo (1930), St. Haralampie in the village Sekulica and others from the beginning of the 30's. However from 1932, parallel to the appreciated lovely faces of the saints in the icon-painting and the fresco-painting, a tendency is to outline the figures , as well as on the faces, the hands, the folds of the garments and there is an abundant use of the line, and surface solutions of the planes. The modeling of the faces is carried out in old-fashioned darkened olive-green tones and without a pure palette. The most outstanding exam-

ples of Andonov artistic pre-orientations are his iconostasis icons from 1932 in the Monastery church St. Joakim Osogovski, and the fresco-paintings in it from 1932 and 1933.

In the second half of the fourth decade in a more invasive with the perform of elements of stylization, particularly in the painting of the hair and the beards of the saints – the first signs that show a decline of Andonov icon-painting work (the church of St. George in the village Gradište near Kumanovo, 1937/38, and the kissing icons from the church of St. Nikola in Kumanovo from the same year).

In the last decade of his life, Andonov is not in the full strength of his creative ability and this results into a weaken criticism and a reduction in the hold of the stability in the painting of icons. The occasional adapting to the treatment of the subject which matter to religious content (Head of a Saint, 1943) the artist search for inspiration in singular Nazarene examples (The Merciful Samarian 1943)he will not stop the open process of the fast decline of the ecclesiastic painting. In the perceiving of Andonov artistic capability with his effort to change the features of the ecclesiastic painting in the spirit of the contemporary artistic tendencies, dependent on the influences from Russian and the Vojvodina ecclesiastic art in their Europeanisation, means that his creative contribution in the icon-paintings carried out in the most affirmative way. Most successful achievements for Andonov are considered the ecclesiastic painters in Macedonia, and with the aid of his knowledge and experience he enriches our national art of the 19th century, and at the same time secures his position and importance in the further development of the ecclesiastic painting in Macedonia and beyond.

c) PROFANE PAINTING

For the study and the clarification of the appearance of the profane painting in Andonov creative work, is important to determine his sources of inspiration and the models. It is difficult to prove the existence of direct influences or painting authorities that had influences on Andonov after his return from Russia. A different question represents the profane painting. From the very beginning it could not be integrated to Dimitar Andonov personality in a pure and clearly defined stylistic direction-academic realism, the qualifications that was stated earlier in the literature. The descriptive treatment does not achieve the “ideal” of the academic realism that comes out of the hands of the creator without academic studies, due to the fact that there is an absence of objective conditions, so a more sufficient and a formal result can be reached. According to our opinion Dimitar Andonov is the representative of the realism, and more concretely of the folk realism.

Andonov does not pamper himself for the solving of the painting problems. The modest painting incomes with a gradual artistic development in Andonov growth, showing feeling in the capture of the tactile values of the forms, and for the painting material (the fur linings and collars) and the attributes of the portrayed personalities. Andonov orientates himself toward an objective rendering of what is seen on the painting and conveys a kind of “descriptive variant” in the accomplishing a “, factual

correctness" of the object. Having in mind the portraits from the first phase , particularly of the Childs portrait (with the turbulent palette on the hair and the unfinished clothing) has a unique artistic approach in the depiction, this is a autochthone "style" and expression, which in the painting of the forms represents a stylistic complete (Zaharij Stefanov, Angelko Andonov and Gjorgi Popov). From the painting aspect in the treatment of the face of the portrayed humans Andonov mainly paints in a cold hue, the obliged olive-green base as on the icons, with pinkish accents, and even a greater emphasis on the cold tones in the painting of the garments.

The survived portraits from the second phase are stylistically connected to the artistic and the aesthetic views of the author from the first phase (the portraits of Dragica, Ezekilj, Sterju Krango, Melkonijan), but with the component of a freer laying of the paint and a partial retreat from the disciplined performance of gradual transitions in the painting of the forms, as well as a certain refreshing in the artistic treatment (the portraits of Ljubica, Kočo Martinov, Hariklija Martinov). Maybe with the trip to Vojvodina in 1920, and his opportunity to become familiar with the contemporary achievements in the art, partial changes happened with the painting of busts. The coloring gradually inclines toward the warmer tones-violets (Ezekilj, Kočo Martinov) and the incarnate becomes fresher.

The group of portraits and the self-portraits from the fourth decade bare their own specific features, with an evident measure of individualistic characteristic from the artistic treatment and his language. The strive to change the artistic handwriting appears in the context of the beginning of the progress of the contemporary Macedonian art, between the two wars. He encounters with a quite different and unconventional art aesthetics, expressed in the works of D. Pandilov, L. Ličenoski and N. Martinoski, under the influence of the tendencies from the Paris school (the Impressionism, Expressionism and Cubism). They are joined by Vangel Kodjoman, Ljubomir Belogaski, Tomo Vladimirski, artists that become frame of the contemporary creative climate give their own contribution toward the further continuity of the artistic tendencies important for the Macedonian art and culture. All of them are mainly orientated toward the Macedonian space and milieu inspired by the Macedonian soil, creating a particular national component in their works. Dimitar Andonov who lives in Skopje becomes a witness of the growing artistic life and events, set in motion by the reality that bears new stylistic movements, with the attempt to justify its own creative trends.

The portrayed personalities and the self-portraits are painted more freely and unconventionally with expressed tendencies toward the real depiction, totally abandoning the descriptive variant from the first phase (Self-portrait from 1932, The Priest Pešić, a Self-portrait from the youth, The Clergyman and The Portrait Head of the Daughter) applying a manner of unpurified, carefree and turbulently conducted strokes (the Self-portraits from the first half) or in the spiritual relation with the Impressionism and its wider meaning – The portrait of the Priest and The Self-portrait from the youth. The portrait of Višnevski (1937) and partially in the treatment of the hair in the Self-portrait (1931) there is a presence of a zograf manner of the work.

The artistic values of the works from this period show in the surface and for partial treatment of the planes in the garments which become noticeably reduced.

In the last phase of portraits show a practiced spontaneously with a restless expression achieved by turbulent strokes in the manner used in the third phase – Head of an Old Man (1942), Portrait of my Daughter with the Grandson (1949), My Grandson (1950) stiff and naive – Peasant Woman from Lisiče (1942) and carefully with gradual transition in the painting of the face, inspired by a photography (The Portrait of Stefan). The loosen form and the pouring color (similar to the works of Pandilov) in a certain way in some of the portraits in spite of the fact that they are not completed, they are distinguished by the perceptible image of the portrayed persons and by the "affirmation" in the limits of his abilities in the modern spirit of the art – in its "Impressionistic" manner.

In the last stage of his artistic development in the painting opus an important place have the compositions with a historic subject matter, as well as the "portrayal" of the rural atmosphere – the rendering of folk subject matters of the life of his fellowman from Papradište, the national and the wedding customs and the folklore.

Adonov begins to paint in the romantic mood quite later on, these are the compositions "The Life of the South Serbians under the Enslavement" 1896, the title was changed before the commission in 1938. "From the Days of the Enslavement" ,and eventually the portraits of Goce Delčev, Dame Gruev ,as well as some others from the first phase – as it was published – "The Death of Goce Delčev", "The group portrait of Goce Delčev and Gjorche Petrov" (according to the statement, Dame Gruev), "The Bogomil Campaign". According to our research the portraits of the Macedonian vojvoda's (duke), are created in the same period.

The folk subject matters – "Swing" (a custom from St. Georges Day), "Village Wedding", "Oro" – folk dance (uncompleted) are rendered in bright colors inspired by the Macedonian costume and folklore, performed in a sentimental romantic spirit, are supplement for Papradiški and his activity in the sphere of the religious art.

The landscape is shown by two works, and one sketch, these works may not be establish as separate painting discipline, as well as the drawing.

In the performance of the compositions with historic subject matters and those with folk and folklore subject undoubtedly there is an absence for feeling with the effort for a more realistic and fuller depiction of the figures. There is mood of tiredness in the artistic treatment of the composition as a whole. Even experienced in this way, they fulfill a gap in our art, as an important component for the development of our national culture and art.

The artistic range of Dimitar Andonov in the painting activity with profane subject fallowed throughout the determined chronology, points to stylistic dilemmas, starting from a folk, rustic realism, with an emphasize on the descriptiveness to its transposition in the spirit of a certain artistic manner and expression, supported on the elements and the inspirations and orientations within the Macedonian modern art. Later certain echoes of the "romantic style" appear in the compositions with a national-historic and folk subject substances.

The portrait art in Andonov work has its own cultural and artistic meaning, and according to its scope has an important place in relation to the other painting subjects. He is the painter of man and his image, not pressing the exertion to discover the psychologic core without an inner strength. The social bearer of the mentality, culture and the economically insufficiently developed middle class and with the ex-

plored development has a negative reflection on the realization of the tasks in the artistic plan. This indifference and inability had an influence on the artistic output is reflected even on Andonov personal development. However, with the force of his own persuasion, although not always with his youthful enthusiasm, he achieves works worthy to represent his artistic personality. With his appearance in the art life viewed from the aspect of the complexed circumstances of his activity, he has the historic role to be the first one that shakes the foundations of the delayed traditionalism and to open the process for emancipation of art, and lastly to be the founder of the profane painting in Macedonia. He is a corner stone and a borderline between the tradition of the Late-Byzantine art and the contemporary Macedonian art, and with full right deserves the epithet of the last Macedonian zograf and the first contemporary painter in our more recent art history.

GJORGI ZOGRAFSKI (1871–1945)

LIFE

Gjorgi Zografski was born in the village Papradište near Veles. He finished primary school in his native village. He learned the zograf skill very young from his own father, like Andonov from his. Under the pressure of the violence, his father Jakob and his mother Kata moved to Veles in 1884. In 1887 with the recommendation of the well-known scholar I. Jastrebov, the Russian consul in Prizren and with the moral support of his uncle Dame Andreev, the builder, he goes from the Holy Mountain to Russia, with the aim to become an educated zograf. He resides in Moscow and Petrograd for ten months, but does not succeed to remain in the regular schooling. From 1888 to 1899 with occasional stays in Veles, he lives in Sophia, and works on his self-improvement. At the beginning of 1894 he married Sava Toneva Micajkova from the village Skačinci near Veles. She bared him a son Todor. After the death of Sava (1898) in the following year he departs for Serbia together with his father Jakob. There they take on works on the decoration of the churches. The established contacts will continue in the following years. After his father's death (1907), with the whole family, his second wife Rosa Petrova Veca (he married in 1903), the sons Todor, Jovan and Jordan, he moves to Niš and stays there up to 1912. There Zografski develops a live activity as a zograf, besides this he paints portraits of his fellowmen from Veles, friends and important personalities from Niš. After the declaration of the Balkan War, Zografski returned to Veles to live, with some occasional trips to Serbia for the rest of his life. During the I World War and after it he worked in Macedonia – Veles, Sveti Nikole, Štip, Kratovo, Strumica and some other towns. From 1930 to 1932 he worked in Užichka Požega and Belgrade, and later on continued to work in the same regions in Macedonia.

During the II World War, he retreated in Veles and worked in the city to his death in 1945.

CREATIVE WORK
a) ICON–PAINTING

In the complete creative activity of Gjorgi Zografski had a leading position in the ecclesiastic painting, with a great contribution in the icon-painting field as well. Mainly working for the needs of the churches, working like his preceding colleagues and contemporaries, he felt more confident and materially more secure.

The ecclesiastic painting at the very beginning showed a dualism, in the sense of its stylistic and iconographic orientation, and alterations are not characteristic for the painting in Macedonia. His activity developed in the lines of the inherited experiences that he had received in his youth, learning and working together with the self-taught zograf that was united in groups (tajfi), their spirit was conservative and in the conventional traditionalism. This happened with the acceptance of the artistic innovations from the lithography's and the examples created by the academically educated painters in Serbia. From 1899 to 1912 he spends his time working on the churches in Surdulica, Kuršumlija, Azbresnica, Sečanica and Balainac, he is already formed in to an ecclesiastic painter that can work on individual artistic creations and can integrate himself into the new trends, and the iconographic novelties. Working in the periphery areas of Serbia, in the surroundings he is with the conservative understanding, he is under the tolerance of the ecclesiastic painting from the Holy Mountain, and the intentions in the art that are transferred through examples of lithography's and prints. Performing his works with the assistance by his collaborators, his paintings is viewed from a formal aspect, these works are characteristics of the zograf line work.

The line of the Levantine Baroque that in a large degree is exploited in the decoration of the furniture by our zograf in the 19th century, and gradually abandoned on behalf of the elements enriched with "Nazarene" influence that had penetrated from the north. Now he perform works in which the figures are depicted with greater care, the surfaces smoothened, with more elaborate touch ups in the spirit of the neoclassic tendencies. Artistic works are created with a recognized by the Holy Mountain radiance and works that are spiritually related to the "Nazarene" stylistic trend. They can be recognized by the "stylistic purity" and by the formal and the technical aspects, as well as by the large and different oscillations. On one hand we have robust, heavy, unnoticeable "common faces", painted in a primitive and uncultivated way, and others painted with greater care, with an accent on the material, with an announcement for a change of the patterns of the garments and a more relief representation of the ornaments – floral, crosses (over bands, for example a meander) an influence from the Serbian painting. Contrary to the usual representation of the images on the icons from the iconostasis in busts, now they are represented as standing figures. The background of the standing figures is altered by a more cultivated ambient in the arrangement with carefully painted staffage elements (scene, especially painted in landscape), Baroque columns, the painting the floor with a "parquet". Not only a graphic drawing with elements that suggest depth, curtains or a miniature rendering of "Quattrocento" surroundings, instead of monochromatic background filled with heads of little angels and clouds. It should be noted, later this will not be overcome as an orientation and as they are, they will be incorporated into Zografski painting

system. On the other hand gradually a typology is developed for certain saint images, namely the more important ones – The Virgin and Christ, Jesus Christ, St. John the Baptists, St. Nikola, St. Archdeacon Stefan, Archangel Gabriel (regularly painted as the icon in the iconostasis) with an accent to the beautified faces of like (Virgin, Archangel Mihail and the Archdeacon Stefan).

During these years his work in Serbia, Zografski successfully adapts himself to the surroundings and to satisfy the needs of the church parishes. Basing his knowledge on the traditional trends, Zografski in his first and most important stage of his development, refreshes his ecclesiastic painting with the elements reared in the Serbian churches, at the same time creating a characteristic artistic expression. The coloristic hue comes down to a defined number of tones in his painting become a recognizable feature.

The works in Surdulica and Kuršumlija and the others places, become his models for the further work in the ecclesiastic painting. Strictly fallowing the repertoire of the graphic examples selected or received, Zografski reproduces them or just varies them for the needs of those who had engaged him, and at times for his very own needs as a professional icon-painter. However, by creating his very "own" examples under the Serbian standards, especially in the depiction of the Serbian saints or directly transferring the others into the painting, he brings into our iconographic repertoire and into the artistic system something new, that will bring us nearer to the "more contemporary" understandings.

A certain progress and strengthening has been received by experiences noted on the icons from the iconostasis in the church of St. Nikola in the village Rudnik, painted with a purer and more harmonious palette and a polish. The extent description of the landscape more often is depicted on the icons of St. Nikola and St. John the Baptist in 1914 and 1915. For the first time in the iconographic repertoire there is borrowing of a motive- Jesus Christ of the Hours / From the scene Prayer At Gethsemane) found in the opus of Vojvodina painters (1915).

In the period between the two wars, there are no essential changes in the manner of the painting, or eventual enrichment of the iconographic system. Zografski photographed some of his achievements (and a number of photography's have survived in his inheritance), this "eased" his work, however by it, he diminished his autochthony. A step ahead toward an individualization of his handwriting is noticed in some of his achievements blended with profanity (St. Nikola in the Omoran Monastery, 1922). Georgi of Kratovo, from the cemetery church St. Georgi of Kratovo, is rendered as a "portrait-icon" with characteristic features of a young man with lovely painted hands and set in a "modernized interior", in front of the view of Kratovo, depicted in the window.

b) FRESCO–PAINTING

The very modest fund of survived surfaces of fresco-paintings, painted by Zografski for the needs of the churches in Serbia and Macedonia, do not permit us to follow the development of the tempera and oil wall painting constantly, and not to determine the chronologic threads and the subordination to the previous achievements.

In relation to the icon-painting and the secular painting, Zografski begins to paint fresco-painting in tempera with a delay, and later on larger pauses have been noted, for what we do not have any explanations.

With the composition "Vtoro Prišestvie" (The Second coming of Christ – Last Judgment) dated in 1905 in the narthex of the church of St. Theodor in the village Azbresnica, Zografski declares himself as a representative of the traditional zograf line and for the iconographic solutions that are found in Macedonia. The only difference is the Serbian national costume that are worn by the people (The Death of the Sinner). From 1906 in the nave of the same church originates the fresco-painting in which a central position have the Serbian saints. More safe painting solutions are found in the fresco-decoration in the church of the Holy Saviour in Veles (1912) quite close to the icon-painting treatment, as well as in the church the Ascension of Christ in the village 'Rlevci (1927). The fresco-painting in the church of St. Konstantine and Helena in Užichka Požega (1931 and 1932) is regarded as one of his better achievements and means a step ahead in comparison to the Serbian saints (the only ones that have survived in this church in Užichka Požega) from the church in Azbresnica. The achieved success will be repeated in the church the Ascension of Christ in the village Banjica near Veles in 1936.

The wall paintings in the church the Dormition of the Holy Virgin (a Vlach church) in Veles from 1943 and 1944, was painted in an oil technique as the paintings in the church of St. Panteleimon in Veles from 1945 which show signs of decline. Gjorgi Zografski as a fresco-painter is on the level of his icon-painting aims, only in his very best accomplishments – in the church at Banjica and Užichka Požega.

c) PROFANE PAINTING

The personal and the professional orientation of Gjorgi Zografski toward the ecclesiastic painting does not make his position debatable for the more recent history of the Macedonian painting. He devotes forty years to the work on iconostasis, fresco-paintings and wall paintings, however parallel to this activity of a zograf he painted many works with profane subject matters. The performed portraits (30),and the additional 14 portraits on the painting "The Papradište and Veles church builders, zograf and wood carvers" aid the 13 portraits painted between 1902 and 1912 that were identified on a photography from the inheritance left by G. Zografski, as well as some other works with profane subject matter (5), represented. Firstly Zografski is an exceptional portrait painter. The analysis of the works performed by Zografski and treated in our study having in mind here his best ones, manifest his real painting capabilities and results that go far beyond the achievements in the ecclesiastic painting. In relation to his contemporaries – Dimitar Andonov and Kosta Vangelovikj – Zografski had achieved quite a unified line in his own artistic development, without any special oscillations in the artistic treatment, or deviations from the art-aesthetes context and orientation, blended with elements from the realistic concept. With the assistance of the photography of the person, he is painting endeavors for resemblance and to record what is seen on the photography, at times enriched by a psychological depth. Gjorgi Zografski undoubtedly is a figurative painter, more correctly

painter of man and his image. In the soul of his artistic nature he is predestinated to appreciate the portrait discipline with the ability to give more than the description of the individual concreteness of the portrayed person. The absence of the painted events in the first phase do not prevent us to follow his works with profane subject matter without dilemmas, and to pin point his rise to the levels of his creative maturity in which he accomplishes himself as a painter. The absence of dates on many of the paintings creates difficulties in the determining of the chronology of the artistic development of Zografski. The artistic activity is partial restricted by the real need of the environment, rather than the authors intimate strive to uncover himself as a personality that paints portraits, and in that sense to gain a more logical continuity in the developing stages of his painting activity.

Zografski's stay at Petrograd and Moscow (1887) besides all the difficulties he experienced in the regulation of his education, no doubt have a decisive meaning on his conduct and life and work. His lack of education and knowledge is replaced by immediate contacts with the live painting activity in Moscow and Petrograd, polarized between the representation of the academism as a recognized platform of the academic studies, and the sturdy expressed reaction against the obsolete views in the face of the representatives of the realistic tendencies in the art. The occasional stay in Sophia, where in 1875 fundamental changes happen in the painting, under the influence of the painters educated in academies (new comers) and those that were educated in the academies in Western Europe, has a positive effect on the affinity and on the orientation and the expansion of his interest toward profane subject matters. His final decision of his interest toward profane subject matters came forward. On his final decision to value the profane painting, we believe had influence the wealthier and cultural more developed centers (Sophia), where the portrait art had a longer tradition. Living and working among academically educated painters, outside Macedonia, in the limits of his capability he surely satisfies the taste and the mentality of the social level of the middle class, that holds on to the resemblance of the photographed person, with the wish for affirmation in the higher circles.

The works created up to 1912 mark the first stage of Zografski's artistic growth. The Female portrait (from before 1894), with which we registered beginning of his artistic career in the field of the profane painting, and bares the features of his knowledge of the artistic climate in the surrounding in which he was formed. However this directs us to his willingness to devote himself to paint profane forms. The identity of the young girl is carried out with a drawing secureness and an attentive realism of the gradual transition in the modeling, without the cold purity of the "classic" vocation. While the Female portrait might be a result of the inspiration of the beauty of the young woman and the youthful spirit to "idealize" her image, the portrait of Jakob Zografski, his father is painted with a clearly expressed intention for a "realistic" objectivity of the person, with coloristic means that are adequate reflections of the inner condition of the portrayed person (1895). In the context of the observation of the naturalness of the forms and the expressed feeling for an "analytic" modeling of the characteristic details of the person is carried out in the portrait of the Peasant (1898), and later on in the portrait of Rosa (1904).

The second group of portraits that are a part of the second phase, represent personalities from the business working middle class-merchants, craftsman, large estate owners, solely from the town of Veles, his fellowmen. Painted according to their

own tease and understanding. All of them, as a rule are represented in representative poses, with realistic features and a psychological underline (Dimče Levkov, 1921; Dimče Čokal 1923; Dime Jovev, 1925–1926).

In the third phase (1930–1940) Gjorgi Zografski represents himself with the whole foundations of a painting in his full artistic maturity, and with a real devotion and values as a painter. He remains worthy to the ideal of painting the human figure and even more to the human image. The observation of the form, its plasticity at times is successfully harmonized with the inner character features of the person that becomes his artistic preoccupation, and appears as a result of his artistic evolution.

Working in the peak of his enthusiastic for young and modern Macedonian art, we can ascent a certain spiritual relation with the comprehension and the artistic expression of the founders of our Macedonian art, namely with the works of the painters regenerators Dimitar Andonov and Gjorgi Zografski. For example with the portrait work of Lazar Ličenoski, Dimitar Pandilov and Tomo Vladimirski. We cannot abandonment his refined sense, he carries with in his natural (instinct, characteristically to differentiate and to penetrate to the essence of the personality, as it is seen in the works of this phase (Self-portrait 1932, Sava's portrait 1938). From the formal aspect Zografski expresses himself with the painting means of a zograf, like Dimitar Andonov; so we may speak of a painting lay out, that according to the results and the experiences may be leveled with the portrait art, and not with it alone, but with the works of the modem painters, and of the pulse of the new period. The portrait of Dančo Zografski (1943), with the treatment of the form of the image and the experience he becomes closest to the trends in the Macedonian art.

The other painting genres, the landscape and the still life, with the exception of the composition "The slaughter in the village Papradište" 1884, depicted Zografski's creative work with representing a periodic interest.

Zografski's painting opus is almost totally researched and with certainty his place can be judged, and the meaning of his contribution in the evolution of the developing line of the secular painting in Macedonia, and for the rise of our national culture and art, as well as of his artistic personality.

KOSTA IVANOV VANGELOVIKJ (1875–1932)

LIFE

Kosta Ivanov Vangelovikj was born in Štip by the parents Ivan, a tailor craftsman and Maria a housewife from the village Pavlešenci near Sveti Nikole. After the primary school and the three classes of high school in Štip, he goes off to Sophia to learn the shoemaking craft and photography. When he returns to Štip he first works as a shoemaker and afterward in the photographic skill. In 1901/1902 he leaves his native town for Austria-Hungary probably Linz where he works as a house painter. From 1904 to 1907 Vangelovikj works in the studio of the academic painter Milisav Marković in Belgrade as a painting assistant. In 1907 together with Milisav Marković he takes part in the decorating of the church of St. Teodor Tyro at Irig (Vo-

jvodina) with wall paintings and other decorations. In 1908 he begins to perform individual works, commissions form the church communities at the village Rivica, Jazak, Irig and Ruma. In 1910 he accepts, the whole decoration of the church the Pokrov of the Holy Virgin (Protection of Our Most Holy Virgin) at Mala Remeta, and in 1912 he is engaged on the renewal and the painting of the nave in the church of St. Archangel Mihail in the village Platičevo. At the same time he is occupied with the photographic craft as well.

In 1912/13 he returns to Štip. In Sophia in 1914 , he is in the service of the marked writer Šapkarev. From 1915 to 1917 he is mobilized in the medical detachment, owing to the condition of his health. During the war, using his health he leave to paints icons for the churches in Štip. Up to 1923, Vangelovikj resides in Macedonia and works in the churches St. George in Kočani (1920), St. Nikola in the village Dedino and St. Stefan in the village Konče (1922). From 1923 he lives in Ruma. There he mainly works in the photographic skill and paints commissioned icons. Of greater importance is his participate in the decoration of the chapel of Bogdan Dungjerski near the village Orlovat (1927).

On these two engagements he collaborates with Uroš Predić, using his drawings in the painting of the Evangelists on the pendentive. From 1930 to 1932 he repaints the wall painting in the church the Resurrection of the Holy Virgin at Irig.In 1932 unexpectedly K. Vangelovikj dies in Ruma.

CREATIVE WORK

a) ECCLESIASTIC PAINTING

The ecclesiastic painting of Kosta Vangelovikj is viewed from the prism of the circumstances in which it was formed and in the milieu in which he acted and the personal devotion, contains features characteristic and institutionalized with the changes that mean a modernization of the art. His artistic defense plead at the very beginning bears the features of the artistic and spiritual influences that were created under the pressure of the West European art. Easily can be said that as a painter he will not accept the traditional artistic formulas of the Late-Byzantine art, nor does he become their transmitter. He is formed in complexed conditions for him – interposed before the academically educated painters, before their experience and creative abilities. His artistic orientation firstly is interlaced more or less with quite suggestive borrowings from Milisav Marković, through him and from Steva Todorović, integrating the romantic components in his painting that are transposed into a naive and provincial variant.

In the second phase of his development can be seen in close relations with ecclesiastic painting of Vojvodina, with the predominant influence of the works of Uroš Predić, that have a decisive role on his further artistic growth. With- out great deviations he makes use of the examples of Russian decent (the High Bishop 1914 and Deesis 1916) and of the graphic examples from the Holy Mountain (the Akathistos of the Holy Virgin 1918). He builds his artistic platform by the understanding which he received during his period of study, and his accomplishments can- not be reject. With the far reaching consequences and the personal dependence to Uroš Predić

painting, he even enters into subtle contemplative spheres, sprouted with romantic thoughts (The Lamentation of Christ 1919) and with a strong noticeability in the taking over of the content of the motive, the models and the coloristic freshness (The Virgin with Christ from 1921 in the church of St. Gjorgi at Kočani).

The last chapter of his painting activity is connected to his stay in Ruma and his action in the cultural moment which happened Vojvodina, subordinated to the formal adaptations of the requirements, with accents on the performance of decorative and painting tasks, reduced mainly to the repainting of works of other authors and his very own. The established collaboration with Uroš Predić (the chapel of B. Dungjerski, the church the Introduction of the Holy Virgin at Orlovat, 1924 and 1927) significantly does not influence on the change of his artistic physiognomy. It seems that Vangelovikj does not make effort, nor does he show interest, only when pressed by the living conditions he develops a businesslike manner and offers his services to the church municipals to perform works of second value. Working in the photographic craft he even has less time to spend on the real painting problems. However, having in mind the limited artistic capability, Vangelovikj in his efforts should not be underestimated as well as his contribution in the break away from the zograf line. As well as the delayed graduation of those artistic ingredients that mean a change to more contemporary expressions. No doubt he had the opportunity to become familiar with the ecclesiastic and secular painting in Austria – Linz, as well as with the trends of the Serbian art and its eminent representatives. Emulated on their works and having their support, he develops in their understanding. Vangelovikj does not feel alone, he paints religious subject matters and finally develops his painting language. He is the worthy painter in the ecclesiastic painting in Macedonia, he transferred in to the Macedonian soil starting from 1914 to 1922/23, with the tendencies from the more developed cultural centers in the ecclesiastic painting with weak, naive, successful or satisfying results. Through existing achievements he indices as a transfers of the romantic understanding, first of all the Nazarene spirit. He has a deserving place in the developing line of the transitional period, and in the effort to achieve a unity with Dimitar Andonov and Gjorgi Zografski, and he too gives his contribution in the upright flow of the ecclesiastic painting.

b) PROFANE PAINTING

The painting opus of Kosta Vangelovikj in the domain of the profane painting, seen from the aspect of the concluded research is quite modest and even in the creative artistic act quite symbolic. Stretched between his wishes, the attempts and the real possibilities to become an educated painter, and to complete himself with the entire sincerity of his artistic being, prevails the determination to perform tasks and work of an ecclesiastic painter and decorator. In search for secure engagements that he could obtain from the ecclesiastic municipalities and working parallel in the field of the photography he is placed in an uneven position in relating to the academically educated painters, and objectively he could not spare time to cherish the profane painting. That is why there are no chronologic links that connect his artistic development. However, no matter what the level of his skillfulness is in the painting

achievement, the portrait of Olga Šarić (1910) from Ruma and that of Jovan Savev (1914) from Štip, show that sense of objective observation of the forms which is not betrayed. The image of Marija Predić and the unknown figure substituted for St. Paraskevi and St. Sava in the church of the Introduction to the Holy Virgin in the village Orlovat (1927) rendered with a realistic objective of the physiognomic appearance and the individual characterization. Jovan Savev portrait gives us the full right to state that Vangelovikj is a much better portrait painter that an ecclesiastic one. Like the other self-taught painters, he uses a limited register of colors, a palette of cold tones (garments and background) with- out attempts to model them with light and shadow and bright colors.

The landscapes only in the cases of more detailed transformation of motives from post cards, greeting cards and reproductions: Seascape I, Seascape II, the Landscape with the Wooden House, partially the Landscape with the Girl with a Diadem and the Landscape with the Sail Boat (sketch like solution of the figures) are not on the level of the more careful, more studious and the more authentic relation and method of their treatment in relation to the portraits. There is a lack of effort for a convincing registration of what he had seen on the other examples, allowing a naivness in the experience of the space and of the objects and the representations in it (The Landscape with the Drinking Fountain 1916/17, The Motive with the Mosque, A Mountain Landscape). His last works created with out his inspiration and the spontaneous individual motivation do not reflect his real aspirations and orientations of his artistic living. With these works Vangelovikj shows a sense to paint with colors and strives to catch the "mood" of the night landscape with the moon, the mountain tops, the sea-coasts, but not always with the seriousness and the persuasiveness of the real master.

Having in mind the circumstances and the conditions in which his whole painting activity revolved, Vangelovikj objectively could not develop the pretensions to become a chronicler of the surroundings in which he lived. With this small number of achieved artistic values mainly, in the portrait art no doubt he has a certain place in the milieu of our self-taught painters. On the other hand in his own way he is a transformer of the delayed romantic and Biedermeier understanding in the painting, and joins the efforts of Dimitar Andonov and Gjorgi Zografski to enrich the artistic culture in Macedonia to the emergence of the Macedonian modern art.

Dimitar Andonov Papradishki
BLACK AND WHITE PHOTOGRAPHIES
FRESCO-PAINTING

1. The Ascension of the Prophet Elia, 1881, the church of St. Atanasie, north wall, nave village Teovo, Veles

2. Sts. Cosma and Damian, 1881, the church of St. Atanasie, south wall, nave village Teovo, Veles

3. St. Nikola and Archangel Mihail, 1884, the church of St. Elia, south wall, nave village Busilci, Veles

4. Spiritual Ray, 1885, the church of St. Joakim Osogovski, west facade, Monastery of Joakim Osogovski, Kriva Palanka

5. The Feast at Irodus, 1885, Monastery of Joakim Osogovski, 3rd dome of the open porch in front of the west facade

6. Apocalypse, detail, 1885, Monastery of Joakim Osogovski, 4th dome of the open porch of the southwest side

7. Christ and the Samarian woman by the Well, 1887, Joakim Osogovski, nave, west side

8. Saint Ilarion, detail, 1S87, Joakim Osogovski, on the south side of the window, west side, nave

9. The Seven Features of the Virgin, 1893, Joakim Osogovski, west facade

10. Saint Clement, 1896, the church of the Assumption of the Virgin, north wall, nave Štipsko Novo Selo, Štip

11. St. Nikola, 1903, the church of St. George, south wall, nave village Stanišor, near Gnjilane (Kosovo)

12. The Last Judgment with the portrait of Dimitar Andonov, detail, 1921, the church of St. John the Forerunner, dome in front of the west entrance, Kratovo

13. Saint John the Forerunner, 1932/1933, the church of St. Joakim Osogovski, 3rd dome of the open porch in front of the west facade

14. Archangel Mihail, 1933, the church of Joakim Osogovski, south wall, nave

15. The Evangelist Sermon of the Apostle Paul, 1933, the church of Joakim Osogovski, south wall, nave

ICON-PAINTING

16. Archangel Mihail, 1879, the church of St. Demetrius, village Kovanci, Gevgelija (cat. num. 1)

17. Jesus Christ, 1884, the church of St. Nikola, village Rakovec, Veles (cat. num. 47)

18. Prophet Elia, 1889, the church of St. Nikola, Štip (cat. num. Ill)

19. Nativity, 1893, the church of Joakim Osogovski (cat. num. 198)

20. Annunciation (Sanctuary Doors), 1907, the church of St. Nikola, village Gorno Solne, Skopje (cat. num. 423)

21. Jesus Christ, 1918, the church of Sts. Peter and Paul, village Gorno Lisiče, Skopje (cat. num. 547)

22. Saint Luke, 1918/1920, the church of the Ascension of Christ, village Elovec, Veles (cat. num. 582)

23. Saint George of Kratovo, 1930, the church of St. John the Forerunner, village Turalevo, Kratovo (cat. num. 792)

24. Jesus Christ, 1937/38, the church of St. George, village Gradište, Kumanovo (cat. num. 1037)

25. The Virgin with Christ, 1937/38, the church of St. George, village Gradište (cat. num. 1038)

26. Saint Katerina, 1942, Art Gallery "Skopje", Skopj

PORTRAITS

27. Portrait of Angelko Andonov, 1900/1901 (?), Art Gallery "Skopje", Skopje, catalogue num. 3

28. Paraskeva Krango, photo

29. Portrait of Paraskeva Krango, 1925/1926, the Museum of the City of Skopje (cat. num. 11)

30. Portrait of a Priest, first half of the 1930's, Art Gallery "Skopje", Skopje (cat. num. 18)

31. Self-portrait, around 1932, The Museum of the City of Skopje (cat. num. 16)

32. Portrait, 1937, The Museum of the City of Skopje (cat. num. 22)

33. A Head of an Old Man, 1942, Art Gallery "Skopje", Skopje (cat. num. 25)

34. The Death of Goce Delčev, 1943, Art Gallery "Skopje", Skopje (cat. num. 27)

35. A Peasant Wedding, 1943, Art Gallery "Skopje", Skopje (cat. num. 35)

36. Landscape, 1897, Art Gallery "Skopje", Skopje (cat. num. 36)

PHOTOGRAPHIES IN COLOUR

I. Joakim Osogovski, 1893, the church of Joakim Osogovski, niche above the west entrance

II. Saint Theodor Tyro, 1896, the church of the Assumption of the Virgin, south wall, nave, Štipsko Novo Selo

III. The Evangelist Luke, 1883, the church of the Holy Trinity, village Rašani, Veles, cat. num. 31

IV. The Evangelist Mark, 1927, the church of the Ascension of Christ, village 'Rlevci, Veles, cat. num. 712

V. The Virgin with Christ, 1934, the church of the Sts. Peter and Paul, village Papradiše, Veles, cat. num. 928

VI. The Prophet Elijah, 1937/38, the church of St. Nikola, Kumanovo, cat. num. 1044

VII. A Childs Portrait, 1888/89, Art Gallery "Skopje", Skopje, cat. num. 1

VIII. Portrait of Zaharia Stefanov, 1888/92, Art Gallery "Skopje", Skopje, cat. num. 2

IX. Portrait of Gjorgi Popov, 1903/1904, owned by the family of Gogo Popov, Skopje, cat. num. 4

X. The Portrait of Ljubica, 1924/1925, owned by Dušanka Mangurova, Skopje, cat. num. 10

XI. Portrait of the Prior Ezekilj, around 1927, The Lešok Monastery, cat. num. 14

XII. Portrait of the Artists Daughter, 1936/1937, Art Gallery "Skopje", Skopje, cat. num. 21

Gjorgi Zographski

BLACK AND WHITE PHOTOGRAPHIES

37. The Death of the Wealthy Sinner, 1904, the church of St. Teodor, east wall of the narthex, village Az-Bresnica, near Nish

38. Saint Nikola, 1907, tempera on wood, 101, 2x51, 8x2, the church of St. Archangel Mihail, village Balainac, near Prokuplje

39. Archdeacon Stephan, 1908, tempera on wood, 120, 6x59, 3x3, 5, the church of St. Prokopie, village Šumane, Leskovac

40. Saint Nikola, 1914, tempera on wood, 107 x79 x3, the church of St. Nikola, village Rudnik, Veles

PORTRAITS

41. Portrait of a Peasant, 1898, Art Gallery "Skopje", Skopje, cat. num. 3

42. Portrait of Jovan Zografski, 1907, owned by Tomislav Zografski, Skopje, cat. num. 6

43. Portrait of Dimče Levkov, 1921, owned by Blagoja Levkov, Skopje, cat. num. 7

44. Self-portrait, 1931/1932, owned by Dančo Zografski, Skopje, cat. num. 12

45. Portrait of Dančo Zografski, 1943, owned by Dančo Zografski, Skopje, cat. num. 28

PHOTOGRAPHIES IN COLOUR

XIII. Saint George the Triumphant, 1899, tempera on wood, 92,5x84x2, the church of St. George, Surdulica (Serbia)

XIV. John the Baptist, 1905, tempera on wood, 102, 5x68x2, 8, the church of St. Paraskevi, village Sečanica (Serbia)

XV. The Last Supper, 1907, tempera on wood, 90, 2x61, 2x2, the church of Archangel Mihail, village Balainac (Serbia)

XVI. Saint Nikola, 1922, the church of St. Nikola, village Omorane, Veles, tempera on wood, 50x36x2,5

PORTRAITS

XVII. A Female Portrait, before 1894, Art Gallery "Skopje", Skopje, cat. num. 1

XVIII. Portrait of the Prior Spyridon, 1932, The Monastery St. John Bigorski, cat. num. 13

XIX. The Papradište ,Veles- Builders, Zograf and Wood Carvers, 1941/1942, owned by Todor Zografski, Skopje, cat. num. 24

XX. A Real Event/1884 in the village Papradište, 1907, Art Gallery "Skopje", Skopje, cat. num. 31

Kosta Vangelovich

BLACK AND WHITE PHOTOGRAPHIES

ICON-PAINTING AND FRESCO-PAINTING

46. The Evangelist Mark, 1908, the church in the village Rivica (Vojvodina) owned by Georgie Mrvić, priest in the village Klenak, near Ruma, cat. num. 1

47. Saint George the Triumphant, 1910, the church of the Virgins Pokrov, west wall, nave village Mala Remeta

48. The Emperor Uroš, 1911, the church of the Holy Trinity (Monastery Jazak) (Vojvodina), cat. num. 3

49. Saint Sava, 1927, the church of the Introduction of the Holy Virgin, niche at the south entrance, village Orlovat, near Zrenjanin

PHOTOGRAPHIES IN COLOUR

XXI. John the Baptist, 1914, the Permanent Gallery of Icons, Novo Selo, Štip, cat. num. 4

XXII. The Great Archpriest, 1916, the Permanent Gallery of Icons, Novo Selo, Štip, cat. num. 7

XXIII. The Holy Cheek, 1917, the church of St. Nikola, Štip, cat. num. 9

XXIV. The Lamentation, 1919, the Permanent Gallery of Icons, Novo Selo, Štip, cat. num. 15

PORTRAITS

XXV. The Portrait of Olga Šatrić, 1910, owned by Gordana Šatrić, Ruma, cat. num. 1

XXVI. The Portrait of Jovan Savev, 1914, owned by Kiro Savev, Štip, cat num. 2

ИНДЕКС НА ЛИЧНИ И ГЕОГРАФСКИ ИМИЊА

А

Абдул Меџид, турски султан – 18
Абрахам – 237
Австрија – 237, 239, 252
Авли-ќој – 43
Азбресница (АЗ-Бресница) с. – 171, 181, 182, 183, 189, 192, 196, 201, 203, 204, 205, 266
Азот – 225
Ајдановац – 12, 44
Ајрадин Пустина, бимбашија – 43
Албанија – 29
Али-паша Јанински – 216
Али-паша Тепелини – 23
Александар – 216
Алексиј, игумен од манастирот Свети Димитрие во Велес – 219
Алексовски Ранко, свештеник од Крива Паланка – 62
Аменски – 215
Ами Буе – 17
Ана, српска кралица – 189
Ананиев Никола, зограф – 32
Анаргири Св., црква во Серес – 43
Анастасија – 168
Ангелина, српска деспотка, – 189, 203
Андонов Анѓелко – 39, 129, 155
Андонов Димитрие, зограф – 39
Андонов Пољански Х. – 17, 21, 130
Андре Михо – 152
Андреев Даме Зограов – 43, 128, 168, 170
Антиќ Б. – 224
Антиќ Радмила – 50
Антоние Св., црква во с. Кетеново – 102, 108
Антониј, јеромонах – 27
Анчев Кочо – 133, 134, 264
Анчева Хариклија – 133, 134, 264
Аргиров Лазар, зограф – 32
Арсение, архимандрит, игумен на манастирот Св. Јован Бигорски – 20, 27, 28, 120, 152
Арсение, јеромонах од Лешочкиот манастир – 122
Арсеније, српски архиепископ – 189
Арханѓел Михаил Св., црква во с. Балаинац – 172, 183, 184, 187, 192, 266
Арханѓел Михаил Св., манастирска црква (во Бошавски ман.) – 231, 233 (во Платичево...)
Арханѓел Михаил Св., црква во Платичево – 236, 242, 247, 251
Арханѓел Михаил Св., црква во манастирот Раковица – 241
Арханѓел Св., црква Св. Наум – 25
Арханѓел (Фитија) Св., црква во Штип – 175, 187, 190
Атанас, родоначалник на група зографи од Крушево – 30, 129
Атанас Бабата, војвода – 146
Атанасие Св., манастир во с. Лешок – 136
Атанасие Св., цркви во: с. Богомила – 41, 86, 87, 175; с. Вучидол – 105; с. Кокошиње – 42, 55; 70, 263; с. Старо Коњарево – 175, 190; с. Теово – 41, 52, 71, 86, 192, 263
Атанасов Гаврил – Беровец – 32, 126, 179
Атанасов Јордан, свештеник од Скопје – 101, 102
Атанасов Константин, зограф – 31
Атанасов Коста – 31
Атина – 28
Атон – 23
Атос – 23, 32
Ацана – 168, 171
Ацо, учител од с. Жидилово – 62
Аџаларски Васил – 133, 146
Аџи Манчев-Давчев Димитрие – 213, 214

Б

Бабиќ Љ. – 131, 132
Балабанов К. – 26, 28, 120, 152, 167, 231, 236, 237, 242, 244, 254

Балаинац с. во Добричка околија – 172, 173, 183, 184, 187, 190, 193, 196, 266
Балкан – 9, 23, 28, 32, 51
Бардовци с. – 46, 96
Басин П. В. – 89, 145
Баќевац с. – 239, 241
Башино Село – 196
Башица с. – 175, 177, 195, 203, 206, 216, 266
Бел Камен – 32
Белград – 21, 23, 46, 49, 119, 133, 176, 191, 232, 236, 239, 241, 252, 267
Белогаски Љубомир – 47, 155, 265
Берово – 32
Беч – 131
Бидиков Васил – 95
Билача с., Прешевско – 12, 44
Битола – 17, 18, 21, 27, 48, 119, 234
Блажев Христо – 29
Блажиќ Здравко – 48
Бобето (Бобе Стојчев), војвода – 146
Богданци с. – 40
Богјовци с., Софиско – 29
Богомил, поп – 145, 146
Богомила с. – 41, 42, 86, 87, 107, 175
Богородица Св., цркви во: Воден – 43; Велес – 266; Охрид – 27; с. Правишта – 43; Скопје – 28, 46, 93, 101, 204; Сараево – 29; с. Слимница – 25; с. Скоруша – 175, 190
Бориловци с. – 120
Борис (Михаил), кнез – 25
Босна и Херцеговина – 21
Бошавски манастир – 231
Бранковиќ Ѓурѓе, српски деспот – 225
Бруни Ф. А. – 89
Бугарија – 21, 28, 29, 167, 168, 262
Будим – 19
Будимов Јован – 31
Буковац Влахо – 131
Букурешт – 133
Булат-Симиќ А. – 132
Бусилци с. – 41, 52, 53, 55, 86, 87, 107, 263

В

Ваингертнер Карл – 145
Валандово – 192
Вангелов Иван – 231
Вангелов Методие – 231, 232, 254
Ванѓел, внук на Д. Андонов – 147, 148, 231
Ванѓеловиќ Катарина – 237, 250
Ванѓеловиќ Кочо – 250
Ванѓеловиќ Љубица – 231, 233, 234, 235, 237, 246, 247, 255
Варна – 30
Варнава, епископ – 234
Василев А. – 19, 26, 29, 31, 39, 42, 43, 45, 63, 70, 89, 118, 121, 152, 167, 168, 169, 219, 232, 237
Василев Асен – 128, 219, 231
Василевиќ Василиј Верешчагин – 247
Васиќ П. – 181
Ватопед, црква – 24
Велес г. – 19, 20, 26, 40, 43, 45, 87, 120, 127, 154, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 177, 178, 182, 186, 192, 195, 202, 204, 205, 206, 211, 212, 213, 214, 219, 223, 231, 263, 266
Велики Радинци с. – 236
Вељашевиќ, внук на Д. Андонов – 39, 43
Венеција – 132
Венецијанов – 126
Венијамин, зограф – 27
Ветерско с. – 177, 194
Вецов Петре – 171
Вецова Марија – 171
Вецова Роса – 170, 171, 174, 177, 210, 224, 228
Видиќ Драгомир – 176, 203
Виена – 21, 129
Витина с. – 46, 99
Вишневски П. – 41, 42, 126, 141, 156
Владиловци с. Велешко – 41, 86, 107
Владимир Јован – 25
Владимирски Томо – 46, 47, 48, 156, 228, 265
Влашка (Романска) црква во Кочани – 95
Воведение Богородичино, цркви во: с. Горно Коњаре – 46; с. Дреница – 95; с. Шлегово – 100
Воведение на св. Богородица, црква во с. Орловат – 237, 248, 252, 256
Вогња – 236
Воден – 43
Вознесение Христово, цркви во: с. Драчево – 70; с. Еловец – 46, 97, 99, 108, 174, 192; с. Раштак – 44, 95; с. ’Рлевци – 46, 100, 175, 190, 191, 202, 206

Војводина – 12, 67, 98, 119, 133, 149, 179, 232, 233, 235, 243, 247, 252, 263, 267
Вратница с., Тетовско – 46, 100, 137
Врачи Големи Св., црква во Охрид – 27, 149
Врјулов А. П. – 89
Вујковиќ Која – 174
Вујовиќ Б. – 119, 241
Вукановиќ Т. П. – 24
Вучидол с., Скопско – 105
Вучковиќ Катарина – 177, 215, 216, 217
Вучковиќ Милица – 174, 211

Г

Габрово – 40
Гавриловиќ Стефан – 234
Гагуликѝ В. Петар, парох – 169, 171, 173
Гајтани с. – 174
Галичник с. – 27, 29, 104, 178
Гвоздиќ Милосав М., прота – 45, 96
Гевгелија – 44, 95
Георгиј, зограф од Селица – 27
Георгиев Стоил – 121
Георгиева Милица – 148
Георгиевски Кузман – 39, 136, 139, 167
Георгиу Мануил – 149
Герасимов Наско, епитроп на ц. Св. Никола во с. Длабочица – 99
Германија – 43
Герменџиев – 41
Гика Мина – 133
Гилевски Паскал – 12, 13, 145, 146, 147, 149
Гиновски – 30
Гњилане с. – 44, 64, 65, 72, 93, 95, 96, 108, 264
Говрлево с., Скопско – 69, 104
Гогов Методија – 39
Голозинци с. – 42, 87, 107
Горна Драгуша – 44, 94, 96
Горно Коњаре – 46, 101
Горно Лисиче, Скопско – 97
Горно Оризари – 177, 195
Горно Солне – 44, 95
Градец с., Валандовско – 32, 121, 122
Градиште с., Кумановско – 104, 108
Грачаница – 70
Григориј, дебарски архиепископ – 28, 120
Григориј Св., црква во Енице Вардар (Пазар) – 43
Грипенкерл Кристијан – 131
Грлени – 32
Грозданов Цветан – 25, 151
Груев Даме – 145, 146, 156, 264
Грција – 23, 24, 28
Гурков Христо – 44

Д

Давидово – 40
Дамјанов Андреа – 171
Дамјанов Блаже (Дебрели Блажо) – 29
Дамјанов Гојко – 236
Дамјанов Даме – 218
Дамјанов Ѓорѓи – 26, 27, 152, 168, 189, 218
Дамјанов Јаков – 168, 169, 170, 171, 177, 182, 209, 211, 212, 219, 220, 267
Дамјановиќ Миленко – 176, 203
Дамјановци – 26, 218
Данил (Димитрие), монах, зограф – 20, 25, 27, 28, 30, 120, 121, 122, 152
Дебар – 27, 121
Девич, манастир – 95
Дедино с., Радовишко – 67, 235, 246, 247
Делчев Гоце – 40, 43, 44, 105, 145, 146, 156, 264
Делчево – 121
Дервиш-ефенди – 130
Дечански Стефан – 189, 202, 203
Дивле с., Скопско – 120
Димитри Атанас, зограф – 32
Димитрие – 90, 120
Димитрие Св., манастир – 172
Димитрие Св., цркви во: Битола – 27; Велес – 174, 186, 195, 219; с. Градец – 32, 121, 122; с. Кованци – 41, 86; Крива Паланка – 56, 58, 61, 62, 67, 69, 70, 72; Скопје – 43, 44, 63, 93, 94, 95, 104, 108, 136
Димитриев Иван – 168
Димов С. Глигор – 235
Димов С. Методија – 235
Дичов Аврам, син на Дичо Зограф – 29, 52
Дичо Зограф в. Крстевич Димитар

Длабочица с. – 46, 99, 100
Дожиќ, патријарх – 48
Дојран – 40
Долни Пасарел – 29
Доспевски Станислав – 51, 63, 65, 73, 88, 89, 90, 92, 107, 128, 187
Доста – 168, 224, 225
Драгачево – 151
Драгаш – 44
Драгица, ќерка на Д. Андонов – 134, 141, 155, 168
Драчево с. – 69
Древено – 42
Дрезден – 43, 93, 128
Дренак с., Кумановско – 69, 133
Дреница с. – 95
Дреново (НРБ) – 146
Дунѓерски Богдан – 236, 248, 249, 250, 252
Дупница – 32

Ѓ

Ѓаковица – 21
Ѓорѓевиќ Драгутин – 171
Ѓорѓи, зограф од Бел Камен – 32
Ѓорѓи Кратовец Св., црква во Кратово – 46, 95, 100, 103, 108, 175, 188
Ѓорѓи Св., цркви во: Валандово – 192; с. Градиште – 104, 108; Кочани – 44, 46, 67, 98, 234, 245, 247, 252; с. Петровец – 46, 99; Призрен – 29, 168; с. Приковце – 102; Пирава 102, 103; Ресен – 27; с. Ривица – 233; Станишор – 44, 64, 65, 72, 95, 108; Сурдулица – 169, 178, 180, 193, 195, 266
Ѓорѓи Победоносец Св., црква во Рајчица – 27, 121
Ѓуменче с. – 146
Ѓурчин, син на Негриј – 29
Ѓурчинов А. – 225
Ѓурчинови (Михаил, Пане и Теофил) – 30

Е

Европа – 9, 123, 218
Езекиљ, игумен во манастирот Св. Атанасие во Лешок – 136, 137, 155
Еловец с., Велешко – 46, 97, 98, 99, 100, 108, 174, 186, 192
Емануил, зограф – 27
Ениџе Вардар (Пазар) – 43
Ерусалим – 183, 184

Ж

Живиње – 42, 55, 70
Жинзифов Рајко – 22, 261
Жужелица с., Бујановачко – 12, 44

З

Завоев П. – 19
Загреб – 131, 132, 133
Зафиров Јован – 177
Зафиров Спиро – 172
Зафирова Цвета – 172, 177
Захарие – 90
Звечани – 45
Здравев Петре – 195, 219
Зееман – 128
Зиси Михаил – 120
Зограф Константин – 24
Зограф Теодосиј – 19, 26
Зограф Трпо – 24, 25, 26
Зографска Елена – 175, 176, 196
Зографски Данчо – 17, 47, 130, 170, 172, 173, 175, 177, 208, 214, 220, 225, 228, 267
Зографски Јаков, в. Дамјанов Јаков
Зографски Јован – 170, 175, 202, 203, 210
Зографски Јордан – 167, 170, 174, 175, 176
Зографски Партениј – 22
Зографски Тодор – 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 210, 211, 224, 225, 226
Зрењанин – 237, 248, 249

И

Иван Св., црква во Кратово – 89
Иванов Вангелов К. – 231
Иванов Васил, игумен од Сопот – 29
Иванов И. – 17, 25, 26
Иванов Јордан – 62
Иванов Методие – 234
Илиев Мирон – 29, 52

Илија, син на Зограф Теодосиј – 26
Илија Св., цркви во: с. Горна Драгуша – 44, 94; с. Горно Оризари – 177, 195; с. Живиње – 42, 55, 70; Радовиш – 235, 246; с. Црешево – 44, 96
Ириг – 98, 232, 233, 237, 238, 239, 240, 243, 250, 253
Исаиловиќ Теофан – 178
Италија – 23

Ј

Јабуковац с., Врањанско – 174
Јазак с. – 233, 237, 240, 241
Јанинско Езеро – 216
Јанковиќ Никола – 119
Јанкулов Дамјан – 26, 218, 152, 167
Јастребов И., руски конзул во Призрен – 168
Јереј Христо, зограф од Самарина – 27
Јоаким, јеромонах, игумен – 27, 28, 121
Јоаким Осоговски Св., црква – 42, 43, 50, 52, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 87, 88, 90, 93, 94, 95, 103, 107, 108, 142, 145, 149, 263, 264
Јован Бигорски Св., манастир – 25, 27, 28, 119, 120, 122, 152, 177, 214
Јован Владимир, српски крал – 203
Јован Крстител Св., цркви во: с. Ветерско – 177, 194; с. Древено – 42; с. Отошница – 69, 103, 104
Јован Св., цркви во Капиштец – 69; с. Орљане – 173
Јован Претеча Св., цркви во: Кратово – 44, 65, 66, 70, 73, 95; с. Лебане – 175; Скопје – 104; с. Туралево – 102, 108
Јован Рилски Св. и Гаврил Лесновски, црква – 95
Јованов Васил, игумен – 29
Јовановиќ Атанас, литограф – 179, 181
Јовановиќ Миодраг, свештеник – 173
Јовановиќ М. – 215, 218, 239, 240, 251
Јовановиќ М. Ф. – 18, 28, 93
Јовановиќ Паја – 131
Јовев Димо – 175, 211, 213, 214, 228, 267
Јовева Виолета – 213
Јововец с. – 174
Јосиф, скопски митрополит – 194
Јосифово с., Валандовско – 103, 192

К

Кабанел Александар – 131
Камбанија, грчки владика – 40
Канин Димче – 133
Кантарџиев Ристо – 18, 24, 39, 40
Карадак – 128
Караѓорѓе – 177, 215
Карас Вјекослав – 131, 132
Каргов – 174
Каргови – 211
Кареја – 32
Кацаволу Никола – 133
Кесарија, јеромонах, игумен на м. Јоаким Осоговски – 52, 58, 61, 62
Кетеново с. – 67, 102, 105, 108
Киев – 10, 41, 42, 50, 52, 71, 126, 141, 154, 261
Кикерец Фердо – 131, 132, 145
Кикинда – 231
Кирил, словенски просветител – 25, 89, 95, 195, 202
Кирил и Методиј Св., цркви во Тетово – 105; Гевгелија – 44, 95
Китанов Андон – 39
Кјучук Коце – 133
Клаиќ Јован – 239, 250
Кленике с. – 12, 44
Кнюха О. Т. – 126
Књажевац – 239
Кованци с., Гевгелиско – 41, 86
Козјак – 12
Кокошиње – 42, 55, 70, 263
Коловски Теодосија – 96
Конески Б. – 18, 19, 20, 22, 25, 28
Константин и Елена Св., цркви во: с. Оморани – 176, 191; Охрид – 119; с. Разловци – 121, 122; Скопје – 69, 101; с. Соколарци – 43, 92; Ужичка Пожега – 176, 191, 193, 203, 206, 266
Константинов (Панче), војвода – 146
Константиновиќ Михаил – 119
Конче с. – 46, 67, 98, 235, 236, 246, 247
Копанданов Ристо – 175, 213, 214
Кораќевиќ Душанка – 135
Коробар Перо – 213
Корубин Б. – 18, 19, 22
Корча – 24, 26, 120

Косовска Митровица – 45, 96, 97, 108
Коста – 231, 237, 218, 219
Коце Калапчијата – 133
Коцо Димче – 48, 105
Кочани – 44, 46, 67, 95, 99, 127, 129, 235, 236, 245, 247, 252
Коџоман Ванѓел – 47, 155, 265
Кошч Стоил – 121
Крагуевац – 20
Крајничанец Димче – 225
Кранго Коста – 133
Кранго Параскева – 135, 136, 139
Кранго Стерју – 135, 136, 155, 264
Крапчански – 43, 128
Кратовалија Гого – 133
Кратово – 45, 46, 66, 95, 99, 100, 102, 103, 108, 175, 188, 197, 204
Крачун Теодор – 250
Крешиќ Ана и Мијо – 132
Крива Паланка – 45, 56, 58, 61, 62, 67, 69, 70, 72, 152, 153
Крстев Хаџи Косте – 218
Крстевич Димитар (Дичо Зограф) – 28, 29, 106, 121, 122
Крстиќ Анѓелко – 47
Крстиќ Ѓорѓе – 145, 173
Крушево – 30, 31, 136, 152, 167
Крчовски Јоаким – 19
Кудијан Даница – 137
Кузмановиќ Јаков – 104
Куково с. – 130
Кулев – 43, 128
Куманово – 45, 95, 104, 108
Купен – 119
Куртов Камен, Прилепско – 146
Куршумлија – 44, 94, 170, 172, 173, 180, 182, 196, 197, 266
Куцулоска Галена – 144
Куштица – 12, 44
К'шање – 42, 263
Кънчов В. – 20, 40, 129

Л

Лазар, кнез – 202, 203
Лазаров Тодор – 44, 146
Лазарополе – 29
Лајпциг – 21, 232
Лебане с. – 175, 189
Левков Александар – 195
Левков Димче – 175, 212, 213, 228, 267
Леонардо да Винчи – 94, 96, 93, 102, 188
Лесек Мирјана – 231, 239, 250
Лесковац – 171
Леуновиќ С. – 39, 46, 47, 90, 94, 139, 151, 167, 168, 169, 173, 175, 176, 177, 192
Лешок с. – 136
Лешочки манастир – 122
Лијаку Добрила – 129
Лијаку Ефтим – 129, 136
Лијаку Софија – 129, 130, 132, 136
Линц – 232, 239, 252, 255
Лисиче с. – 42, 86, 87, 107, 141
Личеноски Лазар – 11, 47, 48, 49, 155, 228, 263, 265
Лозаноска Султана – 133
Лозница – 119
Лугунци с., Велешко – 146
Лукес – 130

Љ

Љипљан – 12
Љубанци – 141
Љубица, жена на Д. Андонов – 44, 134, 135, 137, 140, 155
Љубица, ќерка на Д. Андонов – 142

М

Мавродинов Н. – 89
Мавротиус П., зограф – 32
Макариј, син на Негриј – 29
Макриев Христо – 29
Макриеви, Исак, Кузман и Серафим, синови на Макариј – 29
Максим, српски архиепископ – 189
Максимовиќ Вера – 253
Максимовиќ Милена Сенеши – 172, 215, 218
Мала Азија – 41

Мала Ремета – 233, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 249
Мала Ремета, манастир – 233
Малесија – 42
Мангутов Петар – 39
Мангутова Душка, ќерка на Д. Андонов – 43, 44, 127, 147, 148, 134, 142
Маневиќ Тодор – 139
Мантов Сократ, зограф од с. Грлени – 32
Манчев Димче – 213
Манчиќ Анушка и Јаникие – 133
Марковиќ Милисав – 12, 232, 238, 240, 241, 251, 252
Марковиќ Милутин – 173, 233, 250, 268
Мартин, свештеник – 29
Мартинов Кочо – 155
Мартинов Томо – 133
Мартинов Хариклија – 155
Мартиноски Никола – 11, 46, 47, 48, 133, 155, 263, 265
Мартирие, монах, игумен на м. Св. Пантелејмон во с. Пантелеј – 59
Матка – 151
Мауровци – 30
Мацан Елена – 12, 39, 41, 121, 126, 135, 137, 140, 145, 147, 151, 208, 209, 212
Медаковиќ Дејан – 23, 51, 131, 173
Мелетиј, дебарски митрополит – 28, 121
Мелконијан Леон – 137, 155
Мелник – 32
Мергељош, дворец – 231, 236
Методиј, словенски просветител – 25, 89, 95, 195, 202
Мике Фрањо – 132, 145
Микиќ Олга – 239
Миколаци Коста – 46, 231, 232
Миколаци Ловро – 231, 233, 236, 237, 254
Миладинов Константин – 22, 261
Милева Оливера, царица – 203
Милетиќ Л. – 25
Милетково – 40
Милешева – 193
Милица, царица – 203
Миловановиќ Јован О. – 241
Милош, кнез – 154
Милутин, српски крал – 202, 203
Миљковиќ Петар – 25
Миљовска Д. – 124
Мина Св., цркви во: Скопје – 69, 129, 136; Сопиште – 44, 95
Минхен – 132, 232
Миовски Доне – 133
Миравци – 40
Мироточиви Симеон – 189, 202, 203
Митов Данил – 232
Митрофан, монах, игумен на м. Св. Јован Бигорски – 25
Мирчев Богдан – 26
Михаил, архиепископ – 30, 31, 168, 179, 180, 182, 183, 185, 194, 202, 203, 205
Михаил, зограф од Самарина – 27, 28, 30
Михаил, син на Дамјанов Блаже – 29
Михаилов Никола – 30
Михаиловиќ Јосиф – 48
Михаилчева В. И. – 168
Михајло III Обреновиќ, кнез – 217, 218
Моин – 40
Момировиќ Петар – 239; 241
Москва – 10, 11, 22, 41, 42, 43, 119, 126, 128, 168, 227, 262

Н

Најдов Адамче – 31
Наум Св., манастир – 25, 120, 122
Наце – 218, 224, 225
Негован с. – 32
Неготин – 239
Негриеви, Ѓурчин, Макариј и Трајан, синови на Негриј – 30
Негриј, син на Блаже Фрчковски – 29
Неданоски Петар – 39
Недела Св., црква во с. Ранченци – 175, 189, 190, 191, 234, 244
Ненов Максим – 29
Неофит, скопски митрополит – 144
Несторов Данил – 30
Нивичане с., Кочанско – 43, 88
Никанор, нишки владика – 173, 174
Никола, зограф од с. Грлени – 32
Никола Св., цркви во: с. Владиловци – 41, 86; Велес – 195, 205; Гњилане – 44, 64, 65,

72, 93, 94, 95, 96, 108; Горно Солне – 44, 95; с. Дедино – 235, 246, 247; с. Длабочица – 46, 99, 100; с. Драчево – 69; с. Дренак – 69, 103; с. Јазак – 240; Кратово – 66; Куманово – 95, 104, 108; с. К'шање – 42, 263; с. Лисиче – 42, 86, 87; Нови Гробишта во Белград – 176, 191; Оморански манастир – 187, 197; с. Опила – 43, 44, 65, 70, 73, 92, 95; с. Псача – 70, 100, 264; с. Раковец – 42. 54, 86, 263; с. Ранковце – 69, 103; Урошевац – 94; Штип – 43, 63, 88, 89, 107, 187, 191, 243, 244

Николов Зуграов Наце – 170, 218, 224, 225

Николов Петар – 53, 54, 55, 58, 59, 70, 71, 170, 263

Николовски Антоние – 13, 19, 25, 26, 39, 52, 53, 62, 89, 134, 147, 167, 175, 187, 190, 231

Ниш – 11, 171, 172, 173, 174, 211, 217, 224

Нови Карловци – 235, 236

Нови Сад – 9, 131, 179, 181, 236, 239, 241

Ново Село, Штипско – 44, 43, 62, 63, 92, 120, 107, 175, 190, 231, 234, 244

О

Облачани с. – 174

Обрадовиќ Доситеј – 19

Обреновиќ Милош, српски кнез – 20

Овчар с. – 119

Одеса – 30

Оморани с., Велешко – 176, 191

Оморански манастир – 175, 187, 197

Опила с. – 43, 44, 65, 70, 73, 92, 95

Ореовец с. – 30, 176, 192

Ореше с. – 41, 86, 263

Орловат с. – 237, 248, 250, 252, 256

Орљане с., Нишко – 172, 176, 195

Осоговски манастир – 92

Остоиќ – 241

Отошница с., Кривопаланечко – 19, 103, 104

Охрид – 17, 18, 21, 27, 28, 119, 149

Охридски Климент – 205, 244

П

Павиќ Воислав – 232

Павлешенци с., Светониколско – 231

Павлов Димитар – 146

Павловиќ Велибор, протојереј – 176

Павловиќ Живко – 119

Павловиќ Николај – 128

Пандилов Аврамовски Димитар – 155, 228, 263

Пандилова Софија – 105

Пантелеј с., Кочанско – 43, 59, 63, 64, 70, 72, 87, 88, 127, 149, 195, 263

Пантелејмон Св., цркви во: Велес – 26, 87, 168, 177, 188, 192, 195, 205, 206; с. Пантелеј – 43, 59, 63, 64, 70, 72, 87, 88, 127, 149, 195, 263; Сурдулица – 175

Панчов Алекса – 232

Папрадиште с., Велешко – 30, 39, 41, 42, 69, 103, 107, 129, 151, 167, 172, 176, 192, 193, 211, 224, 228, 263

Пара Бохумил, австриски конзул во Скопје – 44, 130

Парамонов А. В. – 126

Параскева Св., црква во с. Вратница – 100

Париз – 129, 131, 133, 168, 254

Партенија, митрополит – 43, 128

Пачаров Григор – 29

Пачаров Петре Дебрели – 29

Пачаров Петре Нонев – 29

Пеиќ Стојан, парох – 174

Пејчиновиќ Кирил, игумен на Лешочкиот манастир – 19, 122

Пеливанов Коце – 232

Персида, кнегиња, Караѓорѓевиќ – 177, 216, 217

Петар I, српски крал – 174, 211, 216, 217

Петар и Павел, манастир кај Долни Пасарел – 29

Петар и Павле Св., цркви во: Горно Лисиче – 45, 97; с. Папрадиште – 42, 69, 103, 176, 192, 193; Пехчево – 29

Петка Св., цркви во: с. Вратница – 46, 137; с. Витина – 94; с. Кленике – 44; с. Орљане – 176, 195; с. Ореше – 41, 263; Скопје – 46, 70, 99, 176, 191, 192; с. Сечаница – 171, 182, 183, 202, 266; с. Шапранце – 169

Петков Михаило – 43, 119

Петковски Борис – 12, 133

Петнаесет Св., црква во Струмица – 105

Петров Голаб – 29

Петров Ѓорче – 145, 146, 156

Петров Китан – 42

Петров Рачо, генерал – 169

Петров Славчо, свештеник – 62
Петровец с. – 46, 99
Петровиќ Арсеније – 50, 131
Петрович Григорие – 52
Петрово – 40
Петроград – 11, 168, 227, 262
Пеќ – 21
Пехчево – 29
Пецанов Григориј, зограф од Струмица 32, 121
Печењевац с. Лесковачко – 174
Пешиќ Михаило, прота – 139, 140, 155
Пешиќ Радивое – 48
Пешта – 21
Пирава с., Валандовсоко – 102, 103
Платичево с. – 233, 236, 242, 243, 247, 251
Пожаревац – 119
Покров на св. Богородица, црква во Мала Ремета – 233, 240
Полевой М. – 23, 119
Поленаковиќ Х. – 18, 19, 123
Поликарп, зограф – 32
Поменово с., Велешко – 172
Поп Трајановиќ Крсте – 26
Попов Ѓорѓи – 127, 129, 155
Поповиќ Богдан – 170
Поповиќ Вукица – 171, 249
Поповиќ Љубица – 174
Поповиќ Цицо Василие – 47
Поповски Јован – 41
Правишта с., Серско – 43
Предиќ Марија – 249, 256
Предиќ Светозар – 248
Предиќ Урош – 67, 73, 99, Ш, 108, 131, 133, 145, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 264, 268
Прешево – 41
Придворица с. – 174
Призрен – 21, 29, 30, 168
Приковци с., Кратовско – 102, 105
Прилеп – 20, 31
Прличев Григор, македонски преродбеник – 22, 261
Прокопие Св., црква во с. Шумане – 174, 184
Прокупле – 94
Протиќ А. – 24
Прохор Пчињски – 204
Псача с., Кривопаланечко – 70, 100, 264
Пулевци, род од Галичник – 30
Пуриќ П. – 47
Пусквил – 215

Р

Радевиќ Јосиф – 29
Радиќ Славна – 237, 250
Радовановиќ О. – 233, 240, 241
Радовиш – 235, 246
Радојчиќ С. – 118
Раѓање на св. Богородица, црква во Осоговскиот манастир – 92, 102
Развигоров Мише – 44
Разловци с. – 121, 122
Рајаковац Богдан – 231, 236, 237
Рајчица – 27, 121
Раковец с. – 42, 54, 86, 107, 263
Раковица, манастир – 241
Ранковце с., Кривопаланечко – 69, 103
Ранченци с., Светиниколско – 175, 189, 190, 191, 234, 244
Расолкоска-Николовска Загорка – 31
Раштак с. – 53, 54, 95
Раштани с. – 41, 52, 86, 107, 175, 191, 263
Режановце с., Кумановско – 105
Ремета, манастир – 237
Рензовски Станко – 31, 167
Рензовски Стојче – 31
Рензовци – 167, 170, 186, 218
Рени Гвидо – 105, 128
Репин М. – 126
Ривица с. – 233, 239
’Рлевци с., Велешко – 46, 100, 101, 175, 190, 193, 202, 206
Робевци Атанас и Анѓел – 21
Роман Св., црква во Сурдулица – 189
Романија – 168
Рор Десанка – 236
Рудник с., Велешко – 174, 185, 186, 187, 190, 193, 197, 202, 232, 266
Рума – 46, 67, 98, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 241, 245, 247, 250, 252, 253, 254, 256, 264

Руса, ќерка на Д. Андонов – 43, 126, 127
Русија – 32, 41, 43, 50, 51, 60, 71, 72, 126, 154, 167, 168, 179, 263

С

Сава св., српски архиепископ – 99, 100, 181, 182, 188, 193, 202, 228, 236, 244
Сава Св., храм во К. Митровица – 45, 96, 108
Савев Ванчо – 254
Савев Јован – 234, 253, 254, 256, 268
Савев Киро – 254
Савев Стојан – 254
Савев Тоде – 254
Самарина (Епир) – 27
Самобор – 151
Самоил, јеромонах, игумен – 25, 28, 121, 122
Самоков (НРБ) – 65, 107, 169
Сараево – 29
Света Гора – 23, 32, 51, 52, 71, 118, 179, 225, 244, 251
Свети Николе – 175, 191
Секулица с. – 67, 102, 105, 108
Селица (Селитсис) с., Костурско – 27, 149
Серафим, син на М. Блажев – 29
Серафим Хаџи – 120
Серес – 43
Серменин – 40
Сечаница с., Нишко – 171, 182, 183, 196, 202, 266
Силјан, зограф од с. Тресонче – 26, 218
Симеоновски Борис – 195
Симиќ-Миловановиќ Зора – 49, 119, 149
Симиќ Павле – 179, 251
Симиќ Стеван – 179
Симоновски Ѓорѓи, протојереј – 177
Синаитски Теодосиј, свештеник – 19, 20
Скачинци с. – 169
Скопје – 12, 17, 23, 28, 30, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 63, 66, 69, 93, 94, 95, 99, 101, 104, 108, 127, 129, 130, 133, 134, 137, 141, 143, 144, 152, 155, 167, 176, 177, 178, 191, 192, 204, 208, 211, 265
Скоруша с., Радовишко – 175, 190
Славејков П. – 43, 128
Слимница с., Преспанско – 25
Слимнички манастир – 119
Смедеревац Ѓурѓе – 225
Смедерево – 177, 215, 223
Смирнов А. – 89
Смоквица с. – 40
Собор на Светите Апостоли, црква во с. Турековац – 171, 174, 204
Согленски манастир – 70
Соколарци с. – 43, 92, 128
Солун – 17, 41, 130, 137, 168, 232
Сопиште с., Скопско – 44, 95
Софија – 11, 29, 43, 51, 118, 127, 128, 129, 133, 168, 169, 208, 214, 219, 227, 231, 234, 262
Софронај, митрополит – 144
Сошествие на св. Дух, катедрална црква – 172, 173
Сошествие на св. Дух, црква во Рума – 241, 242, 245, 253
Спас Св., цркви во: Велес – 175, 202, 204, 206, 266; Голозинци – 42, 87; Ореовац – 176, 192; Охрид – 119; Скопје – 66, 69, 144
Спасов Цоне – 121
Спасова Деса – 146
Спиридон, игумен на м. Св. Јован Бигорски – 89, 177, 202, 214, 215, 228, 244
Србобран – 238
Срем – 247, 248, 253, 254
Сремска Митровица – 231
Сретеновиќ Василие – 231, 237
Сретење, манастир – 119
Сретење Господне, црква во Нови Карловци – 235, 236
Ставридис – 137
Станишор с. – 44, 64, 65, 72, 95, 108, 264
Станоевъ С. – 48
Станчевъ – 152
Стари Бечеј – 236, 248
Старо Коњарево с., Струмичко – 175, 190
Стериев Апостол, зограф – 32
Стефан, јеромонах – 25, 120, 144
Стефан Св., цркви во: с. Конче – 46, 67, 98, 99, 235, 246, 247; Свети Николе – 175, 191
Стефанов Захарие, свештеник – 127, 129, 132, 136, 137, 155
Стефановъ Ц. – 48

Стојакова Илинка – 39
Стојаково с. – 40
Стојковиќ Миленко – 177, 215
Стојмировиќ-Јовановиќ Милан – 139, 176, 211, 215
Струга – 18
Струмица – 32, 105, 121
Студеница – 193
Сурдулица – 169, 175, 178, 179, 181, 188, 189, 193, 195, 196, 197, 266

Т

Тасовски – 30
Теарце с., Тетовско – 19
Темишвар – 49
Теово с. – 41, 52, 53, 71, 86, 192, 263
Теодор Св., цркви во: с. Азбресница – 171, 181, 182, 192, 201, 204, 205, 266; Ириг – 232, 239, 243, 250, 253
Теодосиј, зограф – 120
Теодосиј, јеромонах – 28, 120
Теофило, архимандрит на Кичевскиот манастир – 20
Тетово – 30, 105, 107
Тивитјан Дидан – 137
Тодоровиќ Стева – 238, 240, 241, 251
Тодоровски Димо – 48
Тома, свештеник – 20
Томислав, син на Д. Андонов – 43
Томовски Крум – 39, 173
Тонева-Мицајкова Сава – 169, 177, 208, 217
Топле Трајко, ктитор на цр. Св. Димитрие во Градец – 32, 121
Трајан, син на Негриј (род Фрчковски) – 29
Трајковски Ѓорѓи – 146
Трескавец, манастир – 28
Тресонче с. – 26, 28, 29, 39
Тримчевска Ката – 225
Тримчевски Дело – 168, 224
Трифун Св., црква во с. Говрлево – 63, 104
Троица Св., цркви во: с. Бардовци – 46, 96; с. Баќевац – 239, 241; с. Јазак – 233, 241; Куршумлија – 44, 94, 170, 180, 182, 266; Нивичане – 43, 88; Раштани – 41, 52, 86, 175, 191, 263
Троноша, манастир кај Лозница – 119
Туралево с. Кратовско – 102, 105, 108
Турековац с., Лесковачко – 171, 174, 182, 184, 204
Турција – 18, 123

Ќ

Ќустендил – 169

У

Удово с., Валандовско – 176, 192
Ужичка Пожега – 174, 176, 191, 193, 203, 206, 266
Урош, цар – 203, 241, 264
Урошевац – 94, 95
Усекование на св. Јован Претеча, цркви во: с. Лебане – 189; с. Режановце – 105
Успение на св. Богородица, Влашка црква во Велес – 26, 177, 195, 204, 205, 206, 214
Успение на св. Богородица, цркви во: Горно Коњаре – 46, 101; Дивле – 120; Ириг – 237, 250; Јосифово – 192; Ново Село – Штипско – 26, 43, 44, 62, 63, 88, 89, 90, 92, 105, 120, 175, 187, 190, 231, 234, 243, 244; Ореше – 41, 86

Ф

Фазлија – 168, 224
Феликс де Божур, француски конзул во Солун – 17
Филиповиќ М. С. – 39, 167
Фиџо Хариклија – 135
Фрушка Гора – 98
Фрчковски Блаже – 29
Фрчковски Јаков – 29
Фрчковски Кузман – 30, 70, 96

Х

Хамди-паша – 130
Харалампие Св., црква во с. Секулица – 102, 108
Хафус-паша, скопски валија – 129
Хаџи-Константинов Џинот Ј. – 19, 20
Хаџикостов Диоген – 137

Хаџипанзов Ганчо – 214
Хаџипанзов Јованче – 214
Херцеговина – 151
Хиландар, црква – 23
Хрватска – 131
Христов Ѓорѓи – 65, 144
Христовиќ Захарие – 128

Ц

Цариград – 137
Цевц Е. – 119
Црешево с. – 44, 96
Црнилиште с., Прилепско – 224

Ч

Чаков (Михаил) војвода – 146
Чакрдеков Михајло – 211, 214
Чешларов Глигор – 232
Чокал Димче – 175, 211, 212, 228, 267
Чокешина, манастир – 119
Чоловиќ В. – 225

Џ

Џамбазовски К. – 19, 20

Ш

Шабац – 119
Шакота Мирјана – 119
Шапкарев – 234
Шапранце с., Врањанско – 169
Шатев Андон – 95
Шатриќ Гордана – 253
Шатриќ Душан – 253, 254
Шатриќ Олга – 253, 256
Шематос – 43
Шемиќ Л. – 51, 179, 239, 251
Шијачки Ст. – 47
Шкодреану Коста – 31
Шлегово с., Кратовско – 100, 105
Шојлев Михаило – 48
Штип – 17, 26, 43, 44, 63, 88, 107, 130, 139, 146, 175, 187, 191, 231, 232, 234, 235, 236, 242, 243, 244, 253, 255, 256, 267
Шумане с., Лесковачко – 174, 184

СОДРЖИНА

ВОВЕД 9

Прв дел

ОПШТЕСТВЕНО-ПОЛИТИЧКИТЕ И КУЛТУРНИТЕ ПРИЛИКИ ВО МАКЕДОНИЈА ВО XIX И ПРВИТЕ ДЕЦЕНИИ ОД XX ВЕК 17

ПРЕГЛЕД НА УМЕТНОСТА ВО XIX ВЕК.....23

Втор дел

ДИМИТАР АНДОНОВ ПАПРАДИШКИ

Потекло и живот 39

ТВОРЕШТВО

Црковно сликарство 49

Живопис 52

Иконопис 86

ПРОФАНО СЛИКАРСТВО

Општ увод во профаното сликарство во Македонија 118

Профаното сликарство на Димитар Андонов Папрадишки 123

Портретно сликарство 126

Фигурални композиции 148

Пејзажи 149

Цртежи 152

ЃОРЃИ ЗОГРАФСКИ

Потекло и живот 167

ТВОРЕШТВО

Иконопис 178

Живопис 201

ПРОФАНО СЛИКАРСТВО

Портрети 208

Пејзажи 223

Историски теми 224

Мртва природа 226

КОСТА ВАНЃЕЛОВИЌ

Потекло и живот 231

ТВОРЕШТВО
Црковно сликарство 238
Профано сликарство 252
ОПШТ ЗАКЛУЧОК 261

Трет дел
I. КАТАЛОГ НА ДЕЛАТА НА:
ДИМИТАР АНДОНОВ ПАПРАДИШКИ 271
ЃОРЃИ ЗОГРАФСКИ 336
КОСТА ВАНЃЕЛОВИЌ 358

II. ИЗЛОЖБИ

Четврти дел
III. ГРАЃА ЗА:
ДИМИТАР АНДОНОВ ПАПРАДИШКИ 369
ЃОРЃИ ЗОГРАФСКИ 380
КОСТА ВАНЃЕЛОВИЌ 381

THE MACEDONIAN ZOGRAPHS FROM THE XIXth AND
THE BEGINNING OF THE XXth CENTURY 385

ИНДЕКС 421–432

СОДРЖИНА 433

Уредник
Дарко Николовски

Лектор
Ефтим МАНЕВ

Индекс
Дарко НИКОЛОВСКИ

Ликовно-графичко обликување & компјутерска подготовка
Михаил ЛОПАРСКИ

Колор фотографии:
Благој ДРНКОВ
Љубиша ЧОЛИЌ: III, IV, V, VI, XIII, XIV, XV, XVI, XXV

Фотографии во црно-бела техника
Од фототеката на Републичкиот завод за заштита на спомениците на културата:
4, 5, 6, 9, 10, 11, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 39,
40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49.
Од фототеката на Музејот на град Скопје: 28, 29, 32
Антоние НИКОЛОВСКИ: 1, 2, 3, 7, 8, 12.

Печат:
Рojал Арт, Апостол Гусларот бр. 6/2, 1000 Скопје; email: royalart9@gmail.com

Тираж: 100

Скопје 2020

www.kalamus.com.mk

Издавач
КАЛАМУС
ул. Ганчо Хаџипанзов 26
1000 Скопје, Р. Македонија

Publisher
CALAMUS
"Ganco Hadzipanzov 26,
1000 Skopje, R. Macedonia

ISBN 978-608-4646-32-7

CIP - Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека “Св. Климент Охридски”, Скопје

7.035.1”18/19”(497.7)
75.033.2-05”18/19”(497.7)

НИКОЛОВСКИ, Антоние
Македонските зографи од крајот на XIX и почетокот на XX век :
Андонов, Зографски и Ванѓеловиќ / Антоние Николовски ; [превод на англиски Јасмина Чокревска Филип ; индекс Дарко Николовски]. - Скопје :
Каламус, 2020. - 439 стр. : илустр. ; 30 см. - (Едиција Културно наследство = Edition Cultural heritage)

На стр. 5: The macedonian zographs from the end of the XIXth and the beginning of the XXth century : Andonov, Zographski and Vangelovich / Antonie Nikolovski. - Фусноти кон текстот. - Summary. - Регистар

ISBN 978-608-4646-32-7

а) Зографи - Македонија - 19-20 в.

COBISS.MK-ID 51350789