



Љиљана СТОШИЋ

ДУБОРЕЗ ИКОНОСТАСА МАНАСТИРА СВЕТИ ЈОВАН БИГОРСКИ И БИБЛИЈА ЕКТИПА

Кључне речи: Библија Ектипа, западноевропски графички предлошак, дуборез, Дебар, копаничарство, Мијаци, Стари и Нови завет, барок, Балкан

Апстракт: Дуборез иконостаса (1829–1835) Бигорског манастира најбоље је сачувано дело мијачких копаничара. Мајсторство ове дебарске резбарске школе предвођене Петром Филиповићем Гарком већ је уочено, а иконостас истицан као неупоредив на балканским просторима по броју људских и животињских фигура, као и биљних мотива у фолклорном стилу. Претежни део старозаветних и новозаветних сцена у дубоком рељефу и пуној скулптури, резан је угледањем на фигуре са бакрореза из Библије Ектипе Кристофа Вајгла (Аугзбург, 1695). Осим у композицији, утицај барокних гравира препознаје се и у изгледу лица и одеће приказаних ликова. Групни портрет шесторице мајстора у народној ношњи са фесовима, који маљевима и длетима раде по предлошцима из отворених књига, изведен је уз реалистичне детаље из резбарске радионице.

Копаничарством се од давнина називало грубо дубљење најчешће дебла ораховог, јасеновог или јасикиног дрвета помоћу маља и длета, а потом ножићима док се не добије једноставни удубљени предмет за свакодневну употребу, односно украс за кућни или црквени намештај. Стари назив за уметнички занат резбарења у дрвету – дрворез или дуборез, потиче од великог дрвеног маља (копан), алатке којом се удара по длету да би се добио „вез у дрвету”¹. Столарско помагало за рендисање дасака и дубљење дрвета је копаљка или плања. Слично су именоване и веће или мање издубљене дрвене посуде и судови за одлагање хране, прање рубља и храњење стоке (копања, копаница, копанак), као и једноставни народни музички инструмент – гусле, али и чуњеви начињени

од издубљењег дебла (копаница)². На југоистоку Србије око Ниша, Лесковца, Власотинца, Димитровграда и Врања копан још и данас означава батак кокошке или ћурке. Мајстор за израду корита, копанак и копаница³ називао се копањар, па су Копања, Копањих, Копанић и Копановић – презимена, а Копаница (Скопље, Тустендил), Копанице (Брчко) и Копањ (Љубљана) – називи места у најближем региону, али и ишчезли топоними у бањалучкој регији.

Као уметнички дуборез мијачких породичних радионица негован од краја XVIII до првих година XX века, копаничарство је изданак прилепско-слепчанске радионице позновизантијског дубореза из XV–XVI⁴ и светогорске школе XVII–XVIII века. Поред светогорске и дебарске школе дубореза, у овом периоду на Балкану су се развијале и епирска (Грчка)⁵, самоковска, тревненска, банска (Бугарска), као и бератска школа (Албанија) резбарства. Између 1925. и 1928. године дебарску копаничарску делатност наставља у измењеном виду Уметничка дуборезбарска школа у Дебру и Охриду. У периоду између два светска рата оне израђују таванице, долапе, миндерлуке, врата, ламперије и иконостасе у модернизованој варијанти (Бели двор у Београду, Карађорђева црква Свете Богородице у Тополи, црква Светог

² Речник српскохрватског књижевног и народног језика, књ. X (колити-кукутица), Београд 1978, 203–204.

³ Х. Црниловић, „Мијачка копаница”, Гласник Етнографског музеја, 64 (Београд 2001), 121–154.

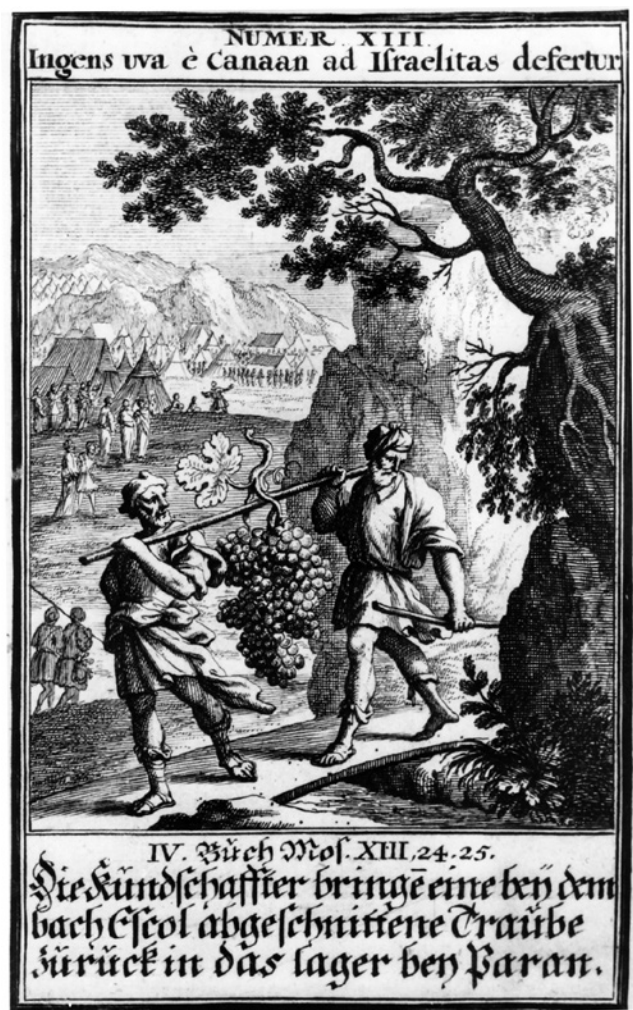
⁴ М. Ћоровић Љубинковић, Средњовековни дуборез у источним областима Југославије, Београд 1965; Б. Кулић, Новосадске дрворезбарске радионице у 18. веку, Нови Сад 2007, 46.

⁵ Е. Тсаларли, *Ενλογωλυπτα τεμπλα Ηπειρο17ου – μησεος 18ου εα: προστυπα ζωλογηπτα*, Αθηναί 1980.

¹ Р. М. Грујић, „Дрворез Св. Спаса и Св. Богородице у Скопљу”, Гласник Скопског научног друштва, V/2 (Скопље 1929), 165.



Сл. 1. К. Вајгл, *Жртва Аврамова*, бакорез из Библије Ектине (Аугзбург, 1695) – фото-служба Народног музеја у Београду



Сл. 2. К. Вајгл, *Повратак из Ханана*, бакорез из Библије Ектине (Аугзбург, 1695) – фото-служба Народног музеја у Београду

Георгија на Бановом Брду у Београду)⁶. Дебарске копаничарске тајфе веома су вредно и истрајно радиле на некадашњем подручју Јужне и Старе Србије, али и на ширим балканским просторима (Босна и Херцеговина, Бугарска, Румунија, Албанија, Грчка). Најраније копаничарске иконостасе чинио је велики број олтарских преграда и делова црквеног намештаја међу којима су били и они манастира Лесново, цркве Светог Спаса и Свете Богородице у Скопљу, манастира Свети Јован Бигорски, старе цркве Светог Ђорђа у Призрену, храма Светог Николе у Крушеву, црква у Битољу, Прилепу, Штипу, Велесу, Кратову, Куманову и Рилском манастиру, као и дуборезне таванице за беговске и чорбацијске куће у Дебру, Охриду, Тетову, Скопљу, Крушеву, Прилепу и Битољу. Будући да је копаничарство било тесно везано за старо балканско градитељство, нестајало је зајед-

но са рушењем, спаљивањем или пропадањем објеката градске профане и црквене архитектуре.

Главну дебарску копаничарску тајфу предводио је протомајстор Петар Филиповић Гарка из села Гара између Дебра и Кичева, области која се прочула по бројним сликарима (Дичо Зограф) и градитељима (Андреја Дамјанов) често заједно ангажованим на подизању и опремању истог храма. Они су и сами били истовремено обучавани и за израду зографских икона и за рукоделисање дрвених олтарских преграда и црквеног намештаја⁷. Са Гарком су радила двојица његове браће Марко и Јован и други помоћници – мајстори, калфе и шегрти Мијаци. Резбарска тајфа Макарија Фрчковског из оближњег Галичника самостално је резбарила иконостасе и црквени намештај у цркви Светог Николе у Приштини, Бугарској (Пазарцик, Софија, Пловдив), егејској Грчкој (Сер,

⁶ N. P. Tozi, „Drvorezbarstvo: Makedonija”, *Likovna enciklopedija Jugoslavije*, 1 (A–J), Zagreb 1984, 350.

⁷ X. Црниловић, *Мијачка копаница*, 134.



Сл. 3. П. Филиповић Гарка, *Жртва Аврамова и Повратак из Ханана*, дуборез са иконостаса манастира Свети Јован Бигорски (1829–1835) – фото Бигорског манастира Светог Јована

Лариса)⁸, као и Србији (Неготин)⁹, али је пре тога у Бигорском манастиру и у цркви Светог Спаса у Скопљу удружено радила са Гарком.

На иконостасима цркве Светог Спаса у Скопљу и у Бигорском манастиру Гаркина резбарска радионица оставила је и аутопортрете тројице, односно шесторице мајстора у фесовима који, предвођени Петром Гарком рукоделишу за дугачким столовима са длетима и маљевима према нацртима из отворених књига. Двојица главних мајстора приказани су са дугим брцима и својом величином се истичу у првом горњем реду. Први од њих, уместо да ради, показује прстом десне руке на чело, алудирајући на своју водећу улогу унутар тајфе. Испод њих су друга двојица њихових млађих заменика, занатлије-калфе на шта указује њихова голобрадост и упосленост бирањем и додавањем длета. Трећу и последњу групу чине двојица помоћника-шегрта са отвореним књигама

цртежа или калема¹⁰, односно предложака. Пошто последња двојица копаничара нису приказана у ђаконској нити калуђерској одежди, већ у обичној народној ношњи заврнутих рукава, разгрљених прса и као претходна четворица – са фесовима, отворене књиге у њиховим рукама не представљају библијски текст него слике, односно припремљене нацрте-предлошке за њихово резање.

Увидом у сачуване фотографије и делове олтарских преграда ове највеће копаничарске радионице у региону¹¹ и њиховог поређења са више стотина бакрореза из илустроване Библије Египте (*Biblia Ectypa*) Кристофа Вајгла (Аугзбург,

¹⁰ Р. М. Грујић, „Дрворез Светог Спаса и Свете Богородице у Скопљу”, 198–200.

¹¹ Д. Корнаков, „Нови сознанија за иконостасот и мебелот на манастирот Св. Јован Бигорски, *Бигорски научно-културни собири* (1974–1975), Скопје 1976; *Творештвото на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век*, Прилеп 1986, 82–95; www.†Бигорски манастир – Официјелна веб страница, Бигорскиот иконостас – украс на црквата, ©2010-2018

⁸ Г. Трайчев, *Книга за Мијаците*, Софија 1951, 28.

⁹ Н. Макуљевић (пр.), *Сакрална топографија Неготинске крајине*, Неготин 2012, 20–21.



Сл. 4. К. Вајгл, *Благовести*, бакрорез из *Библије Ектине* (Аугзбург, 1695) –фото-служба Народног музеја у Београду



Сл. 5. К. Вајгл, *Поклоњење крајева*, бакрорез из *Библије Ектине* (Аугзбург, 1695) – фото-служба Народног музеја у Београду

1695)¹², учава се њихова на моменте зачуђујућа сличност као одраз у огледалу¹³. Реч је о једној од најчешће, мада не и јединој коришћеној, гравираној западноевропској Библији у рукама српских, грчких и бугарских сликара и бакрорезаца из друге половине XVIII и XIX века. Иконостаси Гаркине тајфе први су познати радови у дуборезу, односно у трећој димензији, изведени према јед-

¹² www.Biblia Естурпа: Bildnusen aus Heileger Schriftt des Alt-und Neuen Testaments, Christoph(or) Weigel (excudit), Augsburg, 1695; Љ. Стошић, „Вајгл, Кристоф“, *Српска енциклопедија, II (В – Витечка)*, Нови Сад – Београд, 2013, 61.

¹³ Љ. Стошић, „Циклус Христових страдања у Бачком Петровом Селу и Библија Ектипа“, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 25 (Нови Сад 1989), 201–210; *Западноевропска графика као предлошак у српском сликарству XVIII века*, Београд, 1992; „*Biblia Естурпа* и Жефаровићево *Описаније Јерусалима*“, *Зборник Народног музеја*, XVIII-2 (Београд 2007), 203–218; „Копаничарство“, *Речник појмова ликовних уметности и архитектуре*, II (Е–К), Београд 2019, у штампи; Lj. Stošić, „Western European Prints in the Religious Art of Balkan Countries (18th–19th Centuries)“, *Marginalia: Art Readings*, II (Sofia 2019), in print.

ном познатом западноевропском графичком предлошку, уз истовремено поштовање светогорске сликарске Ерминије Дионисија из Фурне¹⁴. Коришћење холандских и немачких илустрованих Библија запажено је као графички модел у грчком зидном сликарству и иконопису између првих деценија XVIII (Епир, Саламина–Атика, Пелопонез, Тесалија, Света Гора)¹⁵ до средине XIX века (Тракија)¹⁶, а Гаркино учење заната везује се за јужнобалканске културно-уметничке центре као што су Солун и Сер (пре 1811). Изгледа да сликајући 1831–1835. године иконе за исту олтарску преграду у три зоне, као и фреске за мушку трпезарију на првом спрату, зографи Михаило и

¹⁴ X. Црниловић, *Мијачка копаница*, 134.

¹⁵ D. Konstantinos, „Greece: Hearth of Art and Culture after the Fall of Constantinople“, *Post-Byzantium: the Greek Renaissance – 15th–18th Century Treasures from the Byzantine and Christian Museum*, Athens, Athens, 2002, 48–50.

¹⁶ L. Syndika-Laurda, E. Georgiadi-Kuntura, *19th Century Greek Orthodox Churches in the Townships of Didymoteicho and Soufli, Eastern Thrace*, Thessaloniki, 2004, 191–201.



Сл. 6 К. Вајгл, *Бекство у Египат*, бакрорез из *Библије Ектине* (Аугзбург, 1695) – фото-служба Народног музеја у Београду

Димитар (Данило) из Самарине¹⁷ нису користили овај немачки илустровани предложак, већ неки новији и декоративнији у стилу левантинског барока, пореклом са Свете Горе¹⁸. Ту су се истовремено на једном месту начини „европеизације на хартији”¹⁹ и спојили и разишли показавши прак-

¹⁷ Ј. Тричковска, „Западњачки утицаји на црквено сликарство у Македонији преко зографа Михајла и Димитра из Самарине”, *Зборник радова Западноевропски барок и византијски свет*, Београд 1991, 207–212; „Иконописот во Бигорскиот манастир од времето пред обновувањето во 1800 година”, *Манастир Свети Јован Бигорски*, Скопје 1994, 175–190; „Тематика на живописот на машката трпезарија во манастирот Св. Јован Бигорски”, нав. дело, 141–174; Д. Корнаков, „*Резбите во манастирот Св. Јован Бигорски*”, нав. дело, 205–206, 210.

¹⁸ Ј. Андреевска, „Крушевски зографи-иконописци и њихово место у уметности Македоније XIX века”, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 26 (Нови Сад 1990), 294; А. Николовски, „Живописот во манастирот Свети Јован Бигорски од XVIII и XIX век”, *Манастир Свети Јован Бигорски*, 112–115.

¹⁹ Е. Мутафов, *Европеизација на хартија: сочиненија за живописата на грчки език през првата половина на XVIII в.*, Софија 2001, 150–192.

тично бесконачне могућности непоновљивих позновизантијско-барокних синтеза.

Угледање на немачке графичке предлошке најоучљивије је и у сценама Христових страдања и мука, Богородичином и циклусу Светог Јована Крститеља. Највећу групу фигуралних композиција смештених у барокне картуше у доњем делу олтарске преграде одликује уплетеност у лишће акантуса и бокоре процветалих ружа са понеком животињом (орао, јелен, грифон). За разлику од њих, остали делови композиција са празном позадином утопљени су у наивни декоративни *horlog vasu*²⁰. Њихове представе светих не чине хармоничну целину са носећим украсним оквиром, који својом бујношћу прети да их покрије. Два другачија поступка обраде дрвета у приказивању динамичне библијске радње или статичких светачких фризова у непосредној су зависности од тога да ли су се ослањали на немачки или на неки други графички предложак. У основи овог различитог приступа стоји намера да се доњи, сагледљивији део иконостаса раскошније и деликатније обради већим бројем библијских и светих личности, док је у горњем делу њихово смањивање ишло у корист преовлађујућег биљног украса, животињских ликова и анђеоских главица.

Осим у Бигорском манастиру, за неколико библијских сцена се зна да су се налазиле и на првим дрворезбареним олтарским преградама Гаркине групе у манастиру Леснову (1811–1814) и у цркви Светог Спаса у Скопљу (1819–1824), а могуће је да су неке од њих поновљене и на потоњим радovima, као што је онај последњи и најбољи али несачуван – иконостас цркве Светог Николе у Крушеву који није сачуван. Реч је о старозаветним и новозаветним композицијама као што су Први грех, Жртва Аврамова, Повратак из Ханана, Благовести и Тајна вечера²¹. Налажење истих сцена на резбареним олтарским преградама манастира Григоријат на Светој Гори (1780) и Икосифинисис (1802) између Сера и Кавале у Грчкој – наводило је на помисао да су оне биле непосредни предложак Гарки и његовој тајфи. За разлику од њих, Жртва Аврамова са бигорског балдахина (1810), дела мијачке радионице која је радила у Елбасану, није довођена у везу са Гаркином истоименом композицијом, већ више са стилским одликама резбарске тајфе Макарија Фрчковског²².

²⁰ Д. Медаковић, „Манастир Хиландар у XVIII веку”, *Трагом српског барока*, Нови Сад 1976, 142.

²¹ Д. Корнаков, „*Резбите во манастирот Св. Јован Бигорски*”, 204, 206.

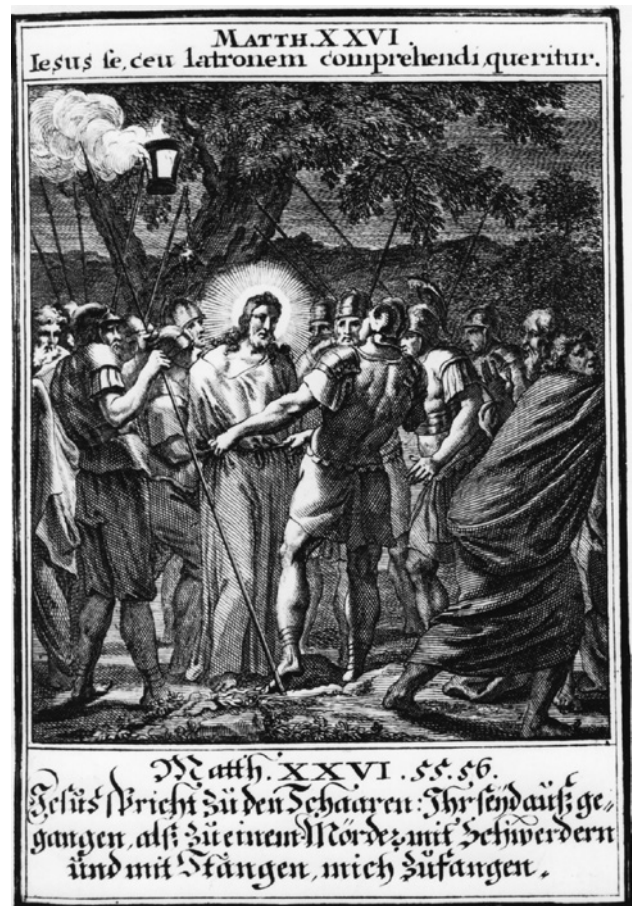
²² Исто, 199.



Сл. 7 П. Филиповић Гарка, *Благовести, Поклоњење краљева и Бекство у Египат*, дуборез са иконо-стаса манастира Свети Јован Бигорски (1829–1835) – фото Бигорског манастира Светог Јована

Све ове, заједно са већином осталих сцена, налазиле су се у корпусу Вајглове, као и других западноевропских илустрованих библија. Више десетина композиција са бигорског иконо-стаса, нарочито оне из циклуса Богородичиног (*Сусрет Марије и Јелисавете, Благовести, Поклоњење краљева, Бекство у Египат*), Христовог (*Крштење, Истеривање трговаца из храма, Исцељење слепог, Улазак у Јерусалим, Молитва у Гетсиманском врту, Прање ногу, Тајна вечера, Јудин пољубац, Христос пред Пилатом, Ношење крста, Неверовање Томино, Noli me tangere*) и живота светог Јована Крститеља (*Рођење светог Јована Претече, Усековање главе светог Јована Претече*) али и старозаветних сцена (*Први грех, Истеривање Адама и Еве из Раја, Каин убија Авеља, Жртва Аврамова, Повратак из Ханана*) лако се и на први поглед пореде са немачким бакрорезима откривајући да је реч о њиховој нај-непосреднијој вези.

Главне разлике између резбарених и гравираних сцена своде се на неминовна преиначавања због природе ликовног медија, односно прерађивања услед преношења димензионалне представе у дубоки рељеф и пуну скулптуру. Вајглове шрафиране старозаветне и новозаветне сцене са волуминозним фигурама приказаним у снажном искорачају местимично су преузимање као одрази у огледалу и увек без позадинске сценографије, са ликовима из првог плана као јединим носио-



Сл. 8 К. Вајгл, *Хватање Христа*, бакрорез из Библије Ектуне (Аугзбург, 1695) – фото-служба Народног музеја у Београду



Сл. 9 К. Вајгл, *Јудин пољубац*, бакрорез из Библије Ектипе (Аугзбург, 1695) – фото-служба Народног музеја у Београду

цима радње. Они се неминовно каткад ротирају под одређеним углом ради приказивања у дуборезбареном фризу. Да се ради о слободнијем копирању по графичком предлошку уверавају многољудне композиције са фигурама у покрету које живо комуницирају између себе показујући снажна осећања пуна бола и изненађености која их прожимају. Заодевеност фигура у завијорену дугу или одећу до изнад колена, са високим припијеним чизмама и рукавима посувраћених до изнад лаката – доследна је и без изузетака. Сви мушки ликови, осим мудраца са Истока, гологлави су и дуге пуштене косе, док старији имају бркове и браду. Особеност Гаркине копаничарске радионице чине колико велика стопала свих приказаних фигура толико и наглашавање њихових несразмерно снажних и увеличаних шака. На сценама бигорског иконостаса везаност за један или више одговарајућих Вајглових бакрореза, открива поједности какве су упаљени фењер римског војника у близини Христа приликом његовог хватања као знак да је реч о ноћној сцени (*Јудин пољубац*, *Хватање Христа*), истицање Јосифовог штапа (*Рођење Христово*, *Бекство у Египат*), наглашеност набреклих мишица двојице Јевреја



Сл. 10 К. Вајгл, *Улазак у Јерусалим*, бакрорез из Библије Ектипе (Аугзбург, 1695) – фото-служба Народног музеја у Београду

који о штапу носе циновски грозд (*Повратак из Ханана*) или положај магарећих ногу (*Бекство у Египат*). Све ове и друге поједности у раду Гаркине дрворезбарске тајфе доводе до закључака да је реч о јединственим балканским олтарским преградама резаним у дрвету на којима је до изражаја дошла динамична композиција и драматичност радње уз истовремено инсистирање на психолошким моментима и реалистичким детаљима²³.

Копаничарска радионица Петра Филиповића Гарке током своје вишедеценијске делатности поседовала је – као и све друге зографске тајфе и сликарски атељеи свога времена – збирку ликовних предлогака, међу којима је била и Вајглова Библија Ектипа. Непрекидно се усавршавајући у резбарству, Гаркина група постајала је све вештија и спретнија у изради композиција које су се понављале (*Први грех*) али и у проширењу тематског репертоара (*Повратак из Ханана*). Указивање на један конкретни барокни западноевропски графички предлогак који је током XVIII и XIX века био популаран и јужно (Грчка), северно (Србија) и

²³ Исто, 205.



Сл. 11 П. Филиповић Гарка, *Јудин пољубац и Улазак у Јерусалим*, дуборез са иконостаса манастира Свети Јован Бигорски (1829–1835) – фото Бигорског манастира Светог Јована

источно (Бугарска) од Дебра, кроз праћење делатности Гаркине тајфе отвара могућност непосредног сагледавања односа бакрорез-дуборез. Он у досадашњим истраживањима никада није био конкретно спецификован, већ само најопштије претпостављан као западноевропски утицај. С обзиром на методолошке разлике ових ликовних медија у приказивању димензија, однос према коришћеном предлошку не излази из већ познатих оквира (бакрорез – бакрорез, бакрорез – зидна слика, бакрорез – икона), укључујући и укрштање једног или комбиновање два или више узастоп-

на или сродна јеванђељска догађаја. Да се заиста ради о угледању на Вајглов а не на неки други графички предлошак на већем броју дуборезбаних сцена са бигорског иконостаса, откривају ситни али карактеристични детаљи. У умешним рукама мијачких копаничара управо они чудесно мада наивно оживљавају, потврђујући колико је уметничко-занатско преношење са предлошка било увежбано уз неминовна поједностављења, дораде и оригинална веристичка уношења појединости из сопственог свакодневног живота.

Љиљана СТОШИЋ

ДУБОРЕЗ ИКОНОСТАСА МАНАСТИРА СВЕТОГ ЈОВАНА БИГОРСКОГ И БИБЛИЈА ЕКТИПА

Резиме

Длаборезниот иконостас на Бигорскиот манастир Свети Јован е најпознатото сочувано дело на мијачките копаничари. Мајсторството на оваа резбарска школа, предводена од Петре Филипович Гарката веќе е забележано, а иконостасот е истакнат како неспоредлив на балканските простори по бројот на анимираните длаборезни човечки и животински фигури, како и флоралните мотиви во фолклорен стил. Претежниот дел од старозаветните и новозаветните сцени во длабок релјеф и полна скулптура резбан е по углед на фигурите од бакорезот од *Biblia Ectypa* Christoph-a Weigel-a (Аугзбург, 1695). Освен во композицијата, влијанието на барокните гравури се препознава и во изгледот на лицето и облеката на прикажаните ликови. Групниот портрет на шесторицата мајстори во народна носија со фесови, кои со дрвени чекани и длета работат по предлошка од отворени книги, изведен е со реалистични деталји од резбарската работилница.

Иконостасите во црквата Свети Спас во Скопје (1812-1824) и во манастирот Свети Јован Бигорски (1829-1835) кај Дебар, се први познати работи во длаборез, односно во трета димензија, изведени по углед на една позната западноевропска графичка предлошка, со истовремено почитување на светогорската Ерминија на Дионисиј од Фурна. Користењето на холандските и германските илустрирани Библии забележано е во гр-

чкото сидно сликарство и иконописот помеѓу првите децении на XVIII и средине на XIX век, а Гарковото учењето на занатот се врзува со јужнобалканските културно-уметнички центри како што се Солун и Сер.

Во текот на повеќедецениската дејност, копаничарската работилница на Петре Филипович Гарката – како и сите други зографски тајфи и сликарски атељеа на своето време – ја поседувале збирката од ликовните предлошки, меѓи кои била и Вајгловата Библија Ектипа. Непрекинато усовршувајќи се во резбарењето, групата на Гарката, станувала се повешта и поспретна во изработката композиции кои се поновувале но и проширувале во тематскиот репертоар. Со оглед на методолошките разлики на длаборезот во однос на бакорезот, односот на мијачките копаничари кон користената предлошка (бакорез – длаборез) не излегува од веќе познатите оквири (баркорез – бакорез, бакорез – сидна слика, баркорез – икона), вклучително и вклучувањето на една или две последователни евангелски настани. Дека е навистина станува збор за Вајгел а не некоја друга графичка предлошка при резбарењето на бигорскиот иконостас, откриваат ситни но карактеристични деталји. Заправо се тие кои потврдуваат и неминовното мајсторско поедноставување, доработка и оригиналните верски поединости од сопствениот секојдневен живот.

Ljiljana STOŠIĆ

THE WOOD-CARVED ICONOSTASIS IN THE MONASTERY OF ST. JOHN BIGORSKI AND THE BIBLIA ECTYPA

Summary

The wood-carved iconostasis in the Monastery of St. John Bigorski represents one of the most distinguished works by the Miyak carvers. The skilfulness of this Debar wood-carving school headed by Petre Filipovič – Garkata was definite by its unique iconostasis on the spaces of Balkans with the many animate figures of humans, animals, floral and folk elements of the style. The majority of the scenes from the Old and the New Testament set in deep relief and full sculpture were made by observing the figures from the etching prints in the *Biblia Ectypa* from Christoph Weigel, published in Augsburg in 1695. Alongside the compositions, the Baroque engravings are also visible in the fascial features and the garb of the characters. The group portrait of six masters dressed in folk costume with a fez on their heads holding the carving tools in their hands, and looking at an open book of samples, is a very realistic detail from the wood-carving school.

The iconostases in the church of the Holy Saviour (Sv.Spas) in Skopje (1819-1824) and the Monastery of St. John Bigorski near Debar are the first known wood-carving works accomplished according to the West European engraving prints, but likewise respecting the athonite Painter's manual of Dionysius of Fourna. The use Dutch and German illustrated Bibles was noted in the Greek fresco paintings and

icon paintings during the first decades of the 18th to the middle of the 19th centuries, while the education of the carver Garka is linked to the South Balkan cultural and artistic centres like Thessaloniki and Serres.

The workshop of Petre Filipovič-Garkata during the many years of wood-carving, like the other painting workshops, and painting ateliers from the period – had owned a collection of samples, among them the *Biblia Ectypa* by Christoph Weigel. Constantly developing the art of carving, the members of the group headed by Garka became very skilled and handy in the developing compositions that were repeated, but also were enlarged in their repertoire. Having in mind the difference of the method of wood-carving and etching, the Miyak carvers had showed the use of samples (etching-wood-carving) not escaping from the popular frames in relation to the established frames (etching-etching, etching-fresco painting, etching-icon), adding and assembling one or two successive biblical scenes. To confirm that Weigel's etchings were used as examples and no other prints for the carving of the iconostasis at the Monastery of Bigorski is revealed by some minor but very distinguishing details. Actually they confirm the master's simplicity, the finishing work, and inserting details from their own everyday life.