

Јулија ТРИЧКОВСКА

НЕКОИ АСПЕКТИ НА ЦРКОВНАТА УМЕТНОСТ НА БАЛКАНОТ ОД XVIII и XIX ВЕК¹ *традиција и влијанија -*

Клучни зборови: *црковно градителство, сликарство, резба, графика, нови теми и модели, зографски тајфи, левантиски барок*

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

Осврнувајќи се на процесот на трансформација на грчката религиозна уметност од XVI до XVIII век, рускиот истражувач В. М. Полевой ги сублимира причините кои според него лежат во „промената на средновековниот светоглед”.² Иако крајно генерализирана оваа оценка може да се однесува и на уметноста на другите балкански средини имајќи ја предвид заедничката идејна основа на културно-уметничката традиција и континуитетот на взаемните влијанија,³ како и сличните, паралелни или последователни процеси што се одвиваа на поширокиот балкански простор.

¹ Студијата претставува модификација на посебното поглавје - Уметност: традиција и влијанија од докторската дисертација на авторот, одбранета на Филозофскиот факултет во Скопје во 2009 година под наслов: *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*, 28 - 68,

² В. М. Полевой, *Искусство Греции*, Новое время, Москва 1975, 46-48.

³ Слични согледувања за уметноста на околните балкански простори, со извесни поместувања на хронолошките граници и на правците кои го поттикнувале и делувале на овој процес, имаат и други истражувачи: Н. Генчев, *Взраждане*, во: Българска култура, XV-XIX век, София 1988, 175, 180, 194-196; М. Колариќ, *Основни проблеми српског барока*, ЗЛУ 3, Нови Сад 1967, 247-249; Е. Мутафов, *Европеизација на хартија, Съчинени за живописиста на грчки език през първата половина на XVIII век*, София 2001, 28-31.

Со падот на Византија потиснато е доминантното место на нејзината званична религија со изграден вредносен систем во православното богословие, што преку взаемнодејствие на моќните владетелски династии и влијателната црковна институција, обезбедуваше развој на византиската уметност. Во новите услови на постојан притисок за зачувување на верата, црквата се „затвора/конзервира” во средновековното богословие остапувајќи „без идеи и сили”⁴ кои би го одржувале животворниот и самостоен уметнички развој. Во таа смисла, развојниот тек на идејно-тематската структура на црковната уметност бил заокружен процес, а уметничката интерпретација го достигнала својот зенит во палеологовско време. Таму каде што најтврдокорно опстојувала оваа уметност - монашките средини, таа била насочена кон повторувања, со големи осцилации во приближувањето кон достигнувањата на византиските идеолошки и уметничко-естетски вредносни критериуми кои на средновековната (византиска) уметност ѝ обезбедија трансцендентален карактер.

Со пропаѓањето на византиската империја испливал на преден план „елинистичкиот” дух на источно-православната црква (во лицето на Цариградската патријаршија), а со тоа и напуштањето на „универзалната” (екуменска) платформа на официјалната идеологија на византиската црква, што било една од причините за нејзината внатрешна подвоеност, за разединување на православните народи и за доминација на грчкиот религиозен национализам.⁵ Во таква состој-

⁴ В. М. Полевой, *цит. дело*, 42.

⁵ Оваа појава, оценета како додатен удар на судбината на поробениот христијански народ, А. Шмеман ја нарекува „срамотна војна меѓу самата православна раја”: А. Шмеман, *Историјски пут православља*, Цетиње 1994 (фототипско издание), 317-323.

ба, црквата не успева да вистински да се одбрани од налетите на римокатолицизмот и протестантизмот кои процреле во самиот извор на уметноста - православно богословие.⁶

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

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

Овој специфичен културолошки процес ќе добие на сила пред сè на оние простори каде што благопријатни општествено-економски услови обезбедувала Венецијанската република - Јонските острови. На Крф и Закинтос, Кефалонија и Левкида, по паѓањето на Константинопол се слеваат плеада уметници од континенталниот дел на Балканот (а подоцна и од Крит), кои многу брзо ќе се прилагодат на новите барања и со ист успех паралелно ќе работат во *maniera greca* и *maniera latina*⁷, физиомирајќи ја т. н. Хептанезијанска школа,⁸ која претставува специфичен продолже-

⁶ Исто, 323-327.

⁷ Во науката се изнесувани различнивидувања за паралелните уметнички движења (почнувајќи од XIII век), на византиско и на западноевропско тло (пред сè Италија-Венеција) и различните термини со кои истражувачите настојуваа да ги објаснат: „манiera грека“, итало-грчки живопис, „критски живопис“, „критско-венецијански“ или „критско-византиски“. Најжестоката во оспорувањето на одредени ставови на истражувачите (Лихачев, Кондаков) со укажување на суштествените разлики меѓу „итало-грчките“ (XIV-XV в.) и „итало-критските“, односно „критските“ иконописни остварувања (XVI-XVII в.), е студијата на В. Н. Лазарев, „Манiera Грека“ и проблемот на критској школи, во: В. Н. Лазарев, *Византиска живопис*, Москва 1971, 378-394.

⁸ Терминот (Επτανήσιακή Σχολή) е воведен од грчките истражувачи и тој го означува развојот на специфична варијанта на Критската школа на повеќето (седумте) Јонски острови под доминација на Венеција

ток на славната Критска школа.⁹ Преку најблиските крајбрежни области (Јужна Албанија/Северен Епир, Пелопонез), влијанието на оваа хетерогена уметност ќе биде постојано присутно во традиционалните црковни средини под доминација на Отоманската империја па дури и во монашките средини на Света Гора.

Во централниот дел на Балканот уметноста на ова време ја физиомираа градители, сликари, резбари, повеќето изградени на традицијата на просторите од каде потекнуваа, кои се повеќе излегуваа од својата анонимност како автори на одредени содржини. Цели семејства и нивни поколенија стануваа градителски, зографски и копаничарски дружини кои работеа на поширокиот балкански простор,¹⁰ носејќи го и ретко менувајќи го препознатливиот печат на своето „локално“ творештво. Местата од каде што потекнуваа или од каде што го отпочнуваа својот творечки пат, стануваат одредница за нивното групирање, именување и распознавање. Имајќи ја предвид цврстата традиционална семејна поврзаност како и осцилациите во умешноста /снаодливоста при изведбата на пренесеното знаење „од татко на син“, во работата на овие „тајфи“ ретко можеме да препознаеме насочена наобразба во одредени дисциплини каква што ја поседуваа претставниците од работилниците во престижните православно центри во средниот век и нивниот славен подржувач - Критската иконописна школа од XVI век, или на оние кои стекнуваа современо академско образование во Атинската сликарска школа (Политехнион), формирана во 1863 г. по узор на

по паѓањето на Крит под Турците (1669 г.) до средината на XIX век, сп., D.D. Triantaphyllopoulos, *Corfu and the Ionian Islands: in Byzantine and Post-Byzantine times (14th – 18th century)*, in: *Icons Itinerant, Corfu, 14th – 18th century*, Athens 1994 (каталог), 19, 25-32 (со друга литература); Z. A. Mylona, *The Zakynthos Museum*, Athens 1998, 24-31 (со друга литература). Своивидувања за доминацијата на искуствата преземени од Критската школа во градењето и развојот на оваа, т.н. уметност на Јонската школа, има В. Полевој (В. М. Полевой, *Искусство Греции*, 49-53).

⁹ P. L. Vocotopoulos, *The Icons of Corfu*, in: *Corfu and the Ionian Islands*, 40-49; M. Kazanaki-Lappa, *Painting in Corfu: The Archival Testimony*, in: *Corfu and the Ionian Islands*, 50-55; Z. A. Mylona, *op.cit.* 24-31.

¹⁰ Во овој контекст интересни показатели изнесува М. Хаџидакис кој, во споредба со едвај 20-ина познати зографски имиња од Северозападна Македонија и Епир коишто во XVII век работат на Света Гора, споменува над шеесетина имиња од XVIII век, додека нивниот број на поширокиот балкански простор е околу 750, сп. М. Χατζηδακνης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση* (1450-1830), Т. 1, Αθηνά 1987, 100, 109.

европските уметнички академии,¹¹ во еден век порано етаблираната сликарска школа при Академијата на некогашниот Кијево-Могљански колегиум (1718 г.), концепирана според језуитскиот образовен систем,¹² како и во подоцнежната Империлална Академија во Петерсбург, трансформирана по западен терк.¹³

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

Иако за поголемиот дел на црковната уметност од континентална Грција во XVIII век, заклучно со 1830 г.(годината на формирањето на грчката држава), М. Хаџидакис дава доста строга оценка, зборувајќи за „занаетчиска уметност“, главно произлезена од локални, „селски средини“,¹⁴ на поголемиот дел од ова творештво не може да му се оспори историско-социолошкото значење, сведочејќи за жилавото опстојување на византиската традиција и постепеното но неизбежно раслојување во спрега со различните идеолошки системи кои ја обликуваа европската религиозна уметност. Од тие причини станува многу тешко определувањето заеднички именител за отсликување на комплексноста на уметноста од XVIII век (а потоа и за поголемиот дел на уметноста од XIX век), како што тоа во науката е веќе правено, глав-

¹¹ В. Н. Полевой, *цит. дело*, 202.

¹² Д. Давидов, *О украинско-српским уменичким везама у XVIII веку*, ЗЛУ 4, Нови Сад 1968, 215-216, заб. 6.

¹³ Н. К. Гаврюшанин, *Вехи русской религиозной эстетики* (предисловие), во: *Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв.*, Выпуск I (Зборник на трудови), Москва 1993, 17-18: рускиот цар Петар I (Велики) со указ во 1707 г. ја основал т.н. Палата на зографството, а кон крајот на векот ја подигнал на ниво на академија.

¹⁴ М. Χατζηδακνης, *op.cit.*, 99-102; Зборувајќи за „падот на високиот стил“ на византискиот живопис во спомениците од доцниот среден век во континентална Грција па дури и во оние на Света Гора, В. М. Полевой дава исто така многу строга оценка за „сликарска традиција преобратена во црковно-манастирско занаетчиство“, а на чии основи ќе се гради црковната уметност од XVIII век, сп. В. М. Полевой, *цит. дело*, 53-58.

но во врска со балканското сликарство и применетата уметност од ова време.

Имено, во настојувањата да ја „разграничат“ јужнобалканската уметност, односно да ја стават во релација со специфичниот прием и разработка на барокот во другите православни средини во XVII и XVIII век (Русија, Украина, Влашка и Србија во рамките на Хабзбуршката монархија), истражувачите најчесто се служат со термините *левантиски барок* или *поствизантиски православен барок*.¹⁵ При тоа, во нивната генерална оценка се земаат за клучни - византиската традиција, односно ретроспекцијата кон средновековната источноправославна уметност на која се надградуваат позајмици како од западноевропската уметност така и од народната („провинциска“) традиција.

На иста линија се и истражувачите на сликарството од XVIII и XIX век во Македонија иако на овој аспект досега не е обрнато посебно внимание имајќи предвид дека процесот на истражување е сеуште главно насочен кон атрибуирање на уметничките остварувања што е важен предуслов за формирање генерални согледувања за каракте-

¹⁵ Д. Медаковић, *Грчко-српске везе у уметности новејег доба*, во: *Барок код Срба*, Загреб 1988, 143-144; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 21; V. Angelov, *Barock in den angewandten Künsten Bulgariens* (Nationale Eigenart), во: *Западно-европски барок и византијски свет*, Београд 1991, 225-228.

¹⁶ Опсежни и систематизирани истражувања се направени за иконописот од XVIII век во охридскиот регион, а во контекст на уметничките текови и взаемните влијанија во ова време на Балканот, види: В. Поповска-Коробар, *Иконописот во Охрид во XVIII век*, Скопје 2005 (со исцрпна литература). Види уште: Р. Михајловски, *Икони од работилницата на Константин Зограф од Корча во Битолско*, Зборник на Музејот на Македонија 2, Скопје 1993, 165-171; Ц. Грозданов, *Свети Наум Охридски*, Скопје 1995, 67-71, 163-182; Ј. Тричковска, *Иконите од XVIII век од цр. Св. Никола во Вевчани*, Тематски зборник на трудови I, Скопје 1996, 73-84; М. Машниќ, *Непознати икони на браќата Зографи од Корча*, Културно наследство 26-27, Скопје 2001, 27-37; Истата, *Дела од раната фаза од творештвото на Михаил Анагност и син му - Даниил*, Зборник на Музејот на Македонија, бр. 2, Скопје 1996, 268-269. Драгоцени се и истражувањата за влијанието на (српската) барокна уметност преку Стематографијата на Христофор Жефарович во делата на Дичо и неговите наследници, види: Ц. Грозданов, *Утицај Христофора Жефаровића на стварање македонских мајстора XIX века*, во: *Западно-европски барок*, 217-223.

За уметноста од XIX век не се правени поопсежни студии, но терминот „левантиски барок“ или она што претставува симбиоза на западни влијанија и традиција, што често пати е подвлекувано од истражувачите

ристичките на уметноста од ова време.¹⁶ При тоа, важно е да се напомене дека прифатеното значење на терминот левантиски барок за црковната уметност од XVIII век е проширено и се однесува за поголемиот дел на сликарството и применетата уметност од XIX век.

Генезата на терминот левантиски барок пак се следи од француските историографи и се од-

при проследување на одделни уметнички остварувања, ќе споменеме некои од трудовите во тој контекст: К. Балабанов, *Од културното наследство на Крушево - Копаничари и зографи од XIX век*, Историја на Крушево и Крушевско, Скопје 1978, 307-308; Истиот, *Творештвото на градителите, живописците и иконописците во Македонија од крајот на 18. до крајот на 19. в.*, Зборник на трудови од II Конгрес на Сојузот на историчарите на уметноста од СФРЈ (Селје 1978), 86-88; А. Николовски, *Уметноста на XIX век во Македонија* (извод од студијата), Културно наследство IX (1982), Скопје 1984, 12-14; Истиот, *Македонските зографи од крајот на XIX и почетокот на XX век*, Андонов, *Зографски и Вангеловиќ*, Скопје 1984, 23-29; Истиот, *Никола Михаилов - Последниот потомок на зографската фамилија на Михаил Зиси*, Културно наследство 14/15, 1987/1988, Скопје 1990, 28-29; Истиот, *Живописот во манастирот Свети Јован Бигорски од XVIII и XIX век*, во Зборник на трудови: Манастир Свети Јован Бигорски, Скопје 1994, 113-119; Д. Корнаков, *Творештвото на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век*, Прилеп 1986, 200-208; Истиот, *Развојниот пат на резбарството во Македонија*, 12, 14-17, 20; Ц. Грозданов, *За градителските и зографските потфати во манастирската црква Св. Јован Претеча (Продром) во Слепче, во втората половина на XIX век*, во: *Уметноста и културата*, 246-253; Истиот: *Почетоците на Дичо зограф и иконостасот во село Росоки*, Прилози, XXV 1-2, Скопје 1994, 70-72; Истиот: *Сидното сликарство и иконописот во струшкиот крај, Струга и Струшко*, Струга 1970, 325-344; Ј. Андреевска, *Крушевски зографи иконописци и нивно место у уметности Македоније XIX века*, ЗЛУ 26, Нови Сад 1990, 287-298; Ј. Тричковска, *Западњачки утицаји на црквено сликарство у Македонији преку зографа Михајла и Димитра из Самарине*, Западно-европски барок и свет Византије, Београд 1991 207-212; Истата: *Тематиката на живописот на машката трпезарија во манастирот Свети Јован Бигорски* (во Зборник на трудови - Манастирот Свети Јован Бигорски), Скопје 1994, 141-166; Истата: *Творечкиот пат на зографското семејство на Михаил од Самарина во Македонија*, Зборник на трудови - Власите во Македонија, Скопје 2005, 231-241; М. М. Машниќ, *Ликовите на св. Наум Чудотворец и св. Климент Охридски на иконата Богородица со Христос и други светители*, Зборник на Музејот на Македонија бр.1, Скопје 1993, 202-203; Истата, *Дела од раната фаза од творештвото на Михаил Анагност и син му - Даниил*, Зборник на Музејот на Македонија, бр. 2, Скопје 1996, 269;

несува на се „ново“ што ја профилирало „европеизацијата“ на исламската уметност и култура на живеење, почнувајќи од XVIII век, а во која доминантно место имале барокните и рокајните декоративни системи од француско потекло.¹⁷ Во потесен контекст, „муслиманската варијанта“ на западноевропските декоративни стилски влијанија е именувана како мода на *алафранга* (синоним за „османлискиот барок“), што се појавува за време на елитниот стил во исламската уметност од XVIII век, т.н. „лале деври“.¹⁸

Покрај помодарското прифаќање и развивање ориентална варијанта на западноевропската декоративна уметност, како израз на вкус на граѓански менталитет, таа ќе има рефлексива во формирањето на естетиката на живеење и кај православните турски поданици, главните носители на општествените промени во турската држава. Меѓу другото, сведоштво за тоа се *ентериерите на домовите на богатите трговци и занаетчи* во Костур,

¹⁷ Е. Мутафов, *цит.дело*, 80 (според Роберт Мантран, во: *Histoire de l'Empire Ottoman*, Sous la direction de Robert Mantran, Fayard, 1989, 705-706).

¹⁸ Е. Мутафов, *цит.дело*, 77-80. За овој декоративен стил М. Хаџидакис го употребува терминот „источно рококо“, М. Χατζηδακνης, *op.cit.*, 101. Највпечатлива изразност новиот стил ќе добие во исламската профана архитектура, во „копирањето“ на архитектонските планови за градење, внатрешно и надворешно уредување на палатите на турската аристократија по углед на француските дворски палати. Украсувањето на богатите куќи со сликана или рељефна орнаментика, стилски разработена според француската применета декоративна уметност од времето на барокот и рококот (ампир, бидермаер, неоренесанс и сл.), ќе продолжи и во сакралните објекти - џамиите. Центрите преку кои се шират западноевропските уметнички влијанија во османлиската уметност се Цариград и крајбрежјата на Егејското и Средоземното море - главните трговски пунктови за поврзување на Турција со Европа, но влијанието доаѓа и преку непосредното учество на повикани странски градежници, уметници, декоратери. За т.н. стил на лале и влијанието на алафрангата: Е. Мутафов, *цит.дело*, 36-56 (со друга литаргаура).

¹⁹ Сеуште зачуваните сликани ентериери на повеќе битолски куќи се во фаза на проучување. Во Заводот и Музеј - Битола се чува богата документација за сликани таваници и други ентериерни украсувања на домовите на некогашните битолски чорбаџии и трговци.

²⁰ Иако нема зачувани дела за сликаната декорација во охридските чорбаџиски домови (освен познатата флорална декорација во нишата на куќата на Робевци, изведена од Дичо зограф во 1862 г.), значајни навестувања за овој тренд во почетокот на XIX век во Охрид дава Н. Поп-Стефанија кој споменува дека познатиот управувач на Охрид, Целадин бег, за идното украсување на сараите во Уч-кале, на пробна работа повикал специјално мајстори од Река кои, како особено про-

Сиатиста, Битола,¹⁹ Охрид,²⁰ Пловдив,²¹ кои во втората половина на XVIII и особено во XIX век, ќе бидат украсувани со сликана и резбана декорација по узор на алафранга.

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

чуени декоратери, требало да ги украсат ентериерите на сараите со „цвеќиња“, сп. Н. Поп-Стефанија, Охридски летописни белешки, Разгледи, ок. 1963, Скопје 1963, 218 (според: Ц. Грозданов, *Извори за познавање на старата градска архитектура во Охрид*, во: Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија (студии и прилози), 260.

²¹ Х. Д. Пеев, *Пловдивската къца, Декоративно оцветяване и изписване на къщата*, София 1960, 421-444.

²² Појавата на спротивставените системи на украсување на сликаниите (а потоа и на резбаните) иконостаси на поствизантиските храмови, со хуманизираниот свет на природата навлезен во декорацијата од XVIII-XIX век, во комбинација со библиски теми, е продукт на творечки процес кој сеуште во голема мера се потпира на традицијата и е неспремен на рески, „новаторски“ потфати. За семиотиката на напластените појави во украсувањето на иконостасите, со посебен осврт на дрворезбата од XIX век: В. Ангелов, *Българската монументална дрворезба*, София 1992, 26-28.

²³ Сликаниите дрвени иконостаси, како „претходница“ на резбаните иконостаси, се смета дека се појавуваат во XVI век, за да веќе во следниот век му ја отстапат доминацијата на резбаниот иконостас, сп. И. Гергова, *Раният български иконостас, 16.-18. век*, София 1993, 33.

²⁴ Декоративниот манир на овој познат зограф од XIX век од Западна Македонија е особено богато применет при сликањето на иконостасите во малоре-

зографот Дичо,²⁴ нашиот прв локален „бароктен сликар“.

Сепак, треба да се нагласи дека кај истражувачите постои мислење дека не сликаниите туку *резбаните дрвени иконостаси* од јужнобалканските храмови, почнувајќи од втората половина на XVIII век, се меѓу првите најизразни креации на новите идејно-естетски уметнички трансформации што ги објаснува терминот „левантиски барок“,²⁵ а кои, според едни автори, поаѓаат од резбарските центри во Епир и северна Грција,²⁶ а според други од Света Гора.²⁷ Во дослук со видеоизменувањето на иконостасните конструкции, целосно вклопени во композициско-просторната организација на монументалните храмови, црквоната резба ќе биде најслободниот а со тоа и најкреативниот медиум за пронаоѓање нови форми и изрази.

Нагласената архитектонска монументалност, пластичната раздвиженост и декоративната линија што ќе кулминира на повеќекатниот иконостас од XIX век,²⁸ ја претставува најблиската нишка со западноевропската декоративна уметност, препознаена во сложените фасадни расчленувања во длабок рељеф и самостојните скулптурни форми на ренесансните и барокните градби.²⁹ При тоа, според истражувачите, влијанијата доаѓаат пред сè од Италија, односно од Венеција, заради нејзината повеќевековна политичка и културна доминација на Јонските острови.³⁰

канскиот крај: црквата св. Петар и Павле во родното место Тресонче, Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, цр. Св. Ахилиј Лариски во с. Требиште, цр. Св. Илија во с. Селце, како и во други храмови од поширокиот регион како што е цр. Св. Илија во с. Стенче (според иконостасните икони од 1866 г.). Слични остварувања има и неговиот син Аврам (сликаниот иконостас во Св. Никола во с. Тресонче) и др.

²⁵ И. Гергова, *Гърци влияния в развитието на дрворезбения иконостас в българските земи XVII-XIX в.*, Проблеми на изкуството 1, София 1993, 39-42; М. Љубинковиќ, *Дуборезни иконостас 17 века на Светој Гори*, Хиландарски зборник 1, Београд 1966, 133-134.

²⁶ И. Гергова, *За произхода на Дебърската црковна дрворезба*, Македонски преглед, год. XVII, 1994, № 3, София 1994, 91-106.

²⁷ В. Ангелов, *Българската монументална дрворезба*, 29.

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

²⁹ М. Коева, *цит. дело*, 107.

³⁰ И. Гергова, *За произхода на Дебърската црковна дрворезба*, 95-99 (со друга литература).

Во својот внатрешен развоен пат оваа уметност поминува низ тантелеста, позлатена плитка резба, карактеристична за епирските мајстори од XVII и XVIII век,³¹ за да достигне монументален распон и длабинска пластичност во познатите дела на мијачките копаничари од првата половина на XIX век во Македонија (иконостасите во цр. Св. Спас во Скопје, манастирските храмови на св. Гаврил Лесновски и на св. Јован Бигорски), во Србија (иконостасите во цр. Св. Богородица во Пирот и Св. Никола во Приштина),³² и во Бугарија (иконостасот на цр. Св. Богородица во Пазарџик).³³ Обучувани во некој од уметничките центри во денешна Албанија (Елбасан), Северна Грција (Мецово, Гравена),³⁴ и североисточна Грција (Солунско, Драмско, Серско),³⁵ или на Света Гора,³⁶ тие ќе бидат толкувачи на левантискиот барок во една специфична локална рамка. Ставајќи доминантен печат на своето време, „народната уметност“ на мијачките копаничари, на претставниците на Самоковската резбарска школа,³⁷ заедно со оние кои претходно ги изведуваат „барокните“ резбани иконостаси во Светогорските католици,³⁸ Епир и Тесалија, ќе ја заокружи сликата за најкреативната епоха во развојот на црковната резба на Балканот. При тоа, токму во делата на мијачките копаничари, име-

нувани како претставници на „дебарската школа“ или „галичко-реканската школа“,³⁹ со вештината на длабинското делкање на дрвото, ќе биде најизразно пренесена симбиозата на религизониот и новиот декоративно-хуманистички пристап во украсувањето на иконостасите и деловите од црковниот мобилијар кои претставуваат смела комбинација на библиски содржини и човечки фигури со етно-елементи од локалната традиција, врамени во преплетот на мотиви од растителен и животински свет. Според тоа, за овој вид уметност од XVIII и XIX век на Балканот со право може да се говори за уметничка креација од балканска провиниенција.⁴⁰

Не е случајно појавувањето на новата архитектоника на иконостасите. Како што веќе напоменавме, иконостасот станува неопходен просторно-композициски елемент на црковниот ентериер, со веќе строго определно место и димензии, скоро целосно затворајќи го светилиштето од доминантниот комуникациски простор - наосот, без разлика дали станува збор за еднокорабните (претежно селски) или за новите, пространи градски трикорабни (псевдобазиликални) цркви кои доживуваат „ренесанса“ по Одринскиот мир (1829 г.), односно по добиената дозвола со Гулханскиот хатишериф (1832 г.) за градење христијански храмови „над земја“.⁴¹ Во развојниот пат на овие последните и воедно најкарактеристични градби од ова време, *големите трикорабни базиликални храмови*, скоро сè е подредено на внатрешното организирање на „старо-новите“ содржини на храмот. Доминацијата на наосот, одвоен со масивната иконостасна преграда, е постигната со просторната организираност на западниот дел каде што се возобновува концепцијата на галерија (т.н. женска црква), збогатена со форми, просторна опфатност а понекогаш и со повеќе катност.⁴² Со појавата на галеријата на така издолжениот наос се потиснува класичната форма и идејно-функционалната врска на наосот со нартексот. Нартексот се повеќе добива функција и изглед на предворје, втопено во монументалната монолитност на градбата, или пак на отворен трем, со аркадно изведени портици на западната страна кои често пати продолжуваат околу страничните сидови. Овие портици (отворени тремови), покрај расчленетите апсиди со пиластри и арки, се меѓу ретките архитектонски елементи кои го разбиваат монотониот изглед на фасадите.

Друг карактеристичен композициско-просторен принцип што е применет при изведбата на големиот трикорабен наос е издигнување на

³¹ За развојот на црковната резба во Епир, студијата на: Е. Τσαπαρλή, *Ευλογούπτα τέμπλα Ηπείρου*, 17ου-αἰ. ημισαῖος 18 ου αμ., Αθήνα 1980.

³² Д. Корнаков, *Творештвото на мијачките резбари*, 124-131.

³³ Исто, 131-141; В. Ангелов, *цит. дело*, 51-52.

³⁴ И. Гергова, *цит. дело*, 95-104 (со постара литаратура).

³⁵ Д. Корнаков, *Развојниот пат на резбарството во Македонија*, 15; Истиот, *Копаничарите од Река*, Културно наследство VI, Скопје 1975, 31-32; Истиот, *Творештвото на мијачките резбари*, 207.

³⁶ Р. Грујић, *Дрворез Св. Спаса и Св. Богордице у Скопљу*, ГСНД, књ. V, Скопље 1929, 170.

³⁷ И. Гергова, *Гърци влияния*, 41. За развојот на Самоковската резбарска школа: В. Ангелов, *цит. дело*, 57-63.

³⁸ За монументалните резбани иконостаси од XVIII и почетокот на XIX век во Светогорските светилишта (Ивирон, Григориу, Хиландар, Кутлумуш, Есфигмен), некои истражувачи наоѓаат паралели со оние во храмовите на грчките острови Лезбос, Наксос и Хиос, како и во некои манастири на Метеори (И. Гергова, *цит. дело*, 97-98, заб. 27, според: К. Καλοκυρής, *Αθός, Θεσσαλα. αρχαιολογία και τέχνης*, Αθήνα, 1980, 175-247).

³⁹ Овие термини се однесуваат како на градителската така и на копаничарската дејност која се развива во реканскиот и дебарскиот регион, а чии главни носители се Мијачите. Во таа смисла, покрај прифатениот термин „дебарска школа“ А. Василиев го воведува називот „галичко-реканска школа“, сметајќи го за попрецизна (географска) одредница за потеклото на мајсторите, сп. А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, София 1965, 148.

⁴⁰ И. Гергова, *цит. дело*, 43.

⁴¹ М. Коева, *цит. дело*, 90 -107.

⁴² Исто, 91-92.

средишниот кораб и негово сводно покривање, додека страничните најчесто остануваат со рамни таваници. Така храмот добива на висина, хармонизирајќи ја волуминозноста со нагласената должина на наосот. За да се обезбеди стабилност на пространиот трикорабен храм градителите прибегнуваат кон изградба на носечка конструкција од дрво.

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

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

⁴³ Меѓу истражувачите кои им посветуваат посебно внимание на претставниците на ова градителско-зографско семејство и на делата на повеќе нивни генерации кои работат на поширок простор на Балканот се: Д-р М. С. Филиповиќ, *Неимари цркве Св. Богородице у Скопљу*, Прошлост рода Зограских у Велесу, во: Спомена српског-православног храма Свете Богородице у Скопљу (1835-1935), Скопље 1935, 299-314; А. Василиев, *цит. дело*, 151-17; К. Томовски, *Велешките мајстори и зографи во XIX и XX век*, Културно наследство V, Скопје 1959, 51-55; Ј. Хаџиева Алексиева, Е. Касапова, *Архитектот Андреја Дамјанов*, Скопје 2001.

⁴⁴ Д-р Ј. Хаџи Васиљевиќ, *Црква Свете Богородица у Скопљу* (1835-1935), во: Спомена, 293-298. М. Ф. Јовановиќ, *Православна саборна црква Свете Богородица у Скопљу* (Архитектура- Декорација-Иконографија), во: Спомена, 338-346.

⁴⁵ П. М. Грујиќ, *Скопска митрополија, историски преглед*, во: Спомена, 236; А. Василиев, *цит. дело*, 148-151; К. Томовски, *цит. дело*, 52.

со извесна претпазливост, меѓу првите градски храмови на овој род им ги припишува и црквите Св. Димитриј во Битола (завршена во 1830 г.),⁴⁶ и Благовештение во Прилеп (завршена во 1838 г.).⁴⁷ Истото архитектонско решение тие го применуваат и на современите цркви во Кратово - Св. Јован Претеча (1837 г.) и Св. Никола (1848 г.).

Градењето пространи храмови доминира и во манастирските комплекси. Имајќи ја предвид поголемата слобода во креирањето на волуменот, формата и пропратните функционални содржини, обновените манастирски католикони добиваат како на просторност така и на висина. При тоа, забелжително е што во формирањето на основното јадро на просторот доминира навраќањето кон византискиот тип на крстообразни цркви, што е резултат на континуираната поврзаност со традицијата на Атонските манастири.⁴⁸ Овој „атонски тип“ се видоизменува и усложнува, при што главен акцент се става на куполите.⁴⁹ Така, преку примената на произведениот план на градби со „централно решение“,⁵⁰ со широк распон на поткуполен простор, како што е примерот со Бигорскиот католикон (околу 1800 г.),⁵¹ и особено со католиконот на Богородица Пречиста-Кичевска (1848 г.),⁵² се доаѓа до сложената тектоника на повеќекуполни решенија и хармонична ритмичност на засебните внатрешни просторства (еден вид параклиси) во католиконот на Св. Јоаким Осоговски (завршен во 1851 г.),⁵³ и во најкомплексниот меѓу нив - католиконот на Рилскиот манастир.⁵⁴

⁴⁶ А. Василиев, *цит. дело*, 157; за цр. Св. Димитриј, посебно кај: В. Т. Арсиќ, *Црква Св. Великомаченика Димитрија у Битољу*, Битољ 1930.

⁴⁷ А. Василиев, *цит. дело*, 157.

⁴⁸ За влијанието од архитектурата на Атонските католикони: М. Коева, *цит. дело*, 138-140.

⁴⁹ Исто, 139.

⁵⁰ Овој архитектонски тип во основа подразбира комбинација на византиската крстообразна црква и трикорабната градба.

⁵¹ За архитектурата на бигорскиот храм: К. Томовски, Т. Паскали, *Манастирот Св. Јован Бигорски - Архитектура*, во: Зборник на трудови за манастирот Свети Јован Бигорски, 50.

⁵² К. Томовски, Т. Паскали и Н. Шентевски, *Манастир Св. Богородица Пречиста - Архитектура*, во: Зборник на трудови за манастирот Света Пречиста Кичевска, Скопје 1990, 57-59.

⁵³ Петкуполниот католикон на Св. Јоаким Осоговски исто така се претпоставува дека е дело на тајфата на Рензовци (К. Томовски, *Велешките зографи и мајстори во XIX и XX век*, Културно наследство V, Скопје 1959, 52; А. Василиев, *цит. дело*, 165, сл. 97; Ј. Хаџиева Алексиева, Е. Касапова, *цит. дело*, 75-98). За паралелите со католиконот на Св. Јован Рилски: М. Коева, *цит. дело*, 140).

⁵⁴ М. Коева, *цит. дело*, 137-139.

Балканските градители, особено оние од првата половина на векот, повеќето академски необразовани, се потпираат на градителското искуство од своето опкружување, но не само на зачуваните византиски храмови, туку и на „европеизираната“ верска и профана османлиска архитектура во Империята.⁵⁵ Од друга страна, имајќи ја предвид интензивната фреквенција на печатени прирачници од просветителските центри на Западна Европа, во настојувањето за стекнување образование во духот на новото време, сосема е за очекување овие мајстори да користеле литература и архитектонски планови од западноевропското градителско наследство.⁵⁶

Нерамномерниот развој на црковното градителство во XIX век и општата тенденција на трансформација на традиционалната источно-православна црковна архитектура е исто така одраз на промената на светогледот, изразена со продорот на граѓанскиот принцип и затоа често пати зависен од економската моќ на донаторите меѓу кои се повеќе се световни луѓе од редовите на богатите трговци и занаетчи.⁵⁷ За голем дел од претставниците на овој општествен слој дарувањето средства за изградба на храмови или нарачка на цр-

⁵⁵ М. Коева, цит.дело, 280-281. Кога во шеесетите години на XIX век, на повик на челници на српската православна црква, Андреа Дамјанов работи на изградба на храмови во Смедерево, Сараево и Мостар, тој проучува и применува повеќе архитектонски елементи од западно потекло, сп. К. Томовски, *цит.дело*, 54.

⁵⁶ А. Василиев посочува дел од сочуваните книги од италијанско потекло, со планови и сликани архитектонски мотиви, што ги поседувале градители од Рензовскиот род (А. Василиев, *цит.дело*, 158); К. Томовски, *цит.дело*, 54.

⁵⁷ Познати се настојувањата на видни граѓани или на цели еснафски здруженија, заслужни за подигањето на црквите во македонските градови, како на пр.: Хаџи Трајко, најголемиот приложник на цр. Св. Богородица во Скопје (Ј. Хаџи Васиљевиќ, Црква Свете Богородице, 294-297), Наум, Накаруши и Димитрије Неду кои заедно со прилозите на „сите еснафи“ од Битола најмногу придонеле за подигање на цр. Св. Димитриј (В. Т. Арсиќ, цит.дело, 39-41), Хаџи Дамјанов, прилепски трговец кој издејствувал турски ферман за во 1835 г. да отпочне да се гради цр. Благовештение во Прилеп, изградена во 1838 г., со учество на повеќе еснафи (камењари, дрвари, столари), сп. *Прилеп и прилепско*, 225-226; Ј. Јанев, *Историските и социјално-економските аспекти на еснафската организација во Македонија во времето на турското владеење*, Скопје 2001, 213-214); богатиот кривоपालанчанец Хаџи Стефан Младенов е двигателот на активностите за изградба на големата манастирска црква на Св. Јоаким Осоговски која се градела по неговата смрт, од 1847-1851 г. (сп. И. Снегаров, *История на Охридската архиепископнија-патриаршија*, т. 2, Софија 1994, 473).

ковни предмети за нивните духовни светилишта станува прашање на престиж. Многумина од нив ќе бидат дел од едно важно движење за развојот на уметноста што масовно се одвивало низ целиот балкански регион во XVIII и XIX век, а тоа е ацилакот.⁵⁸ Во потрага по духовно просветлување на светите места во Ерусалим, Палестина, на Синај, по враќањето ациите стануваат најбројните дарители на црквите и манастирите.⁵⁹ Нивните имиња трајно се одбележани во црковните и манастирските поменици, на даруваните икони и на друг црковен мобилијар, додека нивните портрети се сместуваат веднаш до оние на црковните прелати.

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

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

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

⁵⁸ За ацилакот во XVIII и XIX век и се повидното место на ациите во црковниот живот во нивните средини: С. Гюрова, Н. Данова, *Книга за българските хадџии*, Софија 1995, 11-27.

⁵⁹ *Исто*, 12-16.

во сложениот процес на промената на уметничкиот светоглед, особено кога станува збор за осмислување и изведба на монументалното сликарство во монашките средини, асимилацијата и адаптацијата на нови и сложени теми и циклуси, долго време ќе се одвива според логиката на симболичниот систем на византиската уметност.

Без јасно профлирано и влијателено уметничко црковно средиште, во втората половина на XVIII и почетокот на XIX век сликарската активност останува свртена кон уметничките текови на *Света Гора*. Според податоците што главно сами ги оставаат, зографите кои творат на Света Гора во XVIII век се најмногу дојденци од централниот и северозападниот дел на денешна Грција и југоистична Албанија,⁶⁰ кои ги пренесуваат спецификите на нивната „локална“, т.н. македонско-епирска уметност.⁶¹ Тие ќе придонесат за разнообразноста на светогорската уметничка изразност но не и за суштествени трансформации на нејзиниот византиски карактер.⁶² Во делата на овие сликари може јасно да се препознае приврзаноста на традиционалните светогорски програми и теми, претходно збогатени и мајсторски интерпретирани од критските сликари. Оние пак дојдени зографи кои директно се наврќаат на уметничките модели од крајот на XIII и почетокот на XIV век, сведочат за приврзаноста кон одминатото време, оживеано со умешноста во „копирањето“. Во таа смисла, без разлика дали се работи за претставниците на т.н. конзервативен тек на уметноста на Света Гора преку една „периферна“ уметност,⁶³ како што се претставуваат делата на јанинскиот зограф, јеромонахот Дамаскин,⁶⁴ на корчанските зографи Константин и Атанас,⁶⁵ на костурските - Григориј,

⁶⁰ Е. Мутафов, *цит. дело*, 91 (според: А. Ξυγγουπουλος, *Σχεδιασμα ιστορια η τη θρησκευτικη ζωγραφικη μετα την Αλωσιν*, Αθηνα 1957, 311); М. Χατζηδακης, *op.cit.*, 99, 101; Е. Κυριακουδης, *Η μνημειακη ζωγραφικη στη Θεσσαλονικη και το Αγιον Οροζ το 18ο αιωνα Θεσσαλονικεων πολιζ, τευχοξ 4*, 2001, 143-190.

⁶¹ М. Χατζηδακης, *op.cit.*, 102, 111-112.

⁶² Д. Медаковић, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, Хиландарски зборник 3, Београд 1974; Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић и Д. Медаковић: *Хиландар*, Београд 1985, 186-188;.

⁶³ М. Χατζηδακης, *op.cit.*, 111-112.

⁶⁴ Јеромонахот Дамаскин од Јанина работи во манастирите Каракала, Велика Лавра и Ватопед во првите децении на XVIII век: М. Χατζηδακης, *op.cit.*, 238-239; P. L. Vocotopoulos, *Monumental Painting on Mount Athos, 11th-19th Century*, in: *Treasures of Mount Athos, Thessaloniki 1997*, 37; Е. Κυριακουδης, *op.cit.*, 170, ph. 48.

⁶⁵ За работата на браќата Константин и Атанас во втората половина на XVIII век на Света Гора (во

Гаврил и Неофит,⁶⁶ или станува збор за оние во чии дела се оживува протопалеологовската уметност и делата на Панселинос (!), чиј најмаркантен претставник е Давид од Селеница,⁶⁷ а потоа и Козма од Лемнос,⁶⁸ светогорското сликарство поминува низ „умерена, еволутивна фаза“,⁶⁹ која што ќе доминира се до втората половина на XIX век и првите понагласени продирања на декоративната линија на западната уметност. Уште поразбирливо е што кон оваа генерална слика се приклучуваат делата на едни од најпродуктивните зографи од последните децении на XVIII век и првата половина на XIX век на Света Гора кои доаѓаат од непосредното соседство, од Галатиста (на Халкидики), како што била фамилијата на Макариј со кого отпочнува повеќедецениското декорирање на неколку капели и нартекси на манастирските католиконии, најмногу задржувајќи се во манастирот Ватопед.⁷⁰ Се смета дека нивните порани дела

Филотеј, Ксиропотам и Ксенофан): М. Χατζηδακης, *op.cit.*, 108; Е. Κυριακουδης, *op.cit.*, 177-185; Г. Χρ. Τσιγαρας, „Οι ζωγραφοι Κωνσταντινος και Αθανασιος απο την Κορυτσα, Το εργο τους στο Αγιον Οροζ (1752-1783)“, Αθηνα 2003.

⁶⁶ Е. Мутафов, *цит. дело*, 91: овие зографи кон крајот на XVIII век работат во манастирот Григориу (според: А. Ξυγγουπουλος, *op.cit.*, 311), а претходно во параклисот на Св. Јован Крстител во манастирот Филотеј (Е. Κυριακουδης, *op.cit.*, 186). За познатите дела од нивниот опус, сп.: М. Χατζηδακης, *op.cit.*, 108, 208/209, 231.

⁶⁷ За работата на Света Гора (во манастирите Велика Лавра, Дохијар, Симонопетра) на еден од најпознатите поддржувачи на протопалеологовската уметност од почетокот на XVIII век, и врвен мајстор на својот занает, Давид, по потекло од албанското село Селеница: М. Χατζηδακης, *op.cit.*, 107, 108; 235-237; Истиот, *Byzantine Art on Mount Athos*, in: *Treasures of Mount Athos*, 25-26; L.P. Vocotopoulos, *Monumental Painting on Mount Athos*, 37; Е. Kuriakoudh, *op.cit.*, 146-148.

⁶⁸ Во 1720 г. тој ја слика капелата на Св. Димитриј во манастирот Ватопед, сп. I. Α. Papaggelos, *Post Byzantine Wall-Paintings*, in: *The Holy and Great Monastery of Vatopedi*, 1998, 290. Само за сликарството во капелата: N. Zias, *The Wall-Paintings of the Chapel od St Demetrius*, in: *The Holy and Great Monastery of Vatopedi*, 309-315.

⁶⁹ I. Α. Papaggelos, *Post Byzantine Wall-Paintings*, 291.

⁷⁰ Макариос на Света Гора самостојно работи на сликарството во капелата на Св. Никола во Кареја (1787 г.), на портикот на манастирот Дохијар (1788 г.), во капелата на Св. Андреа во ман. Ватопед (1798 г.). Од 1803 г. се формира тајфата во која се вклучуваат неговите внуци Венјамин и Захариј а подоцна и Макариј. Оваа група работела најмногу во Ватопеди, во трпезаријата (1786 г.), нартексот (1791 г.), капелата на Св. Никола (1802 г.), капелата на Св. Тома (1815 г.); во параклисот на Успение на Богородица во Зограф (1764 г.) како и во ексонартексот на католиконот на Хиландар

се врзуваат за оние на епирските зографи од XVIII век, додека во поновите покажуваат интерес кон имитирање на монументалниот стил на Протатон, но и кон примена на декоративни барокни и фолклорни мотиви.⁷¹ Сепак, меѓу „пионерите“ на декоративната линија во светогорското сликарство се издвојува Матеј Јоану од Наоуса чија тајфа од 1842 г. започнува да слика обновени градби во Ватопед.⁷² Кон овој веќе препознатлив манир на деветнаесетвековниот живопис од внатрешноста на Балканот, се приклучуваат и други дојдени зографи, како на пример - претставниците на Самоковската школа, Христо Димитров, Захариј зограф,⁷³ тесалискиот сликар Мануел Грегориу од Сиатиста,⁷⁴ и др.

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

(1803г.). На ова група сликари ѝ се препишуваат сидни декорации и во католикот на Ксенофон. Подетално за нивната работа: I. A. Papaggelos, *op.cit.*; L. P. Vocotopoulos, *op.cit.*, 298-302; E. Κυριακουδης, *op.cit.*, 156-163.

⁷¹ Користењето на барокна декорација во заднината на сцените, отпочнато во сликарството од 1802 г., продолжува во капелата на Св. Тома каде се појавуваат и „мали декоративни пејзажи“ (сп.: I. A. Papaggelos, *Post Byzantine wall-paintings*, 302).

⁷² По сликарството во обновената фијала (1842 г.), тајфата работи во капелата на Светите Врачи (1847г.) во неокласицистички стил, сп. I. A. Papaggelos, *Post Byzantine wall-paintings*, 303-305.

⁷³ Во 1851 г. Захариј Христов го слика ексонартексот на католикот во Велика Лавра, сп. Л. Прашков, *Монументалната живопис в Бџлгария през XVIII-XIX век*, Велико Търново 1998, 93-95.

⁷⁴ L. P. Vocotopoulos, *Monumetal Painting on Mount Athos*, 37 (Захариј Зограф во 1852 г. го слика нартексот на католикот на Велика Лавра, додека Мануел Григориу работи на сликарството во манастирската капела на Св. Четириест маченици (1854 г.).

⁷⁵ Α. Παπαδοπουλοη- Κεραμευη, Διονυσίου του εκ Φουρνα, Ерμνηεια τηη ζωγραφικηη τεχνηη, εν Πετροупολεи 1909. Детално за оваа ерминија, споредбено со уште два други популарни сликарски прирачници од XVIII век (на Панајот Доксарас и Христофор Жефарович), кај: E. Мутафов, *цит.дело*, 88-89, 119-135.

⁷⁶ M. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 139.

насочник за светогорската средина во кој е акцентирана „литургиската компонента“ на источноправославната уметност, видена преку уметноста на Протатон.⁷⁷

Во светогорското сликарство се присутни одредени теми и сџеа што беа доминантни во барокната уметност, но тие останаа без силината на барокниот проповедничко-морализаторски патос. Зачестуваат темите од Стариот завет и Апокалипсата,⁷⁸ Параболите и Чудата Христови,⁷⁹ за да при изборот на сџеа врзани за Богородица, заштитничката на Светата Планина, духот на популарната барокна мариолошка тематика биде посилно изразен. Покрај зголемениот број на традиционално негуваните чудотворни Богородичини икони,⁸⁰ присутни се сложени разработки на различни иконографски типови и сџеа,⁸¹ и композиции според апокрифни текстови,⁸² што станува тренд во светогорскиот живопис.⁸³

⁷⁷ E. Мутафов, *цит. дело*, 73, 75.

⁷⁸ По првите појавувања на циклусот сцени од Откровението на Јован во уметноста на византиската културна сфера токму на Света Гора во половината на XVI век (Дионисиј, Дохијар), оваа тема повторно станува популарна во XVIII и XIX век. Сцени од Апокалипсата од XVIII век се сликани во Каракул, Филотеј, Ксиропотам, Ивирон, а од првата половина на XIX век - во Лавра и Зограф, сп. P. Лозанова, *Първообрази на Апокалипсата в бџлгарското църковно изкуство*, Проблеми на изкуството 3, София 1998, 40 ; Истата, *Apokalyptic Ideas after the Fall of the Byzantine Empire*, Word and Image, Средновековна христијанска Европа: Исток и Запад, ценности, традиции, общуване, Зборник на трудови, София 2002, 305-314.

⁷⁹ За развиениот циклус во Хиландарскиот параклис на св. Сава, види.: М. Медаковић, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, во Трагом српског барока, Нови Сад 1976, 139, 140.

⁸⁰ За чудотворните икони на Богородица од ова време на Света Гора, види: H. П. Кондаков, *Памятники христианского искусства на Аѳонѣ*, С. Петербургъ 1902, 139-178.

⁸¹ На пр. користењето на стариот иконографски тип на Богородица од Кикос во претставата на чудотворната икона Достојно ест (сп. A. Василиев, *Художественото наследство на манастира Зограф*, 220-221, ил. 175), како и ретката сценска разработка на оваа песна во Ватопед (сп. C. Кукијарис, *Представе тропара у поствизантиском слокарству*, ЗЛУ 32-33, Нови Сад 2003, 161, 163-164), и на другата - О Тебе раудет се во Зограф (A. Василиев, *цит.дело*, сл. 65); вклучувањето на „новозаветна“ света Троица во илустрацијата на О Тебе раудет се (Ватопед); доминантното место на Богородица во претставата на дрвото Есеево во комбинација со Пророците те навестија (Ватопед, капела на Св. Никола и манастирската трпезарија) и др.

⁸² Слегување на Богородица во Ад (за прв пат појавена во Хиландарскиот параклис Св. Сава, 1779г.), а

Новиот општествено-социјален и политички амбиент на Балканот во сликарството на Света Гора ќе се одрази со зачестено портретирање на ликови на современи личности, заслужни ктитори и приложници, како и со галериска промоција на традиционално почитуваните јужнословенски култови. Веќе укажавме на причините за присуството на ктиторски портрети од редовите на економски зајакнатиот занаетчиско-трговски слој во балканскиот живопис, а оваа практика во истото ова време ќе биде присутна и на Света Гора, и особено честа во оние манастири каде што се преземаат пообемни обновителни зафати. Меѓу најбројните се „реалистичните“ портрети на донаторите во Ватопед,⁸⁴ а потоа во Хиландар и Зограф.⁸⁵

Претставите на средновековните српски владетели и црковни великодостојници но и на други јужнословенски култови, во српскиот манастир Хиландар, се логичен след на силно изразениот црковен и национално-политички програм на Карловачката митрополија во XVIII век,⁸⁶ графички систематизиран во прирачникот на Христофор Жефарович.⁸⁷ Преку идејната замисла од Жефаровичевата Стематографија, и националниот набој на „Историја словенобугарска“ на Пајсиј Хиландарец, бугарскиот манастир Зограф добива свој пандан - галерија на јужнословенски свети-

произлезена од апокрифот Одење на Богородица по маките (сп. Е. Попова, *Зографът Христо Димитров от Самоков*, София 2001, 257-258); оригиналната композиција на Молитвена химна кон Пресвета Богородица (влезниот трем во Ватопед), сп. L. P. Vocotopoulos, *op.cit.* 295, 305.

⁸³ L. P. Vocotopoulos, *op.cit.*, 297.

⁸⁴ Најбројната галерија на ктиторски портрети на Света Гора, сочинета од 16 фигури, реалистични по разновидноста на нивните современи костими, е сместена во нартексот на капелата Св. Димитриј (1791 г.), I. A. Paraggelos, *op.cit.*, 297-298.

⁸⁵ Од шеесетте години на XVIII век, со првиот современ световен портрет на ктиторот на Хиландарскиот параклис на св. Јован Рилски и на уште три параклиси во Зограф, хаџи В'лчо (прв пат наслкан во Хиландарскиот параклис во 1757г.), отпочнува постојано портретирање на заслужни донатори - богати бугарски ации, сп. А. Божков, А. Василиев, *Художественото наследство на манастира Зограф*, 1981, 187-19; За Зографските и Хиландарските ктитори и нивните портрети од XVIII и XIX век, сп. Л. Прашков, *цит.дело*, 27-30, 33-34, 54-55; Е. Попова, *Зографът*, 260-263.

⁸⁶ Д. Медаковић, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, 137-138; Истиот во: Хиландар, *цит.дело*, 187.

⁸⁷ Стематографија, *Изображеније оружјј Иллиричских. Изрезали у бакру Христофор Жефаровић* и Тома Месмер 1741 (предговор на Д. Давидов), Нови Сад 1972.

тели, традиционално почитувани во бугарската средина.

Една друга уметничка дисциплина којашто ќе има големо влијание врз балканското сликарство, а за која Света Гора има особена заслуга, е бакрорезот, односно графиката.⁸⁸ Според досегашните сознанија, во светогорските манастири релативно доцна се отвараат првите бакрорезни работилници,⁸⁹ но за т.н. икони на хартија монашките заедници покажувале интерес и порано, за што сведочат масовните импорти што низ втората половина на XVIII век и низ целиот XIX век ги обезбедуваа грчката дијаспора во Виена, Будим, Венеција, Ливорно, Анкона, Ѓенова.⁹⁰ Во најголем дел, како импортите така и оние графички кои во XIX век ќе се печатат на Света Гора, се со традиционални теми и содржини, збогатувани/украсувани со декоративни ренесансно-маниристички или барокни мотиви,⁹¹ што било предуслов за нивна масовна употреба, но има и такви кои се директно преземени предлошки од западноевропскиот бакрорез и илустрираните графички прирачници.⁹² Заради лесното и брзо транспортирање, графичките листови станале наједноставниот, нај-

⁸⁸ Посветени се повеќе трудови на овој вид уметност: D. Papastratos, *Paper Icons, Greek Orthodox Religious engravings (1665-1899)*, vol. I-II, Athens 1990; Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978; Истиот, *Позновизантиски барокни манир у Светогорској графички XVIII и XIX века*, Западно-европски барок и Византијски свет, Београд 1991, 137-142; Истиот, *Хиландареске хартињес иконе*, во: Манастир Хиландар, Београд 1998, 319-330.

⁸⁹ Се претпоставува дека бакрорезачката активност е отпочната нешто пред да биде отворена првата позната работилница во манастирот Ивиرون (1779 г.), сп., D. Papastratos, *op.cit.*, 20.

⁹⁰ Ibid, 20-23; T. Gouma-Peterson, *An 18th Century Deesis Icon and Its Cultural Context*, in: Δελτιον της χριστιανικης αρχαιολογικης εταιρειας, περιодος Δά τομος ΙΖά, 1993-1994, Αθηνα 1994, 336-337.

⁹¹ Д. Давидов, *Позновизантијски*, 143-146; Истиот, *Хиландареске*, 330.

⁹² Голем дел од светогорскиот графички корпус е објавен од Д. Папастратос. Имајќи предвид дека влијанието од „новите модели“ е присутно во повеќе разработени теми во македонскиот деветнаестовековен живопис посебно ќе се осврнеме на нив во таа прилика. Генерално, новините се во присуството на: западната варијанта на света Троица (антропоморфно претставување на првите две Лица на Бог и зооморфно - на светиот Дух); сцени од циклусот “via crucis” - Судењето Христово и Ecce homo (сп. D. Papastratos, *op.cit.*, cat. no. 23-26, на стр.58-65; cat. no. 27-30, на стр. 66-68); новоформираните иконографски тип на Богородица Несвенлива роза (сп. D. Papastratos, *op.cit.*, cat. no. 126-133, на стр.131-142).

масовниот и најевтиниот извор за сликарските потфати низ целиот Балкан.

Другиот пат на продорот на графиката а со неа и преработените западноевропски модели и теми во балканскиот живопис и на Света Гора оди преку Русија и Украина, пред сè преку *печатените, богато илустрирани богословски прирачници*. Познат е ставот во науката дека „словенската варијанта” на западноевропската уметност што во православиот свет најпрво се развивала токму во Украина во XVII век, е формирана со директно посредство на графиката.⁹³

Треба да се истакне дека продорот и специфичната разработка на западноевропската, пред се барокната (контрареформаторска) уметност во украинската а потоа и во руската уметност, е дел од еден поширок историски општествено-религиозен и културолошки процес, во науката познат како „словенски барок” или „источно (православен) словенски барок”,⁹⁴ за чие појавување и развој постоела извонредно погодна духовна клима што меѓу првите ја обезбедувал големиот православен украински духовен центар, Кијево-печарската лавра, односно Кијево-Могљанскиот колегиум.⁹⁵ Тука најинтензивно се развивал новиот теолошки систем - реформираното украинско схоластичко богословие. За сличен процес на „верска обнова” меѓу балканските православни народи може да се говори во врска со Србите во

⁹³ Д. Давидов, *Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романович*, ЗЛУ 5, Нови Сад 1969, 119-137.

⁹⁴ Употребата на терминот „словенски барок” во поновите истражувања на руските научници се однесува на комплексниот општествено-културолошки процес што се одвивал во XVII и XVIII век во словенските земји, пред сè во Русија (и Украина како нејзин составен дел), види во студиите собрани во два зборника на Советската академија на науките: *Славјанско барокко: Историко-културни проблеми епохи*, Москва 1979 и *Барокко в славјанских културах*, Москва 1982. Укажувајќи на потребата за попрецизно дефинирање (разграничување) на причините и спецификите на појавата на барокот како историски процес во словенскиот православен свет (различни од оние во католичките и протестантските земји), како и од оние во врска со барокизацијата на традиционалната православна уметност, М. Тимотијевиќ го преферира поимот „источнословенски православен барок”, сп. М. Тимотијевиќ, *Српско барокно сликарство*, 21-22.

⁹⁵ Во 30-те години на XVII век Киевското братство прераснува во Кијево-Могљански колегиум, а колегиумот добива статус на академија во 1718 г., сп. Б. Вуксан, *Украинска богословска литература и барокизација српске ликовне уметности у XVIII веку*, Саопштења XXXII-2000/XXXIII-2001, Београд 2001, 61-62 (со друга литература).

Подунавјето, што ќе претпостави токму таму да се случи најсилниот одраз на украинското богословие и уметност.⁹⁶ Од друга страна, развиваната панславистичка идеја за обединување и заштитничката улога што во тој контекст ја прокламираше руската политика од XVIII век, учествувајќи во кроењето на судбината на поробените народи на Балканот, како и традиционалните врски со Света Гора, претставуваа своевиден предуслов украинско-руската уметност да има свој удел во барокизацијата на уметноста во останатите балкански простори.

Духовенството на Киевската митрополија, предводено од митрополитот Петар Могила (1633-1647), веќе било под силно латинско влијание.⁹⁷ Како „западњак по вкус”, Могила во Киев основал латинско-полско училиште, со целосно преземен програм од језуитските училишта во кои се применувала римокатоличката проповедничка литература.⁹⁸ Иако Киевската митрополија со припојувањето кон Московската патријаршија (1686 г.) формално го изгубила приматот, „украинскиот барок” и новата „хуманизирана” схоластика брзо процреле во руското богословие.⁹⁹ Така е подготвен патот за големите црковни реформи од следниот век, спроведени од рускиот цар Петар Велики. Меѓу сеопфатните активности во секуларизацијата на државата по западен терк, Петар Велики задава удар на црквата потчинувајќи ја на државниот апсолутизам со укинувањето на местото на патријархот и основањето на Синод во состав на државната администрација,¹⁰⁰ а влијанието врз уметноста го обезбедил со формирање на сликарски центар, т.н. Палата на зографството (со указ од 1707г.).¹⁰¹ Извесно е дека во втората половина на XVIII век започнува засилено навраќање на корените на традиционалното руско (и на византиското) богословие преку обновеното монаштво во земјата и врските со Света Гора, како и преку Романија (кнежевствата - Влашка и Молдавија), која била една од

⁹⁶ М. Тимотијевиќ, *цит. дело*, во посебно поглавје посветено на теоретските основи за барокната иконографија во Србија преку Украина: Схоластичко богословје и барокна иконографија, 277-294.

⁹⁷ *Исто*, 363-366. Митрополитот Могила како и другите украински схоластичари единствено жестоко се спортиставувале на толкувањата за папскиот примат во екуменската црква.

⁹⁸ *Исто*, 366.

⁹⁹ *Исто*, 367. За ова влијание, види: Б. Вуксан, *цит. дело*, 64-65 (со друга литература).

¹⁰⁰ За Синодалниот период на руската црква и нејзината уметност, сп. Л. Успенски, *Уметноста во руската црква за време на Синодалниот период*, во: Теологија на иконата, Скопје 1994 (фототипско издание), 361-397.

¹⁰¹ Н. К. Гавријошин, *цит. дело*, 16-17.

ретките средини од непосредното соседство што опстојувала на православниот пат.¹⁰² Меѓутоа, освен укинувањето на латинскиот и воведувањето на рускиот јазик во богословието, суштинска разлика меѓу „римокатоличката и православната слика“ не се правела, а исповедувањето на православната вера било веќе заменето со академската (проповедничка) схоластика.¹⁰³

Киевската духовна академија е најпознатата образовна православна институција од ова време во која, покрај основните теолошки доктрини, се изучувале и световни науки, а како посебна дисциплина била издвоена уметноста.¹⁰⁴ Прирачниците, особено оние за изучување на сликарството, т.н. кужбушки, биле полни со графички илустрации на популарните западноевропски библии, додека за стекнување занаетчиска вештина се користеле т.н. абцедали - студии по сликарство од германско, холандско, италијанско потекло.¹⁰⁵ Паралелно со нив опстануваат традиционалниот руски „подлинк“ и грчките ерминии за работа на иконописот, но и тие биле проткаени со многу западни примеси.¹⁰⁶

Појдовната идеја во реформирањето на украинската уметност била - обезбедување јасност и прецизност во визуелизацијата на библиската содржина, во „вистинитоста“ на впечатокот што таа требала да го предизвика кај верникот со што се исполнувала основната функција на барокната уметност да биде ангажирана уметност која ги следи проповедничките толкувања. Впрочем, познато е дека светоотечката традиција и библиското предание сами по себе не биле доведуваани во прашање ниту во контрареформаторската идеолошка програма каде што важноста на нивното почитување прераснува во црковна догма, а задачата на језуитската (а потоа и на украинската) схоластика била да ги „исправи грешките во дотогашното нивно толкување“.¹⁰⁷ Во вака фор-

¹⁰² Л. Успенски, *цит. дело*, 368. Од втората половина на XVII век во двете кнежевства највлијателни биле богатите фанариоти кои, одржувајќи интензивни врски со Грците во Цариград, го обезбедувале континуитетот и на византиската култура, сп. Д. Оболенски, *Византиски комонвелт, Источна Европа 500-1453*, Скопје 2002, 377-378 (фототипско издание).

¹⁰³ А. Шеман, *цит. дело*, 366.

¹⁰⁴ За сликарската школа при Киевската академија, сп. Д. Давидов, *О украинско-српским уметничким везама у XVIII веку*, ЗЛУ 4, Нови Сад 1968, 216 -220 (со друга литература).

¹⁰⁵ Исто, 217.

¹⁰⁶ Л. Успенски, *цит. дело*, 368.

¹⁰⁷ Почитувањето на светоотечката традиција и апостолското предание на кое се повикувале језуит-

мулираната цел на схоластичкото богословие во источноправославниот свет лежи популарноста и широкото распространување на компилативните тематски и иконографски решенија што набрзо ќе имаат одзив во јужнобалканското црковно сликарство.¹⁰⁸

Извесни се големиот број киевски воспитаници чии богословски прирачници претставувале патоказ за примена на посттридентската иконографија на одредени теми. Меѓу темите кои биле посебно елаборирани во богословските кругови е популарната католичка варијанта на сликање на света Троица (антропоморфно претставување на двете први Божји лица и зооморфно на светиот Дух - г улаб).¹⁰⁹ За исправноста на присутвото на ликот на Бог Отец, угледниот схоластичар, Стефан Јаворски се повикува на Даниловата визија, сосема различно толкувана од патристичката литература,¹¹⁰ додека Гаљатовски смета дека заради „божествената несознателност“ на светиот Дух, тој добива повеќе појавни форми.¹¹¹

Темите од Христолошкиот циклус, особено оние во врска со Христовите страдања, како еден од најзначајните аспекти на искупителното Христово жртвување во постридентската иконографија, стануваат се поприсутни. За популарноста на овој циклус сведочи една карактеристика на

ските схоластичари е прогласено за догма на Тридентскиот концил, сп. М. Тимотијевиќ, *цит. дело*, 280 (со друга литература).

¹⁰⁸ Комплексни истражувања за влијанието на руско-украинските графички врз традиционалниот балкански живопис не се правени. Неодамна успешен обид има Е. Генова во бугарските средини, сп. Е. Генова, *Модели и пџтища за модернизиране на црковната живопис во бугарските земи од втората половина на XVIII и XIX век*, Историческо бъдеще, година V, бр. 2, 2001/2, София 2002, 52-63.

¹⁰⁹ По Стоглавскиот документ (1554 г.) а потоа и со Соборската одлука за забрана на сликањето на иконата на Бог Отец или на т.н. отечество, сликањето на „новозаветна“ Света Троица е осудено на Московскиот собор во 1667г. За претставите на света Троица според схоластичкото богословие и барокната иконографија во православниот свет, сп. М. Тимотијевиќ, *Представе Свете Тројице и анђела*, во: Српско барокно сликарство, 294-307.

¹¹⁰ Ставот на Јаворски (во делото „Камен на верата“) е дека во ликот на Постар од Денот не треба да се препознава Исус Христос туку Бог Отец (сп. М. Тимотијевиќ, *цит. дело*, 297, со друга литература).

¹¹¹ Гаљатовски (во делото „Кључ разуменија“) укажува на четири форми на појава на светиот Дух: како гулаб (во Крштевањето), како облак (во Преображението), а кај апостолите - како ветер и како пламени јазици (при Симнувањето на св. Дух), сп. М. Тимотијевиќ, *цит. дело*, 299.

украинското богослужение од XVII век кога е воведена ритуално-проповедничка програма за време на Страсната седмица (особено на Велики петок), при што, читањето на делови од евангелијата (т.н. зачала/ страсни евангелија) и на апокрифни текстови за Христовите маки и страдања на крсниот пат (*via crucis*), било придружено со сценски (театарски) изведби.¹¹² Бидејќи бројот на сцените од овој циклус во барокната уметност не бил дефиниран, а во согласност со доминантниот сликовен израз на монументалниот бароктен иконостас во украинскиот храм и приемчивоста кај верниците, оваа тематика станала обврзен дел на сликаната иконостасна програма.¹¹³ Меѓу сцените од хронолошки илустрираните сужеа посебно се расприкажани последните појавувањата на Христ пред судиите (свештениците Ана и Кајафа, римските управители Пилат и Ирод), како и придружните, сукцесивни случувања - Бакнежот на Јуда, Камшикување на Исус Христос, *Ecce homo*, додека посебна почит била изразена кон орудијата со кои Христос е мачен.¹¹⁴

Предмет на црковни расправи претставувала една од содржините на популарната барокна мариолошка проблематика, учењето за безгрешното зачнување на Богородица, кое иако силно поддржувано од украинските богослови, било осудено од руските авторитети на Московскиот собор во 1690 г.¹¹⁵ Но, сцена со слоевита симболика што одговарала на ова учење продолжила да се слика.¹¹⁶ Најзначајно место во мариолошката тема-

¹¹² Б. Вуксан, *цит.дело*, 77-78.

¹¹³ Според Д. Ростовски, циклусот започнувал со Тајната вечера а завршувал со Полагањето во гроб. Дел од овој циклус била и сцената Влегување во Ерусалим, којашто Л. Баранович, во делото „Меч духовни“ ја толкувал како „пролог на Христовите Страдања“ (сп. М. Тимотијевић, *цит.дело*, 324).

¹¹⁴ М. Тимотијевић, *цит.дело*, 332 (со друга литература).

¹¹⁵ Величањето на Дева Марија којашто со Божја промисла станува Мајка Божја, и заради тоа нејзиното зачнување од родителите е безгрешно, е прифатено учење во украинското богословие уште во првиот катихизам објавен од Петар Могила (сп. Б. Вуксан, *цит.дело*, 70-72). За оваа тема од украинската уметност и нејзиниот продор во српската барокна уметност, види: М. Тимотијевић, *Маријанске теме*, во: Српско барокно сликарство, 340-345.

¹¹⁶ Богородица е седната на облак или полумесецина, опкружена со нејзините атрибути и дванаесет ѕвезди, а во молитвено прекрстените раце држи цвет. Добива место во рамките на Богородичините празници во српското барокно сликарство, сп. Д. Медаковић, *Зидно сликарство манастира Крушедола*, во: Путеви српског барока, Београд 1971, 117.

тика добива Крунисувањето на Богородица од света Троица, со што Богородица добива небесен статус и истакнато место во Рајот.¹¹⁷ Богородичини претстави во кои се глорификуваат нејзините својства, чудотворната моќ и заштитничката/ посредничката улога во спасението, се најмногу популарни во украинско-руската уметност од ова време. Почитувањето на чудотворните икони, како стара руска традиција, добива посебно место во украинската богословска литература, со толкувања преземени од апокрифни текстови но и од западни извори.¹¹⁸ Во тој контекст се појавуваат симбиозни решенија, како што е на пр. крилатата Богородица,¹¹⁹ инкорпорирана во традиционални (Покров Богородичин) и нови (Богородица Достојно ест) типови и теми. Нагласената глорификација на Богородичиниот небесен статус, опеана во црковните песни, на композицијата О тебе радует се ѝ обезбедува исклучително место (во конхата на олтарната апсида), што како пракса во украинско-руската средина отпочнува токму во ова време.¹²⁰

Популарните теми и нивната барокна иконографија во украинската и руската уметност од XVII век и почетокот на XVIII век, набрзо ќе стигнат во Подунавјето.¹²¹ Директното учество на руската уметност во физиомирањето на српското сликарство од XVIII век во Подунавјето во науката е доста елаборирано.¹²² Наоѓајќи се во

¹¹⁷ М. Тимотијевић, *цит.дело*, 348-351; В. Вуксан, *цит.дело*, 72.

¹¹⁸ Меѓу зборниците со оваа проблематика посебно популарно било делото на Гаљатовски, „Небо новое с новым звездами сотвореное“. Во Карловачката митрополија особена популарност стекнала книгата „Руно орошеное“ на Ростовски (М. Тимотијевић, *цит.дело*, 359).

¹¹⁹ За овој Богородичин иконографски тип, толкуван како „тема на словенски барок“, види: М. Татић, *Једна нова тема словенског барока*, во: Западноевропски барок, 123-135.

¹²⁰ Н. Покровский, *Очерки памятниковъ христианской иконографіи и искусства*, С. Петербургъ 1900, 413.

¹²¹ Комплексни истражувања за влијанието на руско-украинските графики врз традиционалниот балкански живопис не се правени. Неодамна успешен обид прави Е. Генова во врска со уметноста во Бугарските средини, види: Е. Генова, *Модели и пътища за модернизирани на църковната живопис в българските земи от втората половина на XVIII и XIX век*, Историческо бъдеше, година V, бр. 2, 2001/2, София 2002, 52-63.

¹²² Меѓу повеќето синтетизирани опсервации за влијанието на украинско-руската уметност незаобиколна е студијата на М. Јовановић, *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку*, Зборник филозофског факултета, књ. VII/1, Београд 1963, 379-409, и на Д. Ме-

средиштето на влијанијата на двете моќни културни сфери, преку директните врски со западно-европската уметност (во рамките на Австроунгарската монархија и нејзината католичка религија), и со интензивирање на традиционалните врски со блискиот и моќен православен центар - Русија, градењето на својот национално-политички и религиозен програм Карловачката митрополија го темелела на придобивки и од едната и од другата средина. Во тој контекст, српската уметност е исто така дел од еден комплексен историско-културолошки процес, во кој од средината на XVIII век барокната украинско-руска уметност во голема мера ќе го одреди нејзиниот профил, за подоцна, во т.н. реформаторски период, со сè поголемата свртеност кон Запад (кон средна Европа), таа да биде во чекор со другите современи западно-европски уметнички текови,¹²³ целосно губејќи ја врската со сеуште традиционалната уметност во другите делови од Балканот.

Сепак, за „родоначелник“ на новите уметнички текови во српската уметност во Подунавјето се смета дојдениот зограф од Југ, Христофор Жефарович, кој во првата половина на XVIII век, во т.н. преоден период во српската уметност, преку сликарството во Боѓани (1737 г.),¹²⁴ а особено преку работата на бакрорезот,¹²⁵ ги поставува темелите на српската барокна уметност. Иако сликарството на Боѓани останува „осамен споменик на една сликарска индивидуалност“, со голема стилска невоодначеност, во науката интерпретирана како „барокно-готски реализам“,¹²⁶ Жефаровичевиот исчекор во интерпретација на нови теми, како на

даковић, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд 1980, 25-45; Д. Давидов, *О украинско-српским уметничким везама у XVIII веку*, 213-235; Истиот, *Украјински утицај*, 119-137.

¹²³ Главните текови на српската уметност од првите децении на XIX век, преку се повеќе школувани сликари во Виенската академија, се движат кон прифаќање на современиот австриски класицизам, а подоцна и романтизмот. За „европеизираната“ уметност во Србија од XIX век : Д. Медаковић, *Српска уметност XIX века*, Београд 1981. Концизен пресек на развојните фази на српската уметност од XIX век дава: О. Микић, *Српско сликарство XIX века*, (Каталог на Галерија на Матица Српска), Нови Сад 1972, 43-51.

¹²⁴ Д. Медаковић, *Напуштање зографског стила. Дело Христофора Жефаровића. Боѓани*, во: *Српска уметност*, 16-24; Л. Шелмић, *цит. дело*, 59-63, 69-75.

¹²⁵ За графичката дејност, најпотполно кај: Д. Давидов, *Графичко дело Христофора Жефаровића*, во: *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 127-157; Истиот, *Стематографија, Изображеније оружјиј Илрических*; Е. Мутафов, *цит. дело*, 158-168.

¹²⁶ Д. Медаковић, *Српска уметност*, 22.

пр. Крунисувањето на Богородица (прв пат во монументалното српско сликарство), или необичното вклопување на Благовестите во рамките на сцениците од песната О Тебе радует се, исклучителното место и оригиналните иконографски и композициски решенија на старозаветните сцени од циклусот на Постанокот на светот (Генезата), како и воведувањето на галериска концепција при преставување на српските владетелски портрети, заедно со новиот техничко-технолошки процес во изведбата, го одредуваат ова дело на Жефарович како вовед во модерните трансформации на српската религиозна уметност и едно од ретките во тој контекст на Балканот. Во науката е утврдено дека уште во Боѓани Жефарович ги користи своите сознанија од западноевропската уметност, веројатно стекнати преку графички узор, бидејќи токму во некои од илустрираните сижеа се присутни позајмици од популарната Пискаторова библија.¹²⁷

Други два аспекта од неговата работа му обезбедуваат исклучително место на Жефарович пошироко во балканската уметност - сликарскиот прирачник и користењето на бакрорезната техника. Сликариот прирачник на Жефарович,¹²⁸ е ретко сведоштво за акумулацијата на разновидно искуство и образование на еден зограф од ова време што самиот тој го документирал. Иако не дава целосна слика за сите аспекти на зографската работа (во него недостасува дел кој што ги третира иконографските проблеми), тој содржи упатства за решавање на сликарски и техничко-технолошки проблеми од кои повеќето стануваат предизвик за многу сликари од ова време на Балканот.¹²⁹ Покрај користењето на западноевропски трактати (Леонардовиот “Trattato della pittura”),¹³⁰ овој прирачник се темели и на Жефаровичевото лично искуство коешто, според истражувачите, го стекнал при престојот во уметничките средини кои биле под силно итало-критско влијание,¹³¹ пред да го

¹²⁷ Љ. Стошић, *Западноевропска графика као предлог за српском сликарству XVIII века*, Београд 1992, 5-7.

¹²⁸ Првиот ракопис (од средината на XVIII век) се смета за негов афтограф (се чува во Романската академија на науките во Букурешт), а вториот е препис од првата половина на XIX век (денес во центарот Иван Дујчев во Софија), сп. Е. Мутафов, *цит. дело*, 152-154, 182-183.

¹²⁹ Во првиот дел на ракописот, покрај воведните поуки за младите сликари, Жефарович ги објаснува проблемите на перспективата, светло-сенките, боите, потребата и начинот на копирање, а вториот дел е посветен на сликарската техника и технологија, на новиот начин на сликање (на сув малтер), употребата на маслените бои (сп. Е. Мутафов, *цит. дело*, 178, 200-218).

¹³⁰ Е. Мутафов, *цит. дело*, 176-177.

¹³¹ Според стилско-ликовните особености на делата од триесетите години (сликарството во Боѓани, икони-

продолжи патот кон Хабзбуршката монархија. Во Хабзбуршката монархија, на дворот на Арсениј Јовановиќ во Сремски Карловци и со особена заложба на самиот митрополит, Жефарович се насочува кон бакрорезната уметност. Неговото прво и воедно капитално дело во бакрорезна техника (со помош на виенскиот гравер Тома Месмер) е отпечатено во познатото графичко издание - Стематографија (1741 г.). Подготвена и систематизирана според идејно-политичкиот програм на Карловачката митрополија и нејзините претензии за стекнување авторитет надвор од државните граници (на „целиот Илирик“),¹³² Стематографијата ќе има голема улога во подигањето на слободарскиот дух меѓу јужнобалканските народи. Графичките решенија на Жефарович во претставувањето на јужнословенските светители, во голем дел преземени од амблематско-пропагандните портрети на европските просветителски владетели, иако невешто изведени и со големо чувство за „графичка стилизација“, ќе бидат долго време (ре)интерперетираны во други јужнобалкански уметнички средини, а за некои од нив ќе претставуваат прв изразен пробив во барокната уметност. Таков исклучителен потфат во Македонија ќе имаат зографот Дичо и неговиот син Аврам, во сликаниите ѕидни ансамбли во Западна Македонија, пред сè во оние монашки центри кои што во XIX век одржувале блиски односи со српските кнежевства (Бигорскиот манастир и манастирот Св. Богородица Пречиста-Кичевска).¹³³

те за цр. во Кожани), како и блискости со сликарскиот прирачник на познатиот теоретичар и сликар од Јонските острови, Панајотис Доксарас (1662-1729), се смета дека Жефарович најверојатно учел и работел во овие средини, сп. Е. Мутафов, *Къде учил живопис Христофор Жефарович?*, Годишник на Софийскиот универзитет „Св. Климент Охридски“, Центар за славјано-византијски проучувања „Иван Дуйчев“, Том 90 (9), Софија 2000, 414-416; Истиот, *Европеизација*, 154-156.

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

¹³³ На влијанието на Жефаровичевата Стематографија во работата на Дичо и неговите наследници, во големите манастири во Западна Македонија како и во охридско-струшкиот регион, му е посветено посебно внимание кај македонските истражувачи, види: Ц. Грозданов, *Утицај Христофора Жефаровича на стварање македонских мајстора XIX века*, 217-223; Истиот, *Влијанието на Христофор Жефарович врз делата на Дичо зограф и Аврам Дичов*, Јубилеен Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот „Свети Кирил и Методиј“, Скопје, 1996, 253-270; Ј. Тричковска, *Српските владетелски портрети од нартексот на црквата Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица*, Зборник за средновековна уметност, бр. 4, Скопје 2003, 61-73.

Во последните десетина години во бугарската историографија правени се сериозни обиди во расветлувањето на проблеми врзани за продолгот на западни влијанија во црковната уметност, пред сè во контекст на „новите теми и модели“ во делата на претставници од трите најактуелни уметнички школи од втората половина на XVIII и од XIX век - самоковската, тревенската и банската.¹³⁴ При тоа, често употребуваните термини „модернизација“ или „европеизација“ на традиционалната уметност,¹³⁵ се однесуваат на промени од морфолошки карактер а не за појава и развој на сеопфатен, систематизиран и профилиран културно-историски процес каков што се одвиваше во Украина или Србија.

Ризниците на бугарските државни и црковни архиви се повеќе ги откриваат патиштата и влијанијата кај зографите. Така, за претставникот на банската школа, Тома Вишанов-Молерот се дознава дека престојувал во Виена и во Карловачката митрополија,¹³⁶ а за основоположникот на самоковската школа, Христо Димитров, се утврдува дека учел во Виена и дека престојувал на Света Гора.¹³⁷ Во „Националната художествена галерија“ во Софија постои голема збирка на Станислав Доспевски со гравури од француски илустрирани библии, на Алберт Дирер и на други уметници од германско потекло, што најверојатно сопственикот ја собирал за време на престојот во Русија.¹³⁸ Тука

¹³⁴ Е. Попова, *Непознатиот Тома Вишанов-Молера и модернизацијата на православната живопис*, Проблеми на изкуството бр.2, Софија 1995, 4-17; Истата, *Теми введени в българската живопис от Христо Димитров*, Проблеми на изкуството бр. 3, Софија 2001, 3-10; Е. Бакалова, *Ars moriendi*, во Зборник: акад. Петър Динеков - 90 години от рождението на учения-художник, Софија 2001, 448-458; Е. Генова, *Темата „Покров Богородичен“ в живописата на самоковските зографи*, во: Зборник Петър Динеков, 492-508.

¹³⁵ Употребуван термин за културните процеси во времето на „бугарската обнова“ (XVIII и XIX век) кај некои истражувачи, сп. Н. Генчев, *Българско възраждане*, Софија 1981; Истиот, *Българската култура XV-XIX век*, Софија 1988, 266-274; Е. Мутафов, *цит. дело*, 27.

¹³⁶ Е. Попова, *Барокът в иконописата на Тома Вишанов*, 34-35. Тој најверојатно бил ученик на српскиот сликар Теодор Крачун, сп.: Е. Генова, *Непознатиот Тома Вишанов*, 6-8.

¹³⁷ Е. Попова, *Зографот Христо Димитров от Самоков*, 13-16, 274-276 (според документи, атрибуирани дела и др. литература).

¹³⁸ Станислав Доспевски (1823-1878), син на Димитар Христов, учел во сликарска школа во Москва и на Империјалната академија во Петербург каде се сретнува со современиот европски неокласицистички

се и збирките на Захариј Христов -зограф, со скици, цртежи, студии, графики од западноевропско потекло,¹³⁹ додека во Рилскиот манастир стои сеуште не целосно проучена колекција од околу 500 печатени изданија од различно време и потекло.¹⁴⁰ Овие и многу други изворни податоци ја потврдуваат динамиката на директните или посредните контакти со западноевропската уметност на бугарските зографи,¹⁴¹ при што руското и украинското графичко наследство имаат приоритетна улога.¹⁴² Така на пример, украинската варијанта на Богородичиниот покров (крилатата Богородица) е особено претпочитана од самоковските зографи,¹⁴³ а тип на страдална Богородица („скърбјача“),¹⁴⁴ популарен меѓу тревненските зографи, се појавува како самостојна интерпретација или во контекст на сцените од циклусот на Страдањата Христови - Распятие, Оплакување, Пиета.¹⁴⁵ Стари и нови иконографски типови на Богородичини икони од химнографски карактер и нивни комбинации (Богородица од Кикос, Богородица-Достојно ест, Богородица - Несвенлива роза), покрај стандардните - Пророците те навестија и Богородичиниот акатист, со посредство на

академизам (сп. А. Василиев, *Български*, 395-397); Е. Генова, *Модели и пътица*, 48.

¹³⁹ Е. Генова, *Модели и пътица*, 48-49.

¹⁴⁰ Исто, 53.

¹⁴¹ Податоци за поседување примероци на западноевропските библии од страна на бански и самоковски зографи, кај: Е. Генова, *цит. дело*, 50-51.

¹⁴² Исто, 52-64 (со друга литература и изворни документи).

¹⁴³ Од најновите истражувања на бугарските колеги на оваа тема, посебно ја издвојуваме студијата на Е. Генова, *Темата “Покров Богородичен” в живописна на самоковските зографи*, Зборник во чест на Петар Динеков, Традиции. Приемственост. Новаторство, Софија 2001, 492-508.

¹⁴⁴ Овој тип на Богородица е антитеза на Богородица т.н. Всех скорбјаштих радост, особено популарна во рускиот иконопис од крајот на XVII век. За нејзината иконографија и паралелите во бугарскиот иконопис, Е. Попова, *Иконата “Молебное пение ко Пресвѣтой Богородице” в Националната художествена галерија*, Зборник во чест на Петар Динеков, 480-484.

¹⁴⁵ Исто, 66-69; претставата на Богородица со меч (или со седум меча) што ѝ го прободува срцето е симболика врзана за болката на Богородица по пострадалиот син. За текстолошката предлошка и појавата во српската барокна уметност, сп. Д. Медаковиќ, *Барокне теме српске уметности*, во: Трагом српског барока, Нови Сад 1976, 256. За еден пример во македонското сликарство од XIX век, Ј. Тричковска, *Композицијата Оплакување Христово во проскомидијата на цр. Св. Ахилие Лариски во Требиште*, Културно наследство 16/1989, Скопје, 1993, 121-125.

руската и светогорската графика, се исто така меѓу популарните теми во ова време.¹⁴⁶

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

¹⁴⁶ За различните Богородичини иконографски типови и нивната популарност од ова време е доста пишувано. За бугарските споменици, види: Е. Попова, *Реинтерпретации на чудотворната икона на св. Богородица от Кикос в българската живопис от края на XVIII-XIX век*, Проблеми на изкуството, 4, Софија 1998, 32-41; Истата, *Иконата “Молебное пение*; Е. Генова, *Темата “Покров Богородичен”*, 492-508.

¹⁴⁷ Во најновите аналогни истражувања на Е. Бакалова на овие сцени во еден бугарски споменик од крајот на XIX век и еден западноевропски трактат од XV век (т.н. *Ars Morendi*), збирка на гравури пропратени со поучни совети за тоа како да се подготви верникот за спокојно упокојување, логично се следи претпоставката за нивна особена популарност од времето на Контрареформацијата, сп. Е. Бакалова, *Ars Morendi*, во: Зборник во чест на Петар Динеков, 448-458. Руско-украинска преработка на ова дело најверојатно поседувал и Д. Андонов Папрадишки при илустрирањето на овие сцени на фасадата на католикотот на Осоговскиот манастир (сп. Е. Генова, *Модели*, 63-64).

¹⁴⁸ Далечниот извор на оваа тема се смета дека води до композицијата на Гвидо Рени - Арх. Михаил ја победува сатаната (сп. А. Божков, *Българската икона*, Софија 1984, 326-327), а најраните претстави во бугарскиот живопис се од крајот на XVIII век, во Рилските параклиси Воведение Богородичино и Св. Лука (сп. А. Василиев, *Социални и патриотични теми в старото българско изкуство*, Софија 1973, 59-60). Христо Димитров ја воведува во иконописот (сп. Е. Генова, *Новооткрити творби на самоковски майстори от църквата в с. Илинден*, Проблеми на изкуство 3, Софија 1999, 22; Е. Попова, *Зографот Христо Димитров*, 177-181; Истата, Теми, 4-6).

¹⁴⁹ Застапеноста на композицијата Страшен суд во XIX век е особено голема во бугарските манастирски

бугарските истражувачи ги претставуваат како специфика на делата на самоковските и банските зографи.¹⁵⁰

Трендот на популарност на сџеа и теми од есхатолошки карактер кулминира со појавата на циклусот сцени од Откровението на Јован, тема којашто за разлика од Византија, многу одамна е интерпретирана на Запад, а во бугарските споменици зачестено се илустрира од четириесетите години на XIX век, повторно преку работата на банскиот „новатор“, зографот Тома Вишанов и неколку самоковски зографи, повеќето од нив следејќи го циклусот од еден украински графички узор од почетокот на XVIII век.¹⁵¹ Светогорскиот пример од бугарскиот манастир Зограф претставува прв исчекор од светогорската традиција кон подоцнежните интерпретации според западноевропски модели.¹⁵²

Од втората половина на XVIII век, преку првите галериски презентации во Хиландарскиот параклис на Св. Јован Рилски, и неколку години подоцна - во бугарскиот манастир Зограф, во духот на бугарскиот „препород“, започнува и процветот на стари и понови јужнословенски култови во бугарските светилишта во матичната земја. При тоа, имајќи предвид дека до укинувањето на Пеќската патријаршија, југозападниот духовен и културен бугарски центар Самоков припаѓал

светилишта (види примери кај: Г. Чаврџков, *Български манастири*, София 1978). Под влијание на светогорската графика, развиените композиции претрпуваат промени во правец на зголемена бројност и наративност на сцени со присуство на различни социјални групи на грешници. Во нивна близина често се илустрира една од најфолклористички разработената битова сцена - Одење кај гатачката. За оваа проблематика - посебно кај: А. Василиев, *Социални и патриотични теми*, 71-79, София 1973.

¹⁵⁰ Според приложениот материјал на споменици и автори и друга литература, кај: Е. Генова, *Модели*, 63-66.

¹⁵¹ Р. Лозанова во своите истражувања утврдува дека изворот на текстуланите и графичките предлошки за скиците на Т. Вишанов, Захариј Зограф, како и за циклусите во Рилскиот и Суковскиот манастир се преземени од едено издание на Новиот Завет, печатено во Чернигов во 1717 г., со илустрација на 12 сцени, сп. Р. Лозанова, *Първообразите на Апокалипсиса в Българското църковно изкуство*, Проблеми на изкуството 3, София 1998, 41, 44-45, 48; Истата, *Apocalyptic Ideas after the Fall of the Byzantine Empire*, Word and Image, Средновековна христијанска Европа: Исток и Запад, центности, традиции, објатуване, София 2002, 305-314.

¹⁵² А. Божков, *Цикъл, посветен на Апокалипсиса от стенописите на централната църква на манастира "Зограф"*, во: Светогорска обител Зограф, I, София 1995, 143-151.

на нејзината дијецеза, како и во меѓувреме воспоставените црковно-уметнички врски со новата српска црковна организација, Карловачката митрополија, јасна е причината за застапеноста на српските светителски култови во бугарските светилишта, чие почитување, заедно со други локални светители, било пренесено и во богослужбените акти од ова време.¹⁵³ Така на пример, еден од двата најголеми ансамбли на јужнословенски светители, сликани во 1845-46 г. од самоковските зографи во католикот на Рилскиот манастир, е посветен на св. Сава и св. Симеон Немања, изведени во бароктен манир како одраз на влијанието на Жефаровичевите сликарски и графички примери.¹⁵⁴ Од втората половина на XIX век нови графички решенија и измени во иконографскиот концепт во сликаните програми, добиваат и ликовите на родоначелниците на словенската писменост, Кирил и Методиј.¹⁵⁵

Истражувањата на црковното сликарство од XVIII век на просторите на *Охридската архиепископија*, пред сè преку зографската активност во потесниот (централниот и југозападниот) дел на Охридскиот регион од страна на македонските истражувачи, исто така упатуваат на продор на нови теми и модели како и на специфичности во ликовниот сензибилитет на зографите при нивното транспонирање во традиционалната уметност.¹⁵⁶ Недостасуваат комплексни истражувања на поширокиот круг на територијата на Охрид-

¹⁵³ Осврнувајќи се посебно на популарноста на култот на српскиот крал Милутин во бугарските средини (особено интензивна по пренесувањето на неговите мошти во Софија), А. Джурова наведува два Требника од XVIII век (од Народната библиотека во Софија), каде во неделната служба и службата на Големите празници се вклучени српски монашки и владетелски светители., види: А. Джурова, *Славјанските светии в контекста на бароквата иконографија на покровителството (за култа към св. Крал Стефан Урош Милутин)*, во: Годишник на Софийскиот универзитет „Св. Климент Охридски“, 64.

¹⁵⁴ Л. Прашков, *цит. дело*, 82-85: еден циклус (пред параклисот на св. Архангели), со над трианесет, главно монашки јужнословенски светителски претстави, особено почитувани во бугарската средина, а другиот, посветен исклучиво на српските светители Сава и Симеон со сцени од житијата, веднаш до параклисот на св. Јован Богослов. За првиот е потврдено авторството на Димитар Христов.

¹⁵⁵ Сп. И. Гергова, Графични модели във възрожденската иконографија на славјанските просветители, Проблеми на изкуството, бр.4, София 1993, 3-11.

¹⁵⁶ Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од XI-XVIII век*, 199-249; Истиот, Свети Наум

ската дијецеза особено од аспект на состојбите и случувањата во духовно-образовната сфера што како што видовме во другите средини имаше фундаментално значење за уметничкото творење. Во тој правец, сознанијата за времето и исклучителната улога на охридскиот архиепископ Јоасаф во создавањето на плодна клима за културно-просветна и уметничка дејност во централното подрачје на Архиепископијата,¹⁵⁷ се ретко сведоштво за пресудниот удел на една (сеуште) моќна црковна организација олицетворена во нејзиниот ангажиран претставник, слично како што беше случај со уметноста во Србија или Украина и Русија. Оттука, сосема е јасно што е голем бројот на сега веќе познати зографи кои потекнуваат од москополско-охридскиот, делумно и на оние од периферните области на епирскиот културен простор, чии дела оставаат препознатлив печат во уметничкото творештво на поширокиот балкански регион во XVIII век. За нивните наследници од XIX век, меѓу кои се истакнуваат зографите од сликарската фамилија на Михаил од Самарина¹⁵⁸, сличен покровителски однос ќе изгради битолскиот митрополит Григориј и неговиот наследник, митрополитот Герасим. За таков креативен меѓусебен однос немаме сознанија во врска со подоцнежните црковни поглавари - охридскиот митрополит Мелетиј (1859-1879) или дебарско-кичевскиот митрополит Антим (по 1867 г.), кои се паметат повеќе по непријатни случувања врзани за нивниот непримерен однос кон својата паства и нејзиното осведочено, грижливо негувано творештво.¹⁵⁹

Охридски, Скопје, 1995, 67-90; В. Поповска-Коробар, *Иконописот во Охрид во XVIII век*, Скопје 2005.

¹⁵⁷ Најопфатен приказ на времето и просветно-културната дејност на архиепископот Јоасаф: Ц. Грозданов, *Портрети на светителите*, 201-203, 267. За активната улога на москополската печатница во ширењето на култовите на јужнословенските светители која била посебно поттикнувана од архиепископот Јоасаф, сп. Х. Меловски, *Москополски зборник*, Полошки житија на светците, Скопје 1996, 195-197.

¹⁵⁸ Детално за работата на семејството на Михаил во северна Грција: Ν. Χ. Παπαγεωργίου, Το καθολικόν ο της Αγίας Παρασκευής και Ο Ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρινας Γρεβενών. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στη δυτική Μακεδονία στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου Αιώνα (одбранета докторска дисертација на Солунскиот универзитет на 26.11. 2004); во Македонија: Ј. Тричковска, *Делата во Македонија*, цит.дело.

¹⁵⁹ Охридскиот митрополит Мелетиј е окarakterизиран како изразит фанариот и морално слаб човек така што охриѓани на неколку наврати се обидуваале да го симнат од митрополитскиот трон. Неговото име е избришано од ктиторскиот натпис во олтарот на цр. Св.

Од идентификуваните зографи и групи и нивни дела во XVIII век, најмногу по потекло од југозападните делови на Охридската архиепископија се издвојуваат иконописните остварувања на Константин јеромонах и Давид од Селеница кои работат по углед на Критјаните од светогорските манастири но со различен интензитет и сензибилитет; Константин и Атанас Зографи од Корча кои прават обиди за нагласена нартивност, Константин од Спат - со силно влијание од италијанското сликарство, пренесено преку Јонските острови, т.н. епирска маниристичка група; иконописот и сидното сликарство на анонимните зографи од т.н. охридска пробарокна група од седумдесетите години на XVIII век.¹⁶⁰ Кон самиот крај на XVIII и почетокот на XIX век, во двете најпознати манастирски светилишта во Западна Македонија ќе работат двајца современици, сосема различни по ликовниот сензибилитет - конзервативниот Трпо, потомок на Константин, еден од браќата Зографи од Корча, кој го слика храмот на Св. Наум Охридски,¹⁶¹ и зографот за кој според најновите истражувања се претпоставува дека е зографот Давид, еден од авторите на сидното сликарство во цр. Св. Никола во Елена во Бугарија, образован најверојатно на Света Гора,¹⁶² во чија изведба на

Богородица - Каменско во Охрид (сп. И. Снѓгаров, *Градъ Охридъ 2*, Македонски преглед IV, 3, Софија 1938, 76-79; Охрид и Охридско од паѓањето под турска власт до крајот на XIX век, Скопје 1978; Ц. Грозданов, *Непознати и малку познати портрети на словенските учители во уметноста на XIX век*, Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развојот на словенската просвета, Скопје 1989, 243-244). За владиката Антим, по потекло Албанец и голем фанариот се дознава дека е главниот виновник за уништувањето на голем фонд словенски ракописи во манастирот Богородица Пречиста-Кичевска (сп. Н. Целаоски, *Дебарско-кичевска митрополија*, Скопје 1992, 10). Митрополитот Натанил е исто така избркан од Охрид (сп. К. Битоски, *Општествено-економски и политички прилики по големата источна криза*, Охрид 2, Скопје 1978, 165).

¹⁶⁰ За делата на овие зографи во Македонија: В. Поповска-Коробар, *Иконописот*; Th. Pora, *Consideration generales sur la peinture postbyzantine en Albanie*, Acts du premier congres international des etudes balkaniques et sud-est europeennes, II, Sofia 1970, 780 (за Константин јеромонах).

¹⁶¹ Ц. Грозданов, *Свети Наум Охридски*, 91-154; Истиот, *Тематски основи на живописот на Трпо зограф во црквата Свети Наум Охридски*, Зборник на трудови од Симпозиумот „1100 години од хиротонисувањето на св. Климент во епископ и доаѓањето на св. Наум во Охрид“, Македонска православна црква, Охрид 1995, во: *Уметноста и културата на XIX век*, 204-216.

¹⁶² За анонимните зографи кои ја сликале куполата на Бигорскиот католикон се искажани повеќе мислења.

куполниот живопис на католиконот на Бигорскиот манастир е присутен барокно-рокајниот манир од графичките стилизации и светлата и топла колористичка палета, дотогаш ретко видена во ѕидното сликарство во македонските храмови.¹⁶³ Од неомдна се познати повеќе дела од богатиот сликарски корпус на Антониј (Јованов) монах во Македонија и пошироко,¹⁶⁴ чиј стил близок на самоковецот Христо Димитров, ја претставува генерацијата на малкуте сликари од преминот на векот на чиј експресивен сензибилит подоцна се надоврзуваа и делата на зографите Михаил и Димитар од Самарина во Македонија, токму тука, во Бигорскиот манастир, каде што претходно Антониј монах оставил свои дела.¹⁶⁵

Новите теми и иконографски решенија што зографите од москополско-охридскиот сликарски круг ќе ги применат во повеќе храмови на територијата на Охридската архиепископија, Света Гора, Србија, ќе бидат во извесен дел реинтерпретирани во македонските споменици од XIX век, најпрепознатливо, според наше видување, од сликарската фамилија на Михаил од Самарина и секако надградени со личниот приод и богатство на израз-

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

¹⁶³ Опис и анализа на живописот кај: А. Николовски, *Живописот во манастирот Свети Јован Бигорски*, 105-112.

¹⁶⁴ В. Поповска-Коробар, *Зографот монах Антониј Јованов*, 279-293.

¹⁶⁵ Исто, 280-281. Авторката атрибуира повеќе икони на Антониј монах, денес во галеријата (ризницата) на икони во женската трпезарија - обновената икона на Богородица со Христос (1814 г.), Богородица несвенслива роза (1810 г.), Св. Ѓорѓи, како и двете фреско-икони на столпците на западниот травеј на католиконот од приближно истото време.

ност на Михаил, неговите синови и соработници. Од тие причини кога зборуваме за тематско-иконографски и ликовен препознатлив исчекор во уметноста на XIX век во Македонија, тој не може а да не се поврзе со претходниците на самаринските зографи преку нивните ѕидни декорации и иконопис во денешна Албанија, Света Гора, Грција додека во Македонија нив ќе ги следиме скоро исклучиво преку иконописот имајќи предвид дека се зачувани мал број храмови од XVIII век. Впрочем, во истражувањето на делата на Михаил и неговите синови, меѓу другото, е забележано дека главниот мајстор - Михаил, почнувајќи од раните дела создадени во родното место и во Албанија, бил под видно влијание на корчанските зографи Константин и Атанас, понекогаш до таа мера што некои од истражувачите не ги распознаваат едниот од другиот сликарски ракопис.¹⁶⁶

Согледувањата за врските меѓу москополско-корчанските и делумно на зографите од околината на Солун и пограничните простори на Епир (Капецово) со самаринските зографи упатуваат на примена на модели и иконографски решенија кои се непознати (или по исклучок се приступни) во постарото сликарство во Македонија и во потесниот регион на Архиепископијата. Така на пример, учеството на Света Троица во Божествената литургија станува вообичаена иконографија на оваа тема преку зографите Константин и Атанас,¹⁶⁷ а ликот на Бог Отец е доминантен за означување на Божјата промисла во врска со повеќе христолошки сцени преку делата на Давид од Селеница.¹⁶⁸ Богатата иконографска и декоративна разработка на типот на Исус Христос Цар над Царевите и Велики архиеереј (најчесто) на престолни икони, под влијание на критските сликари, повторно прво ќе го сретнеме кај сликарите од југозападниот дел на Охридската архиепископија.¹⁶⁹ Популарната ма-

¹⁶⁶ E. Drakopoulou, *Icons from the Orthodox Communities of Albania*, Thessaloniki 2006, cat. no. 57 (делото на Михаил Анагности погрешно се атрибуира како дело на зографот Атанас), види: J. Тричковска, *Делата*, цит.дело, 76,77.

¹⁶⁷ Сп. Д. Медаковиќ, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, Хиландарски зборник 3, Београд 1974, 65; В. Поповска-Коробар, *Иконописот*, 147, сл. 2, 30; Г. Хр. Τσιγараς, *Οι ζωγραφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος από την Κορυτσά, το έργο τους στο Αγίον Ορος (1752-1783)*, Αθήνα 2003, πιν. 26, 28, 29.

¹⁶⁸ Во цр. Св. Никола во Москополе, медаљонот на допојасјето на Бог Отец помеѓу Распетието и Симнувањето во Ад, на иконата Крштевање од цр. Св. Димитриј во Битола: Викторија Поповска-Коробар, *Иконописот*, 146-147.

¹⁶⁹ На престолните икони на Константин јеромонах во Св. Наум Охридски (сп. Ц. Грозданов, *Свети Наум*

риолошка проблематика од барокната уметност исто така ќе има посебен одраз во делата на овие сликари. На пример, сцените врзани за симболиката на непорочното зачнување на Марија - Богородица која стои на полумесечина, опкружена со облаци и ангели (во калотите на тремовите на црквите Св. Атанасиј и Св. Никола во Москополе) и Богородица несвенлива лоза со О тебе радует се и Пророците те наговестија, се евидентирани на икони од Константин и Атанас,¹⁷⁰ а потоа и на дела на т.н. епирски маниристи.¹⁷¹ Незаобичајно вклучување на света Троица во барокната ма-риолошка тематика, понекогаш во комбинација со други Богородичини теми (Акатистот, Успението) наоѓа примена особено кај Корчанските браќа зографи и Константин од Спат.¹⁷² Во христолошките теми што ги илустрираат овие зографи присутни се поединости, како на пр. - одвиткувањето на пелените на младенецот од страна на Богородица во Раѓањето Христово, заокружувајќи ја емотивната атмосфера на новиот модел кога присутните се околу колевката на младенецот.¹⁷³ Од истите зографи се слика и Обрезанието Христово,¹⁷⁴ со на-

Охридски, Скопје 1995, 71-72; В. Поповска-Коробар, *Иконописот*, 148-149; на иконите во цр. Св. Никола во Вевчани, дело на анонимен зограф од 1840 г. (сп. Ј. Тричковска, *Иконите од XVIII век во цр. Св. Никола во Вевчани*, Тематски зборник на трудови 1 (икони, иконопис, иконостас, иконографија), Скопје 1996, 73-84); во живописот од Константин и Атанас: протезисот на цр. Св. Петар и Павле во Виткуќ (сп. В. Поповска-Коробар, *Иконописот*, 149, сл.5) и покрај влезната партија во Скитот на Света Ана на Света Гора (сп. G. St. Tsigaraj, *op.cit.*, pin. 99);

¹⁷⁰ В. Поповска-Коробар, *Иконописот*, 150, сл. 7 (Богородица стои на месечина, од цр. Св. Атанасиј); *Trésors d'art albanais, Icônes byzantines et post-byzantines du XIIIe au XIXe siècle*, Musée National Message Biblique Marc Chagall, 3 juillet -7 octobre, Nice 1993, cat.no. 96, 98 (икони на Богородица од Корчанскиот музеј).

¹⁷¹ В. Поповска-Коробар, *Икони од епирска провиниенција*, Зборник за средновековна уметност бр. 3, Скопје 2001, 186-188, сл. 5 (иконата на Богородица несвенлива роза со пророци од проскинетарот во цр. Св. Петар и Павле во с. Тресонче); Истата, *Иконописот*, 150-151. Неодамна пронајдената икона со истата тематика во близината на цр. Св. Ѓорѓи во с. Рајчица (од теренски белешки)

¹⁷² *Trésors d'art albanais, Icônes byzantines et post-byzantines du XIIIe au XIXe siècle*, cat. no. 56-57 (иконите на константин од Спат); В. Поповска-Коробар, *Иконописот*, 151.

¹⁷³ Примерот со иконата на Константин од Спат (Y. Drishti, *Konstandin Shpataraku*, Tiranë 1992, ph. 19-20) и на една икона од т.н. „пробарокната охридска сликарска група“ (В. Поповска-Коробар, *Иконописот*, 151.)

¹⁷⁴ Од Константин од Спат е позната иконата од ма-

ративен приод што подоцна ќе биде својствен во делата на синот на самаринскиот зограф Михаил, Никола.^{174а}

Меѓу темите присутни во ова време во москополските храмови,¹⁷⁵ ќе има и такви кои многу ретко ќе станат дел од репретоарите на македонските храмови од следниот век. На пример, посочената апокрифна тема на Богородица на месечина, досега не е евидентирана во Македонија, а развиениот циклус на сцени од Апокалипсата - само во живописот на тремот на Осоговскиот манастир и фрагментарно во цр. Св. Јован во Кратово¹⁷⁶. Исто така, една мошне интересна сцена - Тркалото на животот, сликана блиску (обично на цокле) до сцените на Страшниот суд и/или Откровението на Јован заради морализаторско-дидактичкиот предзнак, како што е случајот со фреската на Давид од Селеница во цр. Св. Јован Претеча во Костур и на Атанас и Константин зографи во Виткуќ,¹⁷⁷ нема да стекне популарност во Македонија.¹⁷⁸

Од истражувачите посебна нагласка е дадена на претставите на локалните култови во уметноста на ова поднебје од XVIII век, имајќи предвид дека делата на зографите од москополско-корчанскиот круг во извесна мера ќе бидат одредница и за сликарството од XIX век. Ликот на св. Наум Охридски, од иконата од 1703 г., преку поврзувањето со други јужнословенски светители во делата на Константин и Атанас зографи, Јован Четири, Константин јеромонах на иконите и сцените од неговото житие од Трпо зограф во јужниот паркалис во манастирот крај Охридското Езеро,¹⁷⁹ зборува

настирот од Арденица (фото кај: Y. Drishti, *Konstandin Shpataraku*, *op.cit.* ph.36), а од пробарокната охридска група - иконата од Бигорскиот манастир (сп. В. Поповска-Коробар, *Иконописот*, 152, сл. 12).

^{174а} За спецификите на иконографските модели на Никола Михаилов: Ј. Тричковска, *Делата*, цит.дело, 136 -267; посебно за неговата работа во цр. Св. Никола во Куманово: А. Серафимова, М. Симоновска, *Сликарскиот ракопис на Никола Михаилов во црквата Свети Никола во Куманово*, *Balkanoslavica* том 46, бр 1-2, Прилеп 2017, 57-79.

¹⁷⁵ Во тремовите (ексонартексите) на цр. Св. Атанасиј и Св. Никола (сп. Th. Pora, *Piktorët mesjetarë shqiptarë*, Tiranë 1961, 88 - 96, ph.57-66), и во блискиот манастир Св. Марина во с. Л'нга (сп. Y. Drishti, *op.cit.*,17).

¹⁷⁶ Од теренски белешки.

¹⁷⁷ В. Поповска-Коробар, *Иконописот*, 154, сл. 15 (Костур), сл. 16 (Виткуќ).

¹⁷⁸ Познати ни се само примерот од цоклето на јужниот сид (во продолжение на Страшниот суд, претставен на западниот сид) во цр. Св. Богородица во с. Дрслајца, Струшко, од Аврам Дичов (деведесетите години на XIX век).

¹⁷⁹ Ц. Грозданов, *Портретите*, 206-209, 219-228; Истиот, *Свети Наум Охридски*, 68, 80-81, 95-102, 163-170.

за исклучителната популарност на овој светител во југозападниот и централниот дел на Охридската дијецеза. Меѓу популарните е и култот на зетскиот крал св. Јован Владимир,¹⁸⁰ а потоа и на св. Марена од нејзиното средиште, манастирот Л'нга во близината на Охридското Езеро.¹⁸¹

Преку појавата на графиките во печатените книги во Венеција и Москополе, посветени на словенските просветители, новата форма на композицијата Седмочисленици ќе се следи токму од зографите од овој регион, Константин и Трпо од Корча, Јован Четири од Габрово, зографите од работилницата на Давид од Селеница, а потоа, во почетокот на XIX век, за прв пат во Македонија - во манастирот Св. Наум крај Охрид од Трпо зограф.¹⁸²

Сликарството од XIX век во Македонија од аспект на продолжување на традиција и современи влијанија на зографите кои потекнуваат и во најголем дел работат тука, како тема е многу посложена бидејќи не само што недостасуваат комплексни истражувања туку и мноштвото познати уметнички остварувањата, со многу специфики во тематско-иконографски и стилско-ликовен израз, објективно оневозможува заокружени согледувања.

Се чини дека во новите општествено-економски услови многу повеќе се посветувало внимание и обезбедување средства за обнова и градење на што помонументални објекти,¹⁸³ додека во нивно внатрешно украсување главен акцент се ставал на иконостасот. Сепак, забележително е дека и на монументалните дрвени иконостаси често пати се чекало повеќе години да се соберат средства за да се дооформат повеќекатните иконостасни конструкции, што од своја страна придонесува да се добие слика за една хетерогена тематска и невоодначена по квалитет сликарска целина бидејќи неа ја создавале повеќе зографи во различно време.

¹⁸⁰ Ц. Грозданов, *Портретите*, 210-216; Истиот, *Свети Наум Охридски*, 79-80.

¹⁸¹ Иконите од Константин јеромонах во Св. Наум (сп. Ц. Грозданов, *Портретите*, 216-217), и ново атрибуирани икони во Охрид на овој зограф (В. Поповска-Коробар, *Иконописот*, 47-50).

¹⁸² За дела на Константин, Трпо и Јован Четири во Албанија говори Т. Попа (сп. Th. Pora, *Piktorët mesjetarë shqiptarë*, 126, 128). За композицијата од манастирот Драча од работилницата на Давид од Селеница, сп. Ц. Грозданов, *Портрети на светителите*, 122. За композицијата од припратата на Св. Наум Охридски, сп. Ц. Грозданов, *цит. дело*, 183-188.

¹⁸³ За монументалните градби, претежно градски и манастирски храмови градени или обновени во XIX век во Македонија: Д. Корнаков, *Соборните храмови во Македонија од времето на преродбата*, Скопје 2013

И покрај драгоцените сознанија на нашите први истражувачи на црковното сликарство од ова време, А. Николовски К. Балабанов, Ц. Грозданов и на други,¹⁸⁴ концентрирани повеќе на идентификација на делата на локалните зографи од средината и втората половина на XIX век, откривајќи многу значајни стилско-уметнички изрази, останува потребата од осветлување на патот на т.н. левантиски барок, кој преку работата на неколку зографи, меѓу кои посебно место заема работилницата на Михаил (анагност) од Самарина, претставува посебна етапа во развојот на црковната уметност од XIX век во Македонија.¹⁸⁵ Би укажале дека истражувањата на Ј. Чокревска-Филип, пред сè од аспект на скромната по обем но исклучително важна графичка продукција за предлошките и узорите на локалните мајстори,¹⁸⁶ и на В. Поповска-Коробар за плодниот Антониј монах кој прави евидентен исчекор кон барокизираната уметност од претходниот век,¹⁸⁷ даваат голем придонес во градењето на мозаикот за новите или видоизменетите зографски насоки.

На некои од влијанијата што ќе доведат до одредени промени во тематско-иконографската програма, односно до внесување новини во сакралната уметност од ова време, меѓу првите конкретно укажува Ц. Грозданов, зборувајќи за Стематографијата на Христофор Жефарович и нејзиното користење од страна на еден од најпродуктивните локални зографи од средината на векот, Дичо зограф од Тресонче, а потоа и на неговите ученици и наследници.¹⁸⁸ Меѓутоа, самиот

¹⁸⁴ Види библиографија во заб. 16.

¹⁸⁵ Ј. Тричковска, *Делата*, цит. дело.

¹⁸⁶ Ј. Чокревска-Филип, *За постарото графичко наследство во Македонија*, Скопје, 2003, 12-31.

¹⁸⁷ Повеќе за зографот Антониј Јованов: В. Поповска-Коробар, *Зографот Антониј Јованов во уметноста од првата половина на XIX век*, Јубилеен зборник на 25 години митрополит Тимотеј, Охрид 2006, 279-294.

¹⁸⁸ Повеќе трудови на Цветан Грозданов на оваа тема меѓу кои како сублимирани искажувања ги посочуваме следните, цитирани според публикацијата *Уметноста и културата на XIX век, Непознати и малку познати портрети на словенските учители во уметноста на XIX век*, (Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развојот на словенската просвета, Скопје 1989), 133-142; *Влијанието на Христофор Жефарович врз творештвото на македонските мајстори од XIX век*, (Западно-европски барок и византијски свет, Зборник радова за научног скупа (1989), књ. 18, Београд 1991), 189-203; *За влијанието на Христофор Жефарович врз делата на Дичо зограф и Аврам Дичов*, (Јубилеен Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот „Свети Кирил и Методиј“, Скопје, 1996), 95-120.

податок за задоцнето влијание со користењето на Стематографските предлошки од страна на тајфата на овој зограф и на уште мал број други зографи за определени потреби на нарачателите,¹⁸⁹ во спрега со строго идејно и тематски утврдениот репертоар на графичките листови на овој зборник, подготвен според интересите на Карловачката митрополија, тој има ограничен удел во развојот на уметноста на наше тло. Сепак, мора да се нагласи дека графичките модели на јужнословенските култови од Стематографијата ќе претставуваат највпечатлив прием на одреден модел од друга провиниенција во македонското сликарство од XIX век, пред сè во храмовите во западна Македонија. Во тој контекст, една исклучително значајна тема (вклучена во Стематографијата) чие што потекло и развој се следи во Македонија, групната претстава на словенските просветители - Седмочисленици, добива своја нова форма (центрична композициска поставка) која што се следи и од зографите од москополскиот круг од XVIII век,¹⁹⁰ станува посебно актуелна во македонското сликарство од XIX век, најмногу применувана од зографите од тајфата на Дичо.¹⁹¹

Сепак, од нашите досегашни истражувања сметаме дека зографот Михаил од Самарина е еден од првите познати зографи кој во македонското монументално сликарство од XIX век вне-

¹⁸⁹ Како знак на благодарност на српските кнежевства за помош на Бигорскиот манастир и неговите метоси цела галерија на фигури на јужнословенски светители според Жефаровичевиот прирачник Дичо слика во припратата на цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица (сп. Ј. Тричковска, *Живописот во цр. Св. Ѓорѓи Победоносец*, одбранет магистерски труд на Филозофскиот факултет во Скопје, 2000, 98-114), а Василиј Гиновски на фасадата на Бигорскиот католикон во 1871 г. (сп. Р. Грујиќ, *Скопска митрополија*, Споменица српског православног храма Св. Богородица у Скопљу, Скопље 1935, 240-241; Ц. Грозданов, *Непознати и малку познати портрети на словенските учители во уметноста на XIX век*, 139-140; Истиот, *Влијанијата на Христофор Жефарович*, 198-200; А. Николовски, *Живописот во манастирот Свети Јован Бигорски*, 122). Во истиот контекст се сликани и во наосот на Пречиста-Кичевска од Аврам Дичов во 1880 г. (Ј. Тричковска, *Живописот во манастирската црква Богородица Пречиста*, 87-90).

¹⁹⁰ Th. Pora, *Piktorët mesjetarë shqiptarë*, Tiranë 1961, 85, 113; Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија*, 118-122.

¹⁹¹ На иконата од 1862 г. за Фотијана Робева од Охрид, во живописот на јужниот ѕид во цр. Св. Богородица Пречиста, од 1880: сп. Ц. Грозданов, *Словенските учители во живописот на Пречиста Кичевска и развојот на композицијата на Седмочислениците во втората половина на XIX век*, во зборник: *Света Пречиста-Кичевска*, 119-133.

сува компилативни тематско-иконографски модели. За тоа сведочат некои маркантни примери: илустрација на Богородичината песна Достојно ест¹⁹² и на типично барокниот модел на Исус Христос „живоносен леб“ (Христос во путир), илустрирани во апсидата на машката трпезарија во Бигорскиот манастир,¹⁹³ на другата Богородичина песната О тебе радует се во комбинација со Пророците те наговестија и „новозаветна“ света Троица од куполата на нартексот на Трескавечкиот храм,¹⁹⁴ внесувње празнични сцени од Цветниот триод и Посниот триод¹⁹⁵ кои беа повеќе популарни во претходниот период а кои што понатаму ќе бидат ретко застапени на локалните храмови иконостаси. Вклучувањето пак на фигурата на Бог Отец кој заедно со Исус Христос ја служи Небесната литургија или пак учествува во Крштевањето Христово (Богојавление/Епифанија) се модели кои ќе бидат целосно прифатени од локалните зографи. Помладиот син на Михаил - Никола пак бил инспириран од итало-критските интерпретации на една популарна барокна тема во врска со Христовите страдања - Христос оди на волно страдање.¹⁹⁶

Имајќи ги предвид основаните претпоставки за учеството на Дичо во работилницата на Михаил во Бигорскиот манастир на самиот почеток од неговата зографска дејност, јасно е дека патот на новите или изменетите тематско-иконографски содржини тој директно ќе ги восприема од самаринскиот зограф. Сепак, веројатно обременет од силните нарачки, овој зограф ретко ќе се концентрира на содржински покомплексни теми иако имал можност повеќето од нив да ги создае работејќи со Михаил (поседувајќи негова ерминија или сликарски картони), што подоцна ќе ги вгради во своите две ерминии.¹⁹⁷ Во тој контекст редок пример е претставата на Богородица Дос-

¹⁹² Ј. Тричковска, *Тематиката на живописот на машката трпезарија во манастирот Свети Јован Бигорски*, цит.дело, 148-157, истата: *Делата*, цит.дело, 199.

¹⁹³ Детално за оваа тема: Ј. Тричковска, *Делата*, цит.дело, 226-229.

¹⁹⁴ Ј. Тричковска, *Куполниот живопис од XIX век во манастирот Трескавец*, Зборник за средновековна уметност 6, Скопје 2007, 191-199.

¹⁹⁵ Повеќе за овие теми и иконографски модели применети на Бигорскиот иконостас: Ј. Тричковска, *Делата*, цит.дело, 181-195.

¹⁹⁶ За оваа тема и нејзината интерпретација од Никола Михајлов: Ј. Тричковска, *Делата во Македонија*, цит.дело, 172-174.

¹⁹⁷ А. Василиев, *Ерминии, технология и иконографија*, Софија 1976, Е. Мутафов, *Поглед врз двете ерминии на Дичо Зограф*, Зборник за средновековна уметност, 3, Музеј на Македонија, Скопје 2001, цит.дело.

тојно ест чија што многу поскуромна варијанта од онаа на Михаил во апсидата на бигорската трпезарија Дичо ќе наслика во куполата на цр. Св. Никола Геракомија во Охрид.¹⁹⁸ Сличен е примерот со Михајловиот модел на архангел Михаил кој ја зема душата на богатиот (од машката трпезарија во Бигорскиот манастир), реинтерпретиран од неговиот син Аврам, а претходно незначително модифициран од самиот Дичо,¹⁹⁹ додека за исто така ретката тема од Христовите параболи - Христос Добар Пастир, присутна во делата на најмладиот син на Михаил, Никола, Дичо зограф ќе биде меѓу малкуте локални зографи што ќе ја внесе во својот репертоар скоро дословно следејќи го моделот на зографот Никола.²⁰⁰ Барокниот модел на Исус Христос „живоносен леб“ (Христос во путир) што го воведува зографот Михаил во Бигорската трпезарија набрзо Дичо ќе го вклучи во репертоарот на олтарот на неколку храмови во кои тој работи.²⁰¹

Сложените Богородичини теми и циклуси нема да бидат особено популарни кај локалните зографи. Покрај веќе познатата реинтерпретација на Дичо зограф на песната Достојно ест од цен-

¹⁹⁸ Ј. Тричковска, *Песната Достојно ест од куполата на црквата Св. Никола Геракомија во Охрид*, Културно наследство 28-29/2002-2003, Скопје 2004, 209, 216, 218, 221-222.

¹⁹⁹ Од Аврам Дичов публикувана е една икона (врата) на иконостасот во цр. Св. Илија во с. Стенче (сп. Ц. Грозданов, *Дичо зограф и неговите ученици во црквата Свети Илија во Стенче, Гостиварско*, Културно наследство 26-27, Скопје 2001, во Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија, студии и прилози, Скопје 2004, 86 сл. 9); од Дичо зограф е евидентирана иконата во цр. Св. Троица во Врање (сп. А. Давидов-Темерински, *Традиционално и ново у делу Диче зографа (1819-1872/73)*, Саопштења XXXV – 2003 - XXXVI – 2004, Београд 2004, 150-152).

²⁰⁰ Иконата е од цр. Св. Архангел Михаил во с. Битуше, од 1848 г., (од теренски белешки споредбено со докумнетацијата на РЗСК/НКЦ-Скопје каде иконата е регистрирана под бр. 22378); многу подоцнежен пример - иконостасната врата од цр. Св. Атанасиј од с. Прждево, Неготинско од зографот Григориј Пецанов од Струмица од последните децении на XIX век (фото кај А. Николовски, *Уметноста на XIX век во Македонија*, 30).

²⁰¹ Во Причестувањето, цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица, 1848 г. (сп. Ј. Тричковска, *Живописот во цр. Св. Ѓорѓи Победоносец*, одбранет магистерски труд на Филозофскиот факултет во Скопје, 2000, 52 сл. на с. 189), во протезисот на цр. Св. Никола во с. Вранештица од Аврам Дичов (сп. Ц. Грозданов, *Фрескоживописот на Аврам Дичов во олтарот на црквата Свети Никола во село Вранештица кај Кичево*, Уметноста и културата на XIX век во Западна Македонија (студии и прилози), МАНУ, Скопје 2004, сл. 152).

тралната купола на цр. Св. Никола Геракомија во Охрид, редок пример е сцената Живоносен источник што тој ја претставил во нартексот на цр. Св. Ѓорѓи во с. Рајчица.²⁰² Меѓу ретките зографи кои сликаат сцени од Акатистот на Богородица се лазарополските зографи и тоа многу подоцна во цр. Св. Ѓорѓи во Лазарополе (почеток на XX век),²⁰³ додека галичкиот зограф Михаил Ѓурчинов во цр. Св. Богородица во манастирот Лешок во 1879 г. само го „обновува“ живописот од XVII век на чии странични сидови се следи овој циклус.²⁰⁴

Ќе потсетиме дека сцените од Откровението на Јован (Апокалипса) кои беа мошне актуелни во бугарските средини но и кај москополските зографи во претходниот век, во македонското сликарство од XIX век се многу послабо застапени. Единствено најпопуларната меѓу нив - Праведеното и грешно исповедување (Јованово откровение, 1:9), се следи во варијанти од повеќе зографи, најпрво од дојденци од јужните делови на Македонија (костурско), а подоцна, главно од учениците на Дичо зограф, односно зографите од реканскиот крај.²⁰⁵ Уникатен развиен циклус на Апокалипсата изведува Димитар Папрадишки во тремот на храмот на Св. Јоаким Осоговски веројатно предводејќи се од моделите кои биле популарни во руско-украинската схоластичка ли-тертура и уметност.²⁰⁶

Како уникатен пример на разработка на нов концепт на репертоар на сидното сликарство во храм од XIX век во Македонија (и пошироко) ќе ја посочиме тематиката на живописот во цр. Св. Ѓорѓи во Струга каде што во првата зона на наосот се следи илустрација на циклус од евангелски сцени со точно наведување на евангелските текстови покрај секоја сцена.²⁰⁷ Овој пример е меѓу ретките исчекори кон морализаторско-дидактич-

²⁰² Ј. Тричковска, *Живописот во црквата Св. Ѓорѓи Победоносец*, 119-123. Од Дичо е зачувана и икона на оваа тема, денес експонат во цр. Св. Никола во Куманово (сп. В. Поповска-Коробар, Ј. Зисовска, *Икони од Кумановско во црквата Св. Никола во Куманово*, Куманово 2000, кат.бр. 26, стр. 3).

²⁰³ Од теренски белешки.

²⁰⁴ Накратко за сидното сликарство во цр. Св. Богородица во Лешочкиот манастир - Ј. Тричковска, *Манастир Лешок* во Македонско културно наследство - Христијански споменици, Скопје 2008, 230-232.

²⁰⁵ Посебен соврт на оваа тема и повеќе интерпретации во црквите во Македонија, со акцент на Струшкиот храм, Ј. Чокревска-Филип, *„Праведено и грешно исповедување“ во црквата Св. Ѓорѓи во Струга*, Јубилеен зборник 25 години митрополит Тимотеј, 295-305.

²⁰⁶ Сп.: А. Николовски, *Македонските зографи*, цит. дело

²⁰⁷ Од теренски белешки.

ката компонента на ангажираната црковна уметност што можеше да се следи во барокизираната уметност над Сава и Дунав. Имајќи предвид дека во струшкиот храм е претставена фигурата на св. Јаван Владимир (засебна претстава во втората зона на наосот, блиску до иконостасот), дословно илустрирана според Стематографската предлошка на Жефарович што е ретка интерпретација на тој модел во Македонија (друг изолиран пример е во нартексот на во метохот на Бигорскиот манастир - цр. Св. Ѓорѓи во с. Рајчица - дебарско), претпоставува дека наведените примери се резултат од влијанијата од барокизираната уметност на српско тло.

Тематика која го отсликува секуларниот аспект на социјалниот живот на христијанинот полн со суеверие, што беше повеќе застапена во бугарските средини во XIX век,²⁰⁸ во македонското црковно сликарство е поретко застапена. Една од нив - Одење кај бајачката (ограничена во тематиката на живописот во храмовите во селските средини) ја интерпретираат повторно зографите од тајфата на Дичо зограф,²⁰⁹ додека проширениот дискурс на морализаторски сцени (видови на мачења на разни видови грешници) кои го придружуваат основното сиже на композицијата Страшен суд станува стандарден прилог на оваа есхатолошка тема.

Постојат уште многу примери за видоизменувањето на тематиката на традиционалната црковна уметност на балканско тло. Општо земено, факт е дека промените што се случуваат во XVIII век и особено во XIX век во црковната уметност се последица на изменет светоглед односно на слаба врска со утврдените богословски насоки за градење конзистентен и длабоко мисловен кон-

цепт во визуелизација на христијанските начела воспоставени во византискиот период.

РЕЗИМЕ

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

Осврнувајќи се на процесот на трансформација на грчката религиозна уметност од XVI до XVIII век, рускиот истражувач В. М. Полевој ги сублимира причините кои според него лежат во „промената на средновековниот светоглед“. Иако крајно генерализирана оваа оценка може да се однесува и на уметноста на другите балкански средини имајќи ја предвид заедничката идејна основа на културно-уметничката традиција и континуитетот на взаемните влијанија, како и сличните, паралелелени или последователни процеси што се одвиваа на поширокиот балкански простор. Во тој контекст, темелните структурни промени во стопанско-социјалниот живот на христијанското население кои се одвивале во XVIII и XIX век, предизвикани и водени од граѓанска (световна) идеологија, во значајна мера влијаеле на состојбата на духовниот живот на православниот христијанин и неговото уметничко изразување.

Во овој труд се настојува да се објаснат влијанијата во балканската сакарална уметност преку примери кои сами по себе сведочат за промените што се случуваат во XVIII век и особено во XIX век чии последици се одразуваат/го менуваат нејзиниот тек.

²⁰⁸ Сп.: А.Василиев, *Социални и патриотични теми, цит.дело.*

²⁰⁹ Примерот со сликањето на оваа сцена на еден од синовите на Дичо зограф во т.н. женска црква во цр. Св. Петар и Павле во с. Тресонче, родното место на оваа зографска фамилија, како и примерот од галеријата на кат во цр. Св. Ѓорѓи во Струга од галичките браќа - зографи Макариеви. Од теренски белешки.

Julija TRIČKOVSKA

**SOME ASPECTS OF ECCLESIASTIC ART ON THE BALKANS
FROM THE 18TH AND THE 19TH CENTURIES**

-TRADITION AND INFLUENCES-

The ecclesiastic art on the Balkans was built on the grounds of ideology of the Byzantine religious court, in the conditions that began with the process of changes in the life of the Balkan population in frames of the heterodox state, and was subjected with changes that are most visible during the period of the last centuries of the Ottoman rule. The Russian researcher V. M. Polevoy in the review of the transformation of the Greek ecclesiastic art from the 16th to the 18th centuries has given a summary about the causes in “the changes of the medieval worldview”. Although this evaluation is given in general sense, this can relate to the art of the other Balkan milieu, having in

mind the basic common idea of the cultural artistic traditions and the continuity of the mutual processes which occurred mostly through the Balkans. In this context, the essential structure had changes in the economic and social life of the Christian population, aroused in the 18th and the 19th centuries, as a result guided by the civil (world) ideology, and to great extent by the spiritual life of the Orthodox Christians, and their artistic expression. In this paper we endeavour to explain the influence in sacral art of the Balkans, giving examples that testify the changes that occurred in the 18th and especially in the 19th century, and effects that changed of the flow.

1] The study is a modification from the last chapter – Art tradition and influences- from the doctoral dissertation from the author that was presented on the Faculty of Philosophy in Skopje in 2009, titled: The works in Macedonia from the painter family of Mihail from Samarina, 28-68.