



Бојан ТАНЧЕСКИ

ЦРКВАТА Св. ГЕОРГИ ВО С. ЛАЗАРОВЦИ, КИЧЕВСКО

Еден непознат споменик од поствизантиската уметност

Клучни зборови: црква Св. Ѓорѓи, с. Лазаровци, поствизантија, XVI-XVII век

ИСТОРИОГРАФСКИ ПРЕГЛЕД ЗА ЦРКВАТА Св. ГЕОРГИ

Селото Лазаровци е мала населба на територијата на општина Кичево¹. Во селото постои црква Св. Георги, која има сепулкларен карактер, односно, црквата се наоѓа до старите селски гробишта.

Поради недостигот од историски извори за црквата св. Георги, како и отсуството на ктиторски натписи во црквата, датирањето и идентификувањето на ктиторите и зографите е отежнато².

Исто така, во изминатите години се правеа напори да се изработи топографијата на византиските споменици во Кичевско – Бродскиот крај, како и нивно објавување во стручната литература, но

* Поради ненадејната смрт на младиот колега **Бојан Танчески**, текстот за црквата св. Георги во с. Лазаровци го публикуваме во изворна форма. Остварување на желбата за публикување на овој труд е наша ветена обврска но за жал без можност на авторот докрај да учествува во процесот на публикувањето со свои дополнителни заложби.

¹ Лазаровци е оддалечено 4 км североисточно од градот Кичево. Селото е рамничарско, на надморска височина од 640 м, со полделска функција, на простор кој зафаќа 2,2 км², со 110 жители, cf. М. Панов, Енциклопедија на Селата во Република Македонија, Патрија, Скопје 1998, 173.

² Во турскиот пописен дефтер бр. 4, од 1467 – 68 година, како и том 6, книга 2, од 1568 – 69 година, нема податоци за постоење на црква / цркви во село Лазаровци, иако има податоци за самото село Лазаровци. cf. М. Сокловски, А. Стојаноски, *Турски документи за историјата на македонскиот народ, Опширен пописен дефтер бр. 4 (1467 – 1468)*, Архив на Македонија, Скопје, 1971, 231; А. Стојаноски, *Турски документи за историјата на македонскиот народ, Опширен пописен дефтер за Скопскиот Санџак од 1568 – 69*, Архив на Македонија, Скопје 1988, 279.

сепак црквата во Лазаровци остана непозната за истражувачите на уметноста од доцниот среден век во Македонија и ја нема добиено потребната научна валоризација³. Досега единствена општа информација за црквата даде С. Велјановска⁴ во својата книга за црквите и манастирите во Кичевската епархија од османлискиот период.

Но врз основа на иконографско–стилска анализа на сликаната програма во црквата св. Георги, ќе се обидеме да дадеме повеќе податоци кои ќе ја определат веројатната поврзаност со манастирот св. Никола Ореоец, датирана во 1595 година, а преку неа ќе се определи и временската рамка на живописување на црквата св. Георги, која се поставува во последната деценија на 16 век до првата деценија на 17 век.

АРХИТЕКТУРА НА ЦРКВАТА

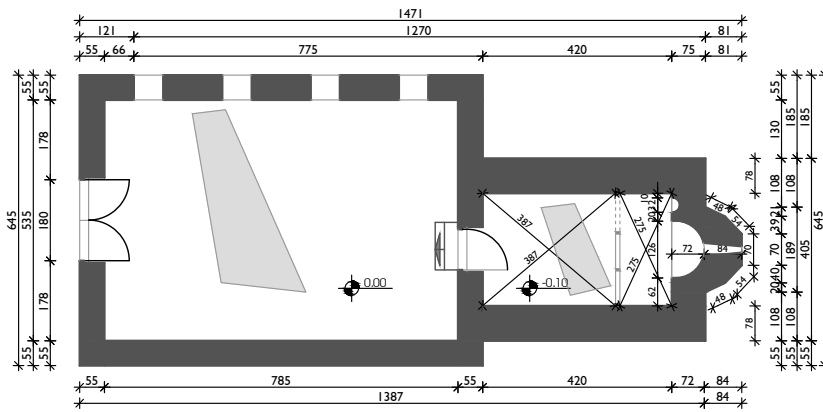
Црквата св. Георги во с. Лазаровци е мала еднокорабна црква, со покрив на две води изработени од камени плочи. (Сл. 1) Внатрешната структура на просторот е организирана како еднокорабен наос со калота, олтарски простор со полукружна апсида однатре и петострана апсида на надворешната страна од источниот ѕид, и една полукружна ниша во протезисот. Црквата е со влез од западната страна.

Изградена е од масивна конструкција од камен и малтер. Нејзините димензии се: широчина 2,40м, должина 4,20м, а највисокиот дел во црквата е 3,5м.

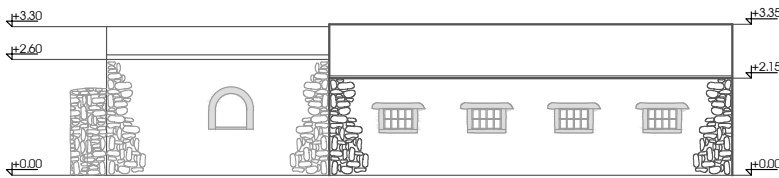
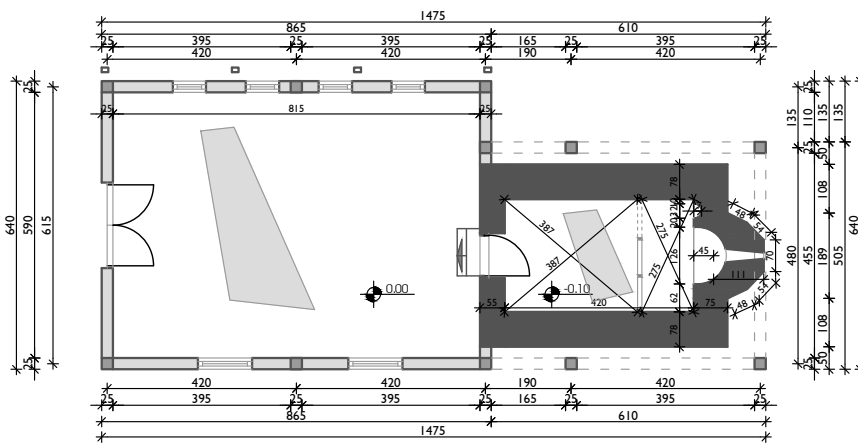
³ С. Петковиќ, *Зидно Сликаство на подручју Пеѓке Патријаршије 1557 – 1614*, Нови Сад 1965, 214; М. М. Машниќ, *Манастирот Св. Никола Ореоечки*, КН 14/15, 5, п. 1; Eadem, *Манастирот Ореоец*, 11, п. 2, 3.

⁴ С. Велјановска, *Црквите и Манастирите во Кичевското Архиепископско Намесништво*, Кичево 2002, 64.

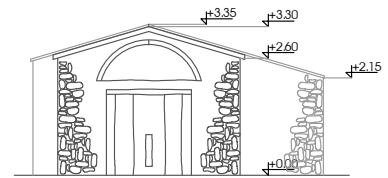
СТАРА СОСТОЈБА



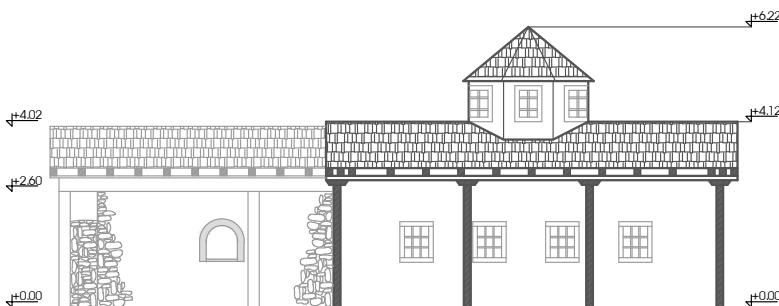
ПОСТОЕЧКА СОСТОЈБА



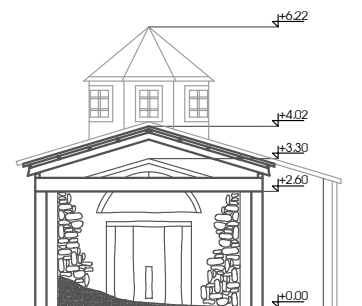
СЕВЕРНА ФАСАДА
СТАРА СОСТОЈБА



ИСТОЧНА ФАСАДА
СТАРА СОСТОЈБА



СЕВЕРНА ФАСАДА
ПОСТОЕЧКА СОСТОЈБА



ИСТОЧНА ФАСАДА
ПОСТОЕЧКА СОСТОЈБА



M = 1 : 150



Сл. 1. Поглед кон југозападната фасада на црквата св. Георги во с. Лазаровци

Поради тоа што досега за црквата св. Горги не е изработена архитектонска документација, ќе ги наведеме градежните карактеристики на старата состојба и ќе дадеме опис на постојната состојба на објектот.

Црквата имала и стар трем, кој веројатно е изградена во истиот период кога е изградена и самата црква или можеби нешто подоцна, и имал исти градежни карактеристики како и црквата⁵. Стариот трем од црквата е урнат во јуни – јули 2012 година, а на негово место, во истиот период, е изграден нов трем со купола.

Сидната текстура на старата состојба на црквата (стариот трем и бродот на црквата) произлегува од применетиот материјал што се користел за градење на црквата, а тоа е камен, малтер и дрвени талпи кои се видливи на источниот ѕид и на аглите на истиот ѕид од црквата. Каменот главно е употребуван како необработен, поставен во малтер и без одреден опус на ѕидање. Малтерот се користел и за добивање рамна ѕидна површина, а фугата помеѓу камењата дополнително е исцртувана со врежување, додека малтерот сè уште бил свеж (особено видливо на северниот ѕид околу нишата каде што е насликана св. Петка).

⁵ Информациите за архитектонската карактеристика на стариот трем, кои ни помогнаа во нејзина реконструкција, ни ги даде Сашо Таневски, жител на с. Лазаровци, на кој му се заблагодарувам за помошта.

Во старата состојба на црквата имало четири прозорски отвори на северниот ѕид од тремот и мал правоаголен прозорски отвор во средина на петстраната апсида однадвор, на источната страна, кој се пробива низ дебелината на ѕидот во близина на нивото на теренот, а служел за проветрување на олтарот. Исто така, во старата состојба на црквата висинската разлика помеѓу покривот од тремот и покривот од бродот од црквата е 5 см.

Новата постоечка состојба на црквата (новиот трем и бродот од црквата) ги задржува димензиите од стариот трем 6, 40м x 8, 65м, со единствена разлика во дебелината на ѕидот кој е намален од 55 на 25 см, а со тоа е зголемена корисната површина на тремот. Има четири прозорски отвори на северниот ѕид, два на јужниот ѕид и по три носечки столбови на секоја од страните. Друга значајна и видлива промена на тремот е изградбата на осумстрана купола со висина од 6, 22 м со прозорски отвор на секоја од страните. Покривот од тремот е конзолно исфрлен кон исток со димензија 6,10 м должина и 4,80 м ширина, поставен на 6 столбови, го надвиснува и го покрива целиот кораб од црквата, со цел дополнително да се обезбеди црквата. Висинската разлика помеѓу новиот покрив над бродот од црквата и стариот покрив од бродот од црквата е 0,72 см.



Сл. 2. Богородица Оранта и Христос Емануел, олтар, црква св. Георги во с. Лазаровци

ТЕМАТСКИ И ИКОНОГРАФСКИ ОСОБИНИ НА ЖИВОПИСОТ

Тематиката во олтарот

Во конхата на апсидата се претставени Богородица Оранта и Христос Емануел, насликан во медалјон со срцевидна форма⁶. (Сл. 2) Раширените раце на Богородица и сликата на малиот Христос Емануел, кој е насликан во медалјон со срцевидна форма на нејзините гради (како ознака на животноносен извор, карактеристичен за поствизантиската уметност) означува теолошкото обединување на инкарнацијата на Христос и застапништво на мајката божја⁷.

⁶ Христос е облечен во зеленикаво бел хитон и окерасто црвеникав химатион, со десната рака благословува, а левата рака му е подигната. Богородица е облечена во црвен мафорион, на градниот дел има две ѕвезди и орнаментална декорација на двете раце, а под мафорионот има син фустан.

⁷ Дополнително значење на симболиката на Богородица Оранта во калотата на апсидата е и основната христијанска мисла на ископување, но исто така Богородица Оранта ја означува и душата на умрената во рајот како застапничка на сè уште живите на земјата, cf. М. Татић – Ђурић, *Врата слова, ка лику и значење влахернитисе*, ЗЛУ 8, Матица Српска, 1972, 72 – 78, 85; М. Татић – Ђурић, *Икона Богородице Знамења*, ЗЛУ 13, Нови Сад 1977, 5; Бојана В. Поповић, *Програм живописа у олтарском простору*, Зидно сликарство

Оваа композиција, од т.н. тип платитера или знамење, најчесто се слика во источниот дел од црквата, во конхата на апсидата, во конхата на ѓакониконот или во лунетите над источните портали⁸. Иконографски модел кој често носи и различни епитети: Велика пресвета (во црквата Св. Сите Свети, с. Лешани; Св. Никола Болнички, Охрид; Св. Богородица, с. Доленци), Застапница (во црквата Св. Богородица, с. Велмевци) или само со едноставана сигнатура Мајка Божја (како во Лазаревци)⁹. Оваа композиција, која се слика во два иконографски модела со или без преставите на архангелите Михаил и Гаврил (пример во кој се насликани архангелите е црквата Св. Јован Богослов, кај Слепче), е честа претстава во конхата на апсидата во црквите од доцниот среден век во Македонија¹⁰.

манастира Дечана, Београд 1995, 78, п. 7; Ј. Николиќ – Новаковиќ, *op. cit.*, 28; М. М. Машниќ, *Манастирот Ореоец*, 54; В. Попоска - Коробар, *Света Богородица – Келија*, Скопје 2009, 64.

⁸ М. Татић – Ђурић, Нови Сад 1977, 17.

⁹ М. Татић – Ђурић, Нови Сад 1977, 10–15; Г. Суботић, *Охридска сликарска школа 15 век*, Београд 1980, 72, 105, 175. Н. Митревски, *Споменици на фрескоживописот од 16 и 17 век во Демирхисар*, Прилеп 2003, 77, п. 75.

¹⁰ Г. Суботић, *op. cit.*, 175; Н. Митревски, Прилеп 2003, сл. 37, 77; Н. Митревски, Скопје 2009, 30, 60, 79, 84, 89, 102, 110, 122.



Сл. 3 Литургиската служба на архиереи, олтар, црква св. Георги во с. Лазаровци

Во првата зона на конхата е насликана композицијата литургиската служба на архиереи¹¹. (Сл. 3) Во средина на композицијата е положениот Христос Агнец на чесната трпеза – жртвеник, покриен со црвена ткаенина, декорирана со три групации на бисери, а до него е насликано копје со мали димензии. Околу него се ангели облечени во царски далматики со рипиди во рацете. Во неа учествуваат св. Власиј, од северната и св. Јован Златоуст на јужната страна, облечени во полиставриони, кои држат отворени свитоци со текст.

Во литургиската служба претставени како архиереи присуствуваат и св. Атанасие Александриски и св. Ефтимие во втората зона и стоечките фигури на еден неидентификуван архиереј и св. Спиридон¹² (Сл. 4) во првата зона на јужниот сид,



Сл. 4. Неидентификуван архиереј и св. Спиридон, јужен сид во олтарот

¹¹ Иконографијата на композицијата е произлезена од богословските полемики од 11 и 12 век, во која се изразува двојната природа на Христос како човек кој ја поднесол жртвата и како бог што ја примил жртвата, односно ја симболизира мистичната евхаристична жртва, cf. Г. Бабић, *Христолошке распре у 12 века и појава нових сцена у апсидалном декору византиских цркава*, Зборник за ликовне уметности 2, Магица Српска, Нови Сад 1966, 15, 17- 29; Е. Димитрова, “*The Da Vince Mode*”, Nis & Byzantium VIII/2010, 249 – 253.

¹² На главата на Св. Спиридон не е насликана карактеристичната сламена капа, но и заради поставеноста на иконостасот не може целосно да се прочита неговото име, но првите четири букви spir ili spir’ d го означуваат неговото името. Понекогаш во олтарот (во црквите од 16 и 17 век) со композицијата Визија на Петар Александриски се слика одвоено и Св. Симеон Чудотворец (која ја означува композицијата Спиридон ги надмудрува филозофите) како алузија на случките во Првиот

додека во втората зона на северниот сид се св. Василиј Велики и св. Антониј.

Вселенски собор, cf. С. Петковић, *op.cit.*, 94, 95, n.137. Честото сликање на св. Спиридон е карактеристика на линотопските зографи, cf. А. Серафимова, *Кучевински манастир Свети Архангели*, Скопје 2005, 255, n. 2.



Сл. 5. Св. Стефан, ниша на протезисот

Архиереите се поставени во тричетвртински став и свртени се кон Агнецот. Некои од нив држат затворени кодекси, додека со другата рака држат крст, благословуваат или го придржуваат омофорот.

Потоа програмата во олтарот продолжува со преставата во нишата на протезисот каде што е насликан св. Стефан, (Сл. 5) на јужната страна од конхата, ѓаконот и химнограф св. Роман Мелод, а во северниот ѕид, во протезисот, е претставена *Визијата на Петар Александриски*. (Сл. 6) Во оваа сцената се преставени: св. Петар Александриски, Христос и Арие – преставен како го голта аждаја. Она што е очигледно е фактот дека во сцената ја нема чесната трпеза и не е испишан текстот од дијалогот помеѓу Петар Александриски и Христос.

Во сцената Петар Александриски е претставен како архиереј и маченик, облечен во полиставрион, благо наведнат во тричетвртински став, со двете раце подигнати кон Христос кој е прикажан како лебди во воздухот, со поситна градба, во помлада возраст, облечен во хитон. Раскинатит хитон на Христос како симбол го претставува обидот на монофизитското учење на Арие да го отфрли толкувањето за единството на Св. Троица, додека голото тело на Христос го претставува евхаристичниот леб¹³.



Сл. 6. Визијата на Петар Александриски, северниот ѕид во олтарот

Во долниот дел на композицијата е претставен Арие како го голта аждаја - како персонификација на Адот. Во поствизантиската уметност се задржува основната композициска структура на сликата која е формулирана во времето на Палеолозите. Заедничка карактеристика и новина на поствизантиската слика, започнувајќи од 15 век, е поставеноста на Арие, кој се слика во момент кога адската челуст го голта (пр. црквата Св. Богородица Милостива, Голема Преспа; Матка и црквата Св. Богородица, с. Констинци, Прилепско)¹⁴ или веќе го има голтнато¹⁵.

ТЕМАТИКА ВО НАОСОТ

Програма на калотата во наосот

Сликарска програма на калотата во Лазаровци е целосно сочувана, а претставени се три антропоморфни престапи на Христос. Во темето

¹³ Грозданов Ц., *Визија на Петар Александриски во живописот на Св. Богородица Первилепта (Св. Климент)*, Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990,105; S. Koukariis Archimandrit, *The depiction of the Vision of saint Peter of Alexandria in the sanctuary of Byzantine Churches*, Зограф 35, 63 – 69.

¹⁴ Г. Суботић, *op.cit.*, црт. 18, 114; Н. Митревски, Скопје 2009, 97

¹⁵ С. Петковић, *op.cit.*, 73, 94, 95; А. Серафимова, *op.cit.*, 47.



Сл. 7. Христос од Вознесението, калотата во наосот

на калотата се насликани три светлосни медалјони на Христос од Вознесението (источно) (Сл. 7), Христос Старец на деновите (средина) (Сл. 8), опкружен со симболи на евангелистите, и Христос Ангел на Великиот совет (западно) (Сл. 9). Помеѓу фигурите на Христос Ангел на Великиот совет и Христос Старец на деновите, кои се поставени во медалјони впишани во квадратни полиња, има сонце и месечина како небесни симболи – со кои се нагласува космичкиот, вселенскиот карактер на претставата.

Во црквата Св. Богородица Милостива, Голема Преспа, (1409 – 1410)¹⁶ се забележува сликање на три лика на Христос, што претставува отстапување на традиционалното сликање на претставата св. Троица, која во целиот 15 век се слика во

¹⁶ Г. Суботић, *op.cit.*, 15, 37, црт. 14.

¹⁷ Насликувањето на композицијата св. Троица се појавува по спорот што произлегол како догматски судир меѓу Западната и Источната црква, околу завршниот дел на литургијата, поточно околу осветувањето на даровите со молитвата на епиклизата. Се појавила потребата за јасно формулирање на верувањето на Православната црква. Суштината на формулирањето на композицијата св. Троица се однесувало на дефинирање на третата ипостаз, гулабот на св. Дух, во положба што исходи од таткото, а со тоа и дистанцирање од латинската догма. Се дефинира и се насликува најстарата позната иконографија на св. Троица во параклисот на св. Георги Богослов во црквата св. Богородица Перивлепта

своите три ипостазии¹⁷. Но ова отстапување ќе прерасне во карактеристика на поствизантиската уметност во 16 век, особено од втората половина на 16 век¹⁸. Таа ја губи Хетимасијата како сложена

1364 / 65г., каде што се претставени еден покрај друг Христовото Вознесение, Старец на Деновите и Хетимасијата, cf. Ц. Грозданов, *Охридско судно сликарство од 14 век*, Скопје, 1980, 161 – 165; S. Bogoevska, *The Holy trinity in the diocese of the archbishopric of Ohrid in the second half of the 13th century*, Патримониоум.Мк 10 / Скопје 2012, 143 - 175 сл. 1 – 19.

¹⁸ Со иконографското решение на св. Троица во параклисот на св. Георги Богослов во црквата св. Богородица Перивлепта 1364 / 65г. се создало основно јадро на претставување на св. Троица, од кое ќе произлезат други иконографски варијанти на оваа иста тема во доцниот среден век. С. Петковић, *op.cit.* 73 – 75, 107, 108, Авторот наведува дека во селските цркви не постоела тематска единственост. Се сликаат антропоморфните претстави на Христос, Хетимасијата (Матка, св. Георги с. Бањани, св. Никола Шишево). Во претежно малите цркви се слика и Света Троица на престолот (св. Никола во Велика Хоча, Дубочица и др.), а се слика и ретката претстава на Света Троица со три лица – се слика скоро секогаш во селските цркви, во средини кои биле теолошки недоволни образовани. Во големите манастири, кои немале купола, тематиката на сводот не се разликувала од селските и помалите манастирски цркви. Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 72 – 79; Idem, *Охридска сликарска школа*, 173 – 174, п. 1, Поради приспособување на

претстава на св. Дух, а на нејзино место се поставуваат антропоморфни претстави на Христос. Оваа промена во претставата на св. Троица се забележува и во црквата Св. Георги во с. Лазаровци.

Во оваа нова поставеност на претставата на св. Троица доминира и најчесто се слика антропоморфната претстава на Христос Пантократор (по неа следува Христос од Вознесението). Во овој нов однос се сликаат уште Христос Емануел, Христос Ангел на Великиот совет и Христос Старец на деновите. Во комбинација со антропоморфната претстава на Христос Пантократор (или Христос од Вознесението) тие наизменично се менуваат, се сликаат поединечно или заедно. Нивниот број варира од расположливиот простор за сликање. Исто така, се задржуваат Старецот на Деновите и Богородица, која е присутна во некои претстави, и се исликуваат според просторните можности. Но сепак, во променетата иконографија доминираат Христовите антропоморфни претстави, Христос што ги симболизира и жртвата и спасението.

Приспособувањето на програмата на калотата не е од догматски карактер, туку за препознавање на сликата и нејзиното значење, но и можност за приближување кон верникот, во услови на сложени историски промени, кои вредносно ја менувале и ја смениле сликата на Балканот. Но сепак, иако не се менува догматската поставеност на сликата, во некои претстави на Св. Троица се истакнува и претставата на Бог Отец, означен со натписот Саваот и инкарнацијата (како на пример, во припра-

композицијата св. Троица во архитектонскиот простор во црквите од 15 век, се заменува Христос Пантократор со Христос од Вознесението. С. Габелић, *Сликаство 14 века у св. Спас (црква Вознесења) у Штиту*, Патримониум. МК, 3- 4 / Скопје 2008, 101, сл. 3 – 11, На сводот се преставени пет медалјони Христос од Вознесението, Св. Троица, Хетимасијата, Христос Емануел и Богородица. В. Попоска - Коробар, *Нов поглед на ѕидното сликарство во мрзеноревечката црква Свети Никола*, Патримониум. МК, 9 / Скопје 2011, 159 – 161, 175, сл. 2–5, На сводот се преставени Богородица Оранта, Христос Саваот со гулабот на светиот Дух и Христос Пантократор. Авторката исто така наведува дека во 16 век во Македонија сè уште е присутно старото иконографско решение на св. Троица од охридските цркви од 14 и 15 век. С. Цветковски, *Живописот на Аврам Дичов во црквата св. Никола с. Брждани – Кичевско*, Патримониум. МК, 7 – 8 / Скопје 2010, 444 – 446, п. 21, Композицијата Света Троица (од преродбенскиот период) преставена во нишата од конхата во протезисот, во кој се преставени Бог Отецот (Саваот), Бог Синот (Исус Христос), и Светиот Дух – во чие формулирање големо влијание има Канонот на Велика Сабота, топарот во „во гробеплоцки“.



Сл. 8. Христос Старец на деновите, калотата во наосот

тата на кучевишкиот манастир Св. Архангели¹⁹ и во Св. Никола во с. Мрзен Ореовец²⁰).

¹⁹ Во Кучевиште на сводот се претставени Богородица (со испишан текст на песната Достојно ест: „Приличи навистина / блажена да Те нарекуваме Тебе Богородице / всеблажена и себеспрекорна / и Мајка на нашиот Бог. / Почесна од херувимите и непосредливо пославна од Серафимите, / Тебе, која неповродена роди Бог – Слово, / вистинска Богородице Те величаме“), Христос Старец на деновите и Христос Ангел на Великиот совет. Во кружната рамка околу Богородица, која е во Орантен став, е испишан текст на песната Достојно ест. Во неа се евоцира и се нагласува нејзината блаженост и тоа дека неповредено го родила Бог – Слово то односно се потенцира нејзиното овоплотување. Овоплотувањето, во ова оформена композиција на св.Троица, повторно се нагласува со претставата на Христос Ангел на Великиот совет. Оваа претстава е произлезена од визијата за овоплотувањето на Божијот Логос според Матеј (1,18 – 20, 25) и Исаија (7, 14). Оваа посредна мисла за овоплотувањето повторно се оформува во средишниот дел на композицијата со претставата на Христос Старец на деновите, според Данил (7, 9), Откр. (1, 1 – 4) и Откр. (4, 7), но дополнет со натписот Саваот, натпис што го означува Бог Отец. Натписот Саваот со кој се иманува Господ според литургиското влијание на Трисветата песна „Свет, Свет,



Сл. 9. Христос Ангел на Великиот совет,
калотата во наосот

Најочигледен пример за ваквата промена е иконографската програма во темето на калотата во црквата Св. Богородица во с. Мазучиште од средината на 17 век. Иконографијата ја сочинува-

Свет Господ Саваот,“ Оваа песна ја пеат серафимите околу Господ според видението на пророкот Исаија (6, 3), со која се обележува одделеноста на лицата во Свети Троица и единството на Божјото битие. Затоа веруваме дека во кучевишката престава на св. Троица се прикажани две теолошки мисли, догмата за св. Троица и ооплотувањето според Матеј (1, 18 – 25). В. Ђурић, *Равенички Животис и Литургија*, О шестојстогодшници Манастира Равеница, Београд 1981, 48 – 51; Л. Мирковић, *Православна Литургија или Наука за Богослужењето во Православната Источна Црква*, Охрид 2001, 157, 158, п. 273; А. Серфимова, *op.cit.*, 123 – 126, п. 1 и В. Попоска-Коробар, *Сведоштво за Христовата Двојна Природа во Живописот во Нартексот во св. Богородица Слимничка*, З.С.У., 6, 2007, 165-168, п. 85, 88.

²⁰ *Eadem*, *Нов поглед на ѕидното сликарство во мрзен-ореовечката црква свети Никола*, 175 – Авторката ги наведува и црквите кои имаат иста програмска идеја на сводот како црквата св. Никола во с. Мрзен Ореовец, а тоа се – во наосот на Топличкиот манастир (1536 / 37), св. Ѓорѓи во Бањани (1548), св. Атанасиј во Шишево (1565) и св. Спас во Добри Дол (1576).

ат три лика на Христос и минијатурна претстава на Подготвениот престол²¹.

Тоа се Исус Христос од Вознесението, Исус Христос – Старец на деновите и Исус Христос Пантократор. Меѓу ликовите на Христос Старец на деновите и Христос Пантократор се насликани еден херувим и минијатурна претстава на Подготвениот престол (Хетимасијата) на која се наоѓа хитон, евангелие, гулаб на светиот Дух и справите на Христовото мачење.

Оваа претстава е повторно иконографско навраќање кога св. Троица јасно се поставувала во своите три ипостазии. Се покажува спојот и поврзаноста на иконографијата и нејзината симболика. Но се следи и како основното јадро на композицијата св. Троица се менува во нова иконографија. Се менува апстрактната содржина во нов антропоморфен приказ.

Со тоа се изгубило во чистотата на претставата св. Троица, нејзиното полно значење, но со адаптирањето и реализмот се задржале актуелноста на времето кога се раѓала сликата.

Овие иконографски промени претежно се следат во помалку образованите селски средини за разлика од манастирите Трескавец, наосот во Топличкиот манастир, Св. Никола, Слечче, каде што се негуваат и задржуваат сложените теолошки претстави на композицијата св. Троица која е соодветна на ученоста на манастирските средини²².

Пророците и нивната положба потсетуваат на поставеноста на пророците во тамбурите на градбите со куполно решение, чијашто поставеност се однесувала на Седржителот во калотата²³. Во

²¹ Н. Митревски, Скопје 2009, 114.

²² Ќе наведеме некои цркви од различен временски период во кои се следи оваа иконографија. Г Суботић, *op.cit.*, 34, сл. 14, Богородица Милостива, Голема Преспа, (1409/10); А. Жура, *Страници од Историјата на Уметноста на Охрид и Охридско (15 – 19)*, Охрид 1997, 99–104, Св. Георги с. Врбјани (1605); Н. Митревски, Прилеп 2003, 25, 32, 38, 47, 55, 62, припратата на црквата Св. Никола во Топличкиот манастир (1534/35); св. Спас с. Меронога (прва половина на 16 век); манастирот Журче, црквата св. Атанасиј (1617/1622); св. Јован Богослов с. Слечче (1627); св. Димитрија с. Жван (1634); св. Илија с. Брезово (16 век); М. М. Машниќ, *op.cit.*, 36,37, манастирот Ореоц (1595); В. Попоска - Коробар, *Света Богородица – Келија*, Скопје 2009, 58, *Св. Богородица Пречиста – Келија с. Велмеј*; Н. Митревски, Скопје 2009, 90, 114, Св. Богородица с. Костинци (меѓу 1623 и 1629 г.); Св. Богородица с. Мазучисте (кон средината на 17 век).

²³ Е. Димитрова, *Манастирот Матејче*, Каламус Скопје 2002, 76 – 78; А. Гавриловиќ, *Идејни смисао текстовата на свитоцима пророка у тамбуру богороди-*



Сл. 10. Пророците Соломон и Захарија Постариот, северниот ѕид,

еднокорабните цркви пророците кои со своите пророштва испишани на свитоците го навестиле Христовото доаѓање, се сликаат по должината на страничните ѕидови на калотата и се однесуваат на сцените на Великите Празници²⁴.

Во Лазаровци во зоната за претставување на пророци, над Великите Празници, се насликани вкупно 16 пророци. На северниот ѕид, од исток кон запад, се наоѓаат пророците Соломон, Захарија Постариот (Сл. 10), Арон, неидентификуван пророк, Захарија Помладиот (во раката држи предмет во вид на срп) (Сл. 11), Авакум, и двајца неидентификувани пророци, додека на јужниот ѕид, поради оштетеноста на ликовите и сигнатурите се распознаваат само Давид, Јона (според текстот на свитокот) и Самоил? (кој во раката држи рог).

Сите пророци држат свитоци со текстови, а од оние кои можат да се идентификуваат, може да се забележи дека се текстови од новиот завет, псалми или пророштва од претставените пророци.

Врз свитокот на Давид е испишан псалмот (44, 11) – протолкувано како префигурација на Благовестието. Текстот се чита во повечерјето на 24 декември пред Божик и за повечерјето пред Раѓањето на Богородица²⁵.

чне цркве у Пеќкој патријаршији, Патримониум.МК, 9 / Скопје 2011, 106 – 113, сл. 1 – 4; А. Серафимова, Пророчки слова во манастирската црква свети Никола Шишевски, Патримониум.МК, 9 / Скопје 2011, 278–282, сл. 2,3.

²⁴ Г. Суботић, *op.cit.*, 174; Ц. Грозданов, Лиди Хадерман Мисгвиш, *Курбиново*, Скопје 1992, 53; С. Габелић, *op.cit.*, 101, 104–106, сл. 12 – 22.

²⁵ Г. Бабић, *Кралева црква у Студеници*, Београд

Претставите на старозаветните цареви Давид и Соломон (текстот кој го држи Соломон е најверојатно од Третата книга Царства²⁶) се сликаат најчесто покрај Благовестието, бидејќи нивните пророштва се протолкувани како предзнак на овоплотувањето²⁷.

Над композицијата Слегување во Адот претставен е Захарија Постариот, кој држи свиток со текст Лука (1, 68). Следува Авакум, најверојатно Авакум (3, 2) – текст кој се поврзува со Христовото воскресение и победата над смртта и Захарија Помладиот можеби текстот Захарија (5, 1) – текст кој нема литургиска примена, но целата глава Захарија 5,1 – 11 има важна морална порака (двајцата пророци Авакум и Захарија Помладиот се насликани над Распетието)²⁸.

1987, 110; С. С. Макуљевић, *Манастир Трескавац у 15 веку и програм ѕиднок сликарства наоса цркве Богородичног Успење*, Зборник Матице Српске за ликовне уметности бр. 37, 2009, 52; А. Серафимова, *op.cit.*, 59.

²⁶ Авторката ги објавува различните текстови кои се испишуваат на свитоците што ги држат пророците Давид и Соломон. Тука се задржуваме само на текстовите што се испишуваат на свитокот на пророкот Соломон. Тоа се: прва книга Царства (8, 24); книга Мудри Соломонови изреки (9, 1); Изреки (10,1); Изреки (31, 29); Книга Мудрост Соломонова (3, 1); Псалм (40,10) и Псалм (131, 8), cf. Љ. Поповић, *Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пеќи: идентификација и тумачење текстова*, Архиепископ Данило II и његово доба, Београд 1991, 447, 448, п. 37.

²⁷ Г. Бабић, *op.cit.*, 99; В. Милановић, *“Пророци су те навестиле” у Пеќу*, Архиепископ Данило II и његово доба, Београд 1991, 409 – 423, сл. 1–4; Љ. Поповић, *op.cit.*, 448.

²⁸ Г. Бабић, *op.cit.*, 73; Љ. Поповић, *op.cit.*, 453, п.



Сл. 11. Неидентификуван пророк и Захарија Помладиот, северниот ѕид,

На јужниот ѕид, над композицијата Сретение, претставен е пророкот Јона кој држи свиток со текст од своето пророштвото кое е често испишувано Јона (2, 3). Цела негова книга се чита на празникот на Христовото раѓање и на Велика Сабота²⁹.

Во Лазаровци текстовите на свитоците што ги држат пророците, а кои се однесуваат на сцените на Великите Празници, го прошируваат толкувањето и значењето на догмата, но не истакнуваат одреден празник.

Бидејќи во некои цркви од доцниот среден век пророците се сликаат во сцените на Великите Празници (пример Топличкиот манастир), добро е да се прикажат варијациите на сликање на пророците во зоната за претставување пророци во еднокорабните цркви.

Во Курбиново - 1191 год, пророците се прикажани во цел раст со свитоци во рацете на врвот на страничните ѕидови, додека во Палеоговскиот период пророците се претставени допојасно (пр. св. Димитрија; св. Спас (црква Вознесение), Штип; св. Константин и Елена, Охрид)³⁰. Според оваа иконографија и концепција на зоната со старозаветни пророци, зоната појасно се следи во

85, 86; Н. Митревски, *Манастирот Слепче кај Прилеп*, Прилеп 2001, 33, п. 61; И. М. Ђорђевиќ, *Студије српске средновековне уметности*, Београд 2008, 337.

²⁹ Г. Бабиќ, *op.cit.*, 73; Љ. Поповиќ, *op.cit.*, 454; И. М. Ђорђевиќ, *op.cit.*, 337.

³⁰ Ц. Грозданов, *op.cit.*, 156, 160, сл. 105, црт. 43, 44; Ц. Грозданов, Лиди Хадерман, *op.cit.*, 53; С. Корунувски Е. Димитрова, *Византиска Македонија, историја на уметноста на Македонија од 9 до 15 век*, Детска радост 2006, 141, 147; С. Габелиќ, *op.cit.*, 106, сл. 12 – 21.

црквите од 15 век (пр. црквата Пророк Илија, с. Долгавец; манастирот Сите Свети, с. Лешани; Богородичната црква во с. Дрегалевци)³¹.

Тие се претставени (во тесна зона) во парови по двајца, со телата свртени еден кон друг, во едната рака држат отворени и вертикално претставени свитоци со испишан текст, кои најчесто се допираат или се претставуваат со разделени свитоци, а со другата рака, која е крената, покажуваат кон свитоците или ги држат атрибутите на своите пророштва. Претставени се со хитон и химатион, а некои се претставени како цареви, старозаветни источници (Соломон, Давид), со царски костуми – долг долен фустан, наметка и круна од отворен или затворен вид.

Зоната на пророци ја задржува концепциската поставеност и во 16 век, но понекогаш пророците (еден или два пророка) се сликаат и во сцените на Големите Празници, како во Топличкиот манастир³². Иако ретко, пророците се сликаат и во одредени сцени од циклусот на Христовите страдања (како на пр. Симнување од Крстот и Оплакување во манастирот Црна Река).³³ Поставеноста на пророците произлегува од просторните можности за претставување на старозаветните пророци во еднокорабни цркви, но и за акцентирање или истакнување на некој празник³⁴.

³¹ Г. Суботиќ, *op.cit.*, 53, 72, 118, сл. 33, 34, 49, 50, 94, 96.

³² С. Петковиќ, *op.cit.*, 108, п. 213; М. М. Машниќ, *op.cit.*, 37, п.112,113; Ј. Спахиу, *Празнични сцени во Топличкиот манастир*, Патримониум.Мк,7-8, Скопје 2010, 331 – 349, п.6.

³³ С. Петковиќ, *op.cit.*, 108, п. 213.

³⁴ А. Серафимова, *op.cit.*, 55.



Сл. 12. Архангел Гаврил и Богородица од Благочештението

ХРИСТОЛОШКИ ЦИКЛУС

Во исчитувањето на основните теми во сликарството во наосот се забележува присуство само на Великите празници како единствена тема од Христолошкиот циклус. Поради малите сидни површини на црквата, композициите од циклусот се насликани во основна форма и го толкуваат само главниот настан од евангелските текстови. Илустрацијата на евангелските текстови е смислена како доказ на догмата за овоплотување на логосот, но и за толкување на самата догма, а започнува и завршува на источниот сид над апсидата³⁵. Композициите се распоредени вообичаено и со историски редослед на настаните, започнувајќи со Благовештение и Раѓањето на Христос, кои се насликани во олтарот, на источниот и јужниот сид. Во наосот, до иконостасот, на јужниот сид е композицијата Сретение, следуваат Крштевање и Лазаровото воскресени. На северниот сид се композициите: Влегување во Ерусалиум, Распение, до иконостасот во наосот е Воскресението Христово (Светите жени на Христовиот гроб) и во олтарот Воскресението Христово (Слегување во Адот). Вознесение на Христос е насликано во олтарот, на источниот сид и на источниот дел

³⁵ Г. Бабић, *op.cit.*, 135; М. Марковић, *Циклус Великих празника*, Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 107, п. 3.

од калотата на црквата. Успение на Богородица е на западниот сид со кој и завршува циклусот на Великите Празници. Во овој насликан циклус недостига Преображение и Слегување на светиот Дух, кои не се насликани веројатно поради просторните можности на црквата.

ЦИКЛУС ВЕЛИКИ ПРАЗНИЦИ

Благовестието е прикажано во моментот кога архангел Гаврил и ја соопштува веста на Богородица дека зачнала од Светиот Дух и ќе го роди Христос (Лука 1, 26 – 38)³⁶. Насликана помеѓу триумфалниот лак, сцената е раздвоена во два дела. (Сл. 12)

Архангелот Гаврил е претставен како гази на пернице. Тој во динамичен исчекор и ја соопштува радосната вест на Марија, благословувајќи ја со десната рака, додека во левата рака држи жезол (Лука 1, 26 - 28) . На себе има црно-црвен хитон со црни ленти во долниот дел на хитонот, со сивкаво бел химатион, свртен кон Богородица. Оваа престава на архангелот не се совпаѓа со охридските сликари кои работеле во текот на 15 век (Влестово, Лешани, Баница, Матка) кои архангелот го сликаат облечен во дивитисион, а овој начин на сликање се следи и во Топличкиот мана-

³⁶ *Loc.cit.*, п. 4 (со литература); Г. Бабић, *op.cit.*, 135–138.



Сл. 13. Раѓањето на Христос

стир. Поради тоа преставата на архангел Гаврил од Лазаревци е блиска со истата сцена во црквата Св. Спас, с.Цер, Св. Богородица, с. Костанца, и Св. Атанасиј, с. Рилево. Последните два храма се насликани од иста сликарска група од село Линотопи (или локални зографи кои биле под силно влијание на линотопските зографи)³⁷.

Во другиот дел од сцената од сегментите на небото, до главата на Богородица се спушта светлосен зрак со гулаб – симбол на Св. Дух. Богородица е претставена со карактеристично држење со десната рака под мафорионот и се гледа само отворената дланка преку која е префрлено вретеното. Претставена е како преде (Протоевангелието Јаков 11, 1)³⁸ во стоечка позиција, а зад неа

³⁷ Г. Суботић, *op.cit.*, црт. 41, 48, 68, 109; Ова група на линотопски сликари (или локални зографи под нивно влијание) работела и во тремот во црквите св. Никола и св. Преображение во Зрзе; св. Атанасиј Александарски, Журче; св. Никола, Слепче и св. Димитрија, Жван, cf. В. Попоска - Коробар, *Хоросни икони од Зрзе на линотопските зографи од втората четвртина на 17 век*, Тематски зборник на трудови (икони, иконопис, иконостас, иконографија), Републички завод за заштита на спомениците на културата Скопје, Скопје 1996, 13-15 Н. Митревски, Скопје 2009, 93,105; Ј. Спахиу, *op.cit.*,334, сл.1,2.

³⁸ The Book of James - Protevangelium11,1 <http://gnosis.org/library/gosjames.htm>.

е поставен низок престол без наслон, врз кој е положено едно црвеникаво перниче. Прикажана е во момент на мирна и воздржана емоција, момент кога е извршена инкарнацијата / овоплотувањето на Божијот Логос, Лука (1, 29)³⁹.

Во двата дела на сцената е насликана сложена архитектура на Назарет, која го врамува внатрешниот ентериерен дел од сцената и дополнително го истакнува нејзиното полно значење.

Во 16 век се сликаат двете позиции на претставување на Богородица - седната и стоечка. Богородица која седи на трон (пр. црквата Св. Преображение, Зрзе) е позастапена во централниот дел на Балканот и е особено карактеристична во сликарството на 14 век, и стоечка Богородица, карактеристична кај линотопските сликари и е позастапена во 17 век⁴⁰ (пр. црква Св. Спас, с. Цер, Св. Богородица, с. Костанца и Св. Атанасиј, с. Рилево). Оваа позиција е присутна и во 16 век (пр. Топлички манастир; Св. Никола, Мрзен-Ореовец и Св. Никола Ореовец)⁴¹.

Раѓањето на Христос е композиција создадена според евангелискиот извор (Матеј 2, 2 -11, Лука 2, 1 – 17), литургиските песни и апокрифните извори, претставена е стандардно со мали редуции во сцената⁴². (Сл. 13)

³⁹ Г. Бабић, *op.cit.*, 138; А. Серафимова, Кучевиште, *op.cit.*, 63; С. Грандаковска, *Богородичниот акадист и византиската химнографија*, Патримониум.Мк., 9 / Скопје 2011, 116 – 120.

⁴⁰ М. Медић, *Стари сликарски прирачник III, Ерменија о сликарским вештинама Дионисије од Фурне*, Београд 2005, 257 – Ерменијата на Дионисиј од Фурна ја препорачува Богородица која стои покрај нејзината клупа. А. Серафимова, *op.cit.*, 63; Ј. Спахиу, *op.cit.*, 334, п. 13, 14.

⁴¹ М.М. Машник, *op. cit.*,58; Ј. Спахиу, *op. cit.*, сл.2 ; В. Попоска - Коробар, Скопје 2011,163;

⁴² М. Марковић, *op.cit.*, 108, п. 9, 11 (со литература); Г. Бабаиќ, *op.cit.*, 138–143; А. Серафимова, *op.cit.*, 63, 64. Иако Богородица има различна дијагонална поставеност во композицијата Раѓање на Христос, и се разликува од иконографскиот модел во истородните сцени во охридските цркви од 15 век, сепак иконографијата на композицијата ја следи ликовната традиција на охридската сликарска школа од 15 век (пр. Лешани). Г. Суботић, *op.cit.*, скица, 16, 33, 42, 49, 78; Други блиски композиции со оваа сцена од Лазаревци е иста сцена во црквите Св. Богородица во с. Костинци и Св. Спас во с. Цер (средишниот дел од сцената е многу оштетена). Н. Митревски, Скопје 2009, 312. Ј. Спахиу, *op.cit.*, 335-338, п.36, 37 и В. Попоска – Коробар, *Нов поглед на судното сликарство во мрзен-ореовечката црква Свети Никола*, 163, п.31. Во пештерата во кој се одиграл настанот, насликани се: Богородица која лежи на постела; во источниот дел од композицијата Саломеа и Меа го капат Христос и тројцата мудреци кои пеша-



Сл. 14. Сретение

Во сцената Богородица е централно и дијагонално поставена, прикажана како лежи на црвена постела. Телото на Богородица е поставено спротивно од младенецот Христос, но нејзиниот поглед е насочен кон него (односно кон сцената Капење на Христос). Овде е прикажан афротираниот модел на раѓањето на Христос (Богородица - родилка Страсна)- мајчинството на Богородица е претставено во интимна и суптилна болка, поради навестената загуба на синот⁴³. Овој модел има стабилна иконографска структура и се среќава од средновизантискиот период (11 – 12 век), па се до 19 век⁴⁴.

Од Витлеемската звезда се спушта светлосен зрак кон Богородица, според Матеј (2, 9). Иако зракот е поставен неодредено, го допира нимбот на Богородица. Оваа карактеристика е присутна и во црквите Св. Богородица Милостива, Голема

чат кон пештерата; во западниот дел од композицијата е насликан овчарот; Јосиф е во долниот дел на сцената и тројцата ангели во горниот дел на сцената. Недостига само сцената на повиениот (Христос) Младинец во колепка.

⁴³ Поставеноста и развојот на релацијата меѓу Богородица – родилка и Христос во композицијата Христовото Раѓање има три модели: афротирани, конфротирани и доилка на Христос, cf. А. Серафимова, *Пикторалната Семионтика на Мајчинството во Византиските Слики на Христовото Раѓање*, Патримониум. Мк, 7 – 8 / Скопје 2010, 270 – 273, 275, п. 56.

⁴⁴ *Ibid*, 270 - 273, 275.

Преспа; Пророк Илија, Долгавец и Топличкиот манастир⁴⁵ во истата композиција.

Покрај основниот мотив на Христовото раѓање, во сцената се насликани и други епизоди блиски до главниот настан, како Капењето на Христос (две жени Салома и Меа го капат Христос) – мотив кој на верниците им ја прикажува човечката природа на Христос, преземен од античката уметност⁴⁶. Потоа следува епизодата на тројцата мудреци (Матеј 2, 1- 10), (алузија на трите старосни доби) кои пешчат кон пештерата со своите дарови – злато, темјан и миро, според Матеј (2, 11). Во литургиските стихови кои се пеат пред Божиќ даровите добиваат посебно значење: златото се подарува на Христос како цар на вековите, темјанот како бог на вселената и мирото се подарува на бесмртниот, како веќе три дена мртов⁴⁷. Во горниот дел на композицијата се претставени ангелите кои слават за раѓањето на Христос – Лука (2, 13- 14) и ангелот кој му ја соопштува веста на овчарот за раѓањето на спасителот - Лука (2, 8 -12). Загрижениот и тажен Јосиф е насликан сам,

⁴⁵ Светлосниот зрак кон Богородица е карактеристичен за охридската ликовна школа и костурските работилници во крајот на 15 и 16 век, cf. Г. Суботић, *op.cit.*, скица, 16, 33; Ј. Спахиу, *op.cit.*, 338; В. Попоска - Коробар, *op.cit.*, 163.

⁴⁶ Г. Бабић, *op.cit.*, 143; С. Габелић, *Рођење Христово у Челопеку функционално модификување предлошка фреска*, Патримониум. Мк, 7-8 / Скопје 2010, 223, 234, п. 42, 45.

⁴⁷ Г. Бабић, *op.cit.*, 142.



Сл. 15. Христовото Крштение

во долниот дел од композицијата, свртен со грб кон Богородица и Христос. Позицијата на Јосиф укажува на неговиот сомнеж во татковството, но и болката за идното Христово страдање и неговата прерана смрт⁴⁸.

Сретение е композиција во која се потврдува догмата за двојната природа на Христос⁴⁹. (Сл. 14) Во композицијата Симеон е на западниот дел од сцената наспроти другите учесници кои се на источниот дел од композицијата (Јосиф и Ана се насликани зад Богородица). Симеон, чии раце се покриени⁵⁰, го држи детето Христос, преземајќи го од испружените раце на Богородица, над чесната трпеза. Вака дефинирана сцената е асиметрична, изградена врз препознавањето на божественоста на Христос според Лука (2, 29 – 39). Иконографско решение кое го препорачува и еременијата на Дионисиј од Фурна, а кое не се совпаѓа со симетричниот модел што го негуваат охридските сликари во текот на 15 век (пр. Годивје, Лешани, Лескоец)⁵¹.

⁴⁸ Ј. Спахиу, *op.cit.*, 337; С. Габелиќ, *op.cit.*, 227, 228.

⁴⁹ Г. Бабић, *op.cit.*, 143–146; Ida Sinkevic, *Changes in the Composition of the Presentation of Christ in the Temple In Paleologian Times*, КН, 28–29 / Скопје 2002 – 2003, 35; Ј. Николиќ - Новаковиќ, *op.cit.*, 49, 50; А. Серафимова, *Кучевишки манастир Свети Архангели*, 64; С. С. Макуљевић, *op.cit.*, 56.

⁵⁰ Како старо персиско, но и античко верување, божеството не смеело да биде допрено со голи раце, cf. А. Серафимова, *op.cit.*, 64, п. 14.

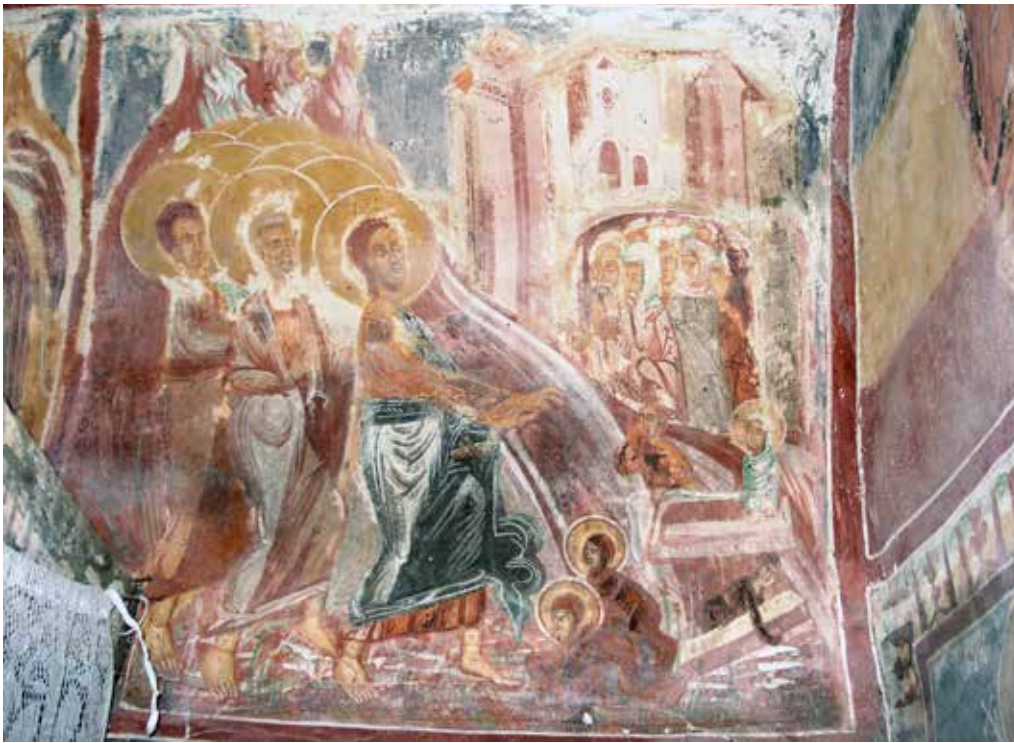
Во композицијата Богородица е централна фигура, поставена под цибориум, што дополнително ја издвојува нејзината позиција. Дополнително нагласување на позицијата на Богородица се забележува преку позицијата и поставеноста на пророчицата Ана. Таа е свртена кон Јосиф, со празен отворен свиток во рацете. Во асиметричните композиции пророчицата Ана има активна улога. Таа ја следи фигурата на Богородица и се слика во близина на Христос – детето што воедно ја одредува и нејзината позиција во сцената, прокламирајќи го пророштвото за божествената природа на Христос⁵². Во овој случај таа е поставена во пасивна позиција заедно со Јосиф во периферниот дел од сцената. Со тоа се потенцирала активната улога што ја има Богородица. Таа е онаа што го отелотворува Богот Христос и таа е онаа што го претставува Христос пред Симеон⁵³ (друга идентична композиција во која е акцентирана активната улога на Богородица е во црквата во Св. Спас во Цер).

Поврзаноста на трите фигури (Богородица, детето Христос и Симеон) над чесната трпеза, како и поставеноста на пророчицата Ана во сцената, го навестува не само препознавањето на божествена-

⁵¹ Г. Суботић, *op.cit.*, скица, 7, 16, 33, 42, 49, 78; М. Медић, *op.cit.*, 260.

⁵² Ida Sinkevic, *op.cit.*, 35.

⁵³ *Ibid*, 36; М. Татић–Ђурић, *Богородица у делу Архиепископ Данила II*, Архиепископ Данило II и негово доба, Београд 1991, 402.



Сл. 16. Воскреснувањето на Лазар

та природа на Христос, туку и неговото скорешно жртвување. Други примери на асиметрични композиции кои се блиски со сцената во Лазарвци се во црквите: Матка; Св. Богородица, с. Костинци⁵⁴.

Христовото Крштење како композиција е формулирана од два приказа кои означуваат пурификација низ вода и теофанија – Богообјавување и претставување на Спасителот⁵⁵. (Сл. 15) Тоа е претставено со вообичаените поединости и според исказите на евангелистите Матеј (3,13-17), Јован (1, 29 – 34), Марко (1,9 – 11) и Лука (3, 21 – 22)⁵⁶.

Во средишниот дел на сцената е прикажан самиот чин на покрстувањето на Христос кое има есхатолошка симболика. Понирањето на Христос во вода ја означува смртта и слегувањето во Адот (како алузија на Христовото положување во Гроб, Марко (10, 38 – 39), Лука (12, 50), Рим (6, 3 – 5) Кол. (2, 12)) додека излегувањето од водата

ја симболизира светлината, раѓањето, воскреснувањето.⁵⁷

Св. Јован Претеча е претставен на левиот брег, десната рака ја доближува до главата на Христос и го крштева. Христос е претставен фронтално, како стои на четвртест постамент (кој ја симболизира владетелската постојаност и божествена премудрост⁵⁸) и кој плови на површината на водата од реката Јордан од под која се подигаат фантастични змии. Овој приказ сликовито ги објаснува патристичките и химнографските описи за победата над злото, темнината и пеколот што го чини крштевањето, а произлегува од Псалмот (73,13)⁵⁹. Овој иконографски детаљ се следи и во композициите во црквите: Св. Георги, с. Годивје, Св. Богородица, с. Костанци и Св. Спас, с. Цер⁶⁰, сцени кои воедно се блиски и со целокупната иконографија со сцената во Лазаревци.

Околу Христос се персонификациите на реката Јордан, старец кој држи сад од кој излегува вода и

⁵⁴ Г. Суботиќ, *op.cit.*, скица, 111; Н. Митревски, Скопје 2009, 94.

⁵⁵ Л. Мирковиќ, *Хеортологија, или историски развиток и богослужење празника православне источне цркве*, Београд 1961, 84, 105; П. Костовска, *Симболичко значење на претставата на Христовото крштење во црквата свети Никола во Варош*, кај Прилеп, Балканославика 26/27, Прилеп 2000, 47.

⁵⁶ М. Марковиќ, *op.cit.*, 109, п. 16 (со литература); Г. Бабаиќ, *op.cit.*, 146 - 150; П. Костовска, *op.cit.*, 39-57, п. 2 (со литература); Н. Митревски, *op.cit.*, 84, 85; А. Серфимова, *op.cit.*, 65, 66.

⁵⁷ П. Костовска, *op.cit.*, 47, 48.

⁵⁸ А. Серфимова, *op.cit.*, 65; Љ. Стошиќ, *Богородица Пантахора Дичо зографа*, Патримониум.Мк бр.9 / Скопје 2011, 270, п. 21.

⁵⁹ Со Христовото крштење е укинат првородениот грев, погребан е Адам и поразен змејот во водата - Псалм (73, 13), cf. П. Костовска, *op.cit.*, 47, п. 40, 45; Н. Митревски, *Фрескоживопис во Пелагонија*, 218 и А. Серфимова, *op.cit.*, 65; Ј. Спахиу, *op.cit.*, 340, п.43.

⁶⁰ Г. Суботиќ, *op.cit.*, црт. 7 (Годивје), црт. 16 (Голема Преспа), црт. 42 (Велестово); Н. Митревски, Скопје 2009, 312.



Сл. 17. Влегувањето во Ерусалим

млада женска фигура која седи на делфин како персонификација на морето, според Псалм (113, 3)⁶¹ - „Морето виде и избега, Јордан се врати назад“.

Од сегменти на небото, кон главата на Христос се спуштаат божествени зраци со гулаб – симбол на Св. Дух – Матеј (3,16), Марко (1, 10) , Лука (3, 22) , Јован (1, 32). Оваа вертикала го симболизира единството на Св. Троица - и заедно со претставата на Христовото раѓање ја претставува првата Божја манифестација (Епифанијата)⁶².

Во долниот дел на левиот брег од сцената е насликано разлистеното дрво со секира на сувата гранка, алузија на евангелските стихови Матеј (3, 10) и Лука (3,9). На другиот брег се претставени тројца ангели со покриени раце (кои ја нагласуваат божествената природа на Христос) и сведочат за крштевањето на Христос⁶³.

⁶¹ М. Марковиќ, *op.cit.*, 109, п.18; Н. Митревски, *op.cit.*, 217.

⁶² На Исток, празникот на Христовото раѓање, Адорацијата на Магите и Христовото крштеание се прославувале на 6 јануари како настани што го симболизираат Божјото појавување – Богојавление. Од 4 век, Христовото раѓање и Адорацијата на Магите се издвојуваат од празникот Богојавление и се префрлуваат на 25 декември. Поради тоа на 6 јануари се прославува само Крштеанието на Христос и воспоставувањето на тајната крштеание, cf. Л. Мирковиќ, *op.cit.*, 105, 108; П. Костовска, *op.cit.*, 42, п. 6.

⁶³ Бидејќи присуството на тројцата ангели не е наведено во евангелските текстови, оваа симболика се објаснува со литургискиот карактер на чинот на

Воскреснувањето на Лазар, (Сл. 16) кој бил четири дена мртов, е најголемото чудо што го направил Христос во животот, и е илустрирано според евангелието на Јован (11, 38 – 44)⁶⁴, но и според Јован (11, 25) – „Јас сум воскресението и животот, кој верувал во Мене, и да умре, ќе живее“, како централна идеја со сотериолошко значење, за спас на човечкиот род, произлезена од отелотворената божествена природа на Христос.

Во композицијата Христос е централно поставен, го следат група апостоли, а две фигури се уочливи, апостол Петар и Јован. Зад нив се гледаат нимбовите на останатите апостоли. Пред Христос во проскинеза паѓаат Лазаровите сестри Марија и Марта (во евангелието по Јован сестрите на Лазар, Марта и Марија, одвоено разговарале со Христос, но кон него изговориле иста реченица, па затоа се сликаат заедно, Јован (11, 20 – 27) и Јован (11, 32))⁶⁵. Друга сцена која е идентична со овој дел од сцената е композицијата од Топлички манастир⁶⁶. Зад нив се две момчиња. Едното го симнува капакот од гробот, другото го одмотува повојот од телото на Лазар претставен како допојасна и седната фигура во саркофаг со отворени очи (детал кој не е според евангелието по Јован (11, 38) – „тоа беше пештера и камен навален на

крштевањето каде што на свештеникот му помагаат од еден до тројца ѓакони, cf. Н. Митревски, *Манастирот Слепче кај Прилеп*, 85, п. 367.

⁶⁴ М. Марковиќ, *op.cit.*, 110, п.23.

⁶⁵ *Loc.cit.*, п.22

⁶⁶ Ј. Спахиу, *op.cit.*, сл. 6



Сл. 18. Мирносици на Христовиот гроб

неа“). Овој иконографски елемент е карактеристичен за сликарите од охридската ликовна школа од 15 век (Годивје, Голема Преспа, Долгаец, Баница, Лесковец), но исто така е присутен и во црквите Топлички манастир, Св. Атанасиј Александриски - Журче, Св. Јован Богослов – Слепче)⁶⁷.

Во горниот десен агол во композицијата се гледаат високите сидови на градот Витинија, а пред портата на градот насобрани граѓани.

Влегувањето во Ерусалим е композиција која е опишана кај сите евангелисти, Матеј (21,1 – 10), Марко (11, 1 – 10), Јован (12, 12 – 15) и Лука (19, 28 – 37). (Сл. 17)

Сцената е многу оштетена и се забележува групацијата на апостоли, кои имаат нимбови, предводена од Христос кој јава на бело осле и со една рака држи свиток додека со другата рака благословува. Потоа се забележуваат двајца жители пред портите на градот Ерусалиум и две дечиња кои се прегрнуваат во долниот дел на сцената.

⁶⁷ Г Суботић, *op.cit.*, црт. 7, 16, 33, 69, 78. Ерменијата на Дионисиј од Фурна препорачува да се наслика Лазар кој стои во гроб, cf. М. Медих, *op.cit.* 289. Освен во Топлички манастир овој детаљ е евидентиран и во скопската област, во црквата св. Георги во с. Бањани и св. Никола (св. Атанасиј) во с. Шишево. Зографите кои сликале во овие цркви се поврзуваат со Јован од Грамос од кого го добиле ликовното образование, cf. Ј. Спахиу, *op.cit.*, 341, 342, п. 53, 57; В. Попоска Коробар, *op.cit.*, 164, п. 33.

Во сцената е прикажано влегувањето на Христос во Ерусалиум, кој со тоа ги потврдил зборовите на пророкот Захарие (9, 9) - „... царот твој доаѓа при тебе, праведен и со спасувачка сила, кроток, седнат на осле, рожба на ослицата“ (и новозаветната парафраза на овој стих Матеј (21,5)). Кроток бидејќи Христос доаѓа во Ерусалиум на осле (Матеј 21, 2) и доброволно прифаќа да оди на страдање (со двата празника Лазаровото Воскреснување и Влегувањето во Ерусалиум започнува страдалната седмица, која завршува со воскреснување на Исус)⁶⁸.

Ликовите на двајца жители на Ерусалим известуваат за насобраната толпа пред портата на градот, кои со радост го пречекуваат Христос, според Матеј (28, 8), Марко (11,8), Лука (19, 36) и Јован (12,13). Во долниот дел на сцената две дечиња се прегрнуваат. Како текстуална предлошка за внесување на децата во сцената се користени апокрифните текстови, особено псевдоевангелието на Никодим⁶⁹ и литургиската поезија. Важноста на децата е истакната бидејќи ја имаат истата улога како и возрасните, и иако се сè уште мали, веќе ја препознаваат божествената природа на Христос⁷⁰.

⁶⁸ Л. Мирковић, *op.cit.*, 138; С. С. Макуљевић, *op.cit.*, 57.

⁶⁹ The Gospel of Nicodemus (or, Acts of Pilate) <http://gnosis.org/library/gosnic.htm>.

⁷⁰ Г. Бабић, *op.cit.*, 154, п. 361; М. Марковић, *op.cit.*, 111; А. Серафимова, *op.cit.*, 66; Н. Митревски, *op.cit.*,



Сл. 19. Слегувањето во пеколот

Распетието е многу оштетена композиција, а најопширно е пренесено кај Јован (19, 18 – 30), но и кај Матеј (27, 35- 56), Марко (15, 24- 41) и Лука (23, 33 – 49). Во поствизантиската уметност Распетието се претставува во два иконографски модела. Во една група на споменици тоа е претставено со основната содржина како во Лазаровци, додека во учените средини, кои се блиски до наративните решенија на критските сликари, како во Топличкиот и Кучевишкиот манастир⁷¹, претставите на Распетието се високо наративни (војниците кои се коцкаат за Христовата облека, мачење со губата натопена со оцет, за кршењето на глуждовите, прободување на Христос со копје според Јован (19, 23 – 36) како и за раскажувањето за црковната звеса според Лука (23, 45)⁷².

Во Распетието во Лазаревци се препознава следново: крстот кој е забоден на Голгота и подножјето на крстот каде што се наоѓа черепот на Адам. Иконографијата е произлезена од апокрифните текстови и толкувањето на Велики петок (утрински) кои гробот на Адам го сместуваат на Голгота⁷³. На ле-

вата страна од композицијата, во долниот видлив дел, е насликана тажната и изнемоштена Богородица која е претставена веројатно без придружба, како во црквите во Годије и Лешани⁷⁴ (вообичаено се слика со придружба според Матеј (27, 56) и Марко (15, 40)). На другата страна од крстот се гледа подвитканата фигура на апостолот Јован (позицијата на Јован е блиска со фигурата на Јован во Топличкиот и Ореочкиот манастир)⁷⁵ и центурионот Лонгин –кој е насликан според Лука (23, 47), Марко (15, 39) и Матеј (27, 54). Евангелистот Јован не сведочи и не пишува за присуството на центурионот Лонгин туку само за копјеносецот кој му ги прободил ребрата на Христос после христовата смрт - Јован (19, 33 - 34)⁷⁶.

Персонификацијата на месечината и на сонцето (сонцето е контурно означено поради избледеноста на бојата) насликани над распетието, ја претставуваат универзалноста на Христовата улога и неговата моќ, како и видливиот свет кој бил претрашен и натажен поради смртта на Христос, но и според Лука (23, 44 – 45) во кој се наведува

219; Ј. Спахиу, *op.cit.*, 343, п. 60, 61; Ј. Николиќ - Новаковиќ, *op.cit.*, 51.

⁷¹ А. Серафимова, *op.cit.*, 68; Ј. Спахиу, *op.cit.*, 343, сл.8.

⁷² Г. Бабић, *op.cit.*, 158; М. Марковић, *op.cit.*, 111, 112, п.36; А. Серафимова, *op.cit.*, 68, п.43; Ј. Николиќ-Новаковиќ, *op.cit.*, 5 2; Ј. Спахиу, *op.cit.*, 343.

⁷³ С. Радојчић, *Једна сликарска школа из друге половине 15 века*, ЗЛУ 1, 90 – 92; М. Марковић, *op.cit.*, 112 п. 38.

⁷⁴ Г Суботић, *op.cit.*, црт. 9, 50.

⁷⁵ М. М. Машник, *op.cit.*, сл.10; Ј. Спахиу, *op.cit.*, сл.8.

⁷⁶ Од прободените ребра на Христос, протекле две средства за очистување, вода и крв – Логос и Пнеума (Дух), cf. Л. Мирковић, *op.cit.*, 177; М. Марковић, *op.cit.*, 111, п. 31; С. Габелић, *Првобитно сликарство цркве Св. Николе у Чelopeку, код Тетова*, ВИСАНУ, Византиски свет на Балкану, книга 2, Београд 2012, 492; В. Попоска - Коробар, *op.cit.*, 169, п. 35.

дека темнината паднала врз целата земја, а сонцето се помрачило⁷⁷.

Во горниот дел, по целата должина на сцената се гледаат остатоци од архитектура. Најверојатно целата заднина на сцената била насликана со архитектура (како во истородните сцени во црквите Св. Богородица, с. Велестово; Св. Никола Ореоец; Св. Богородица, с. Костинци)⁷⁸.

Мироносици на Христовиот гроб (Сл. 18) и Слегувањето во пеколот се два облика низ кои е прикажано Христовото воскресение. Догмата за воскреснувањето на Христос претставува основно учење на кое се темели црквата, и поради тоа во поствизантиската уметност најчесто се сликаат една до друга сцена⁷⁹.

Оваа композиција (насликана според Матеј (28,1-8), Марко (16,1-7), Лука (24,1-8) и Јован (20, 11-13)) добила мали збогатувања во византиската уметност, така што нејзините основни компоненти се – отворениот и празен Христов гроб, ангелот – гласник, мироносиците и римските војници онесвестени од Христовата светлина. Во поствизантиската уметност оваа основна карактеристика се задржува, но понекогаш се зголемува бројот на мироносици од три до седум (Топлички манастир, Св. Никола Ореоец - која воедно е и најблиска сцена на Лазаровата композиција)⁸⁰. Исто така, во сцената се зголемува и бројот на ангелите, од еден на два ангела, како во Топличкиот манастир и Св. Атанасиј Александриски, Журче, иконографско решение кое е преземено од светогорските и костурските споменици од 16 век⁸¹.

Во Лазаровци веста за Христовото воскреснување на мироносиците им ја соопштува само еден ангел – според Матеј (28,5-6) и Марко (16,5-6), кој е седнат врз празниот Христов гроб, и со раката покажува кон гробот⁸². Претставен е во централниот дел на композицијата, со долги и издолжени крилја кои се насликани преку целата композиција, и со кои ги надвиснува главите на Богородица и жените кои ја следат (друг ваков пример е ангелот во истата сцена во црквата во Св.

⁷⁷ М. Марковиќ, *op.cit.*, 112, п. 39; Ј. Спахиу, *op.cit.*, 343, п.64.

⁷⁸ Г Суботиќ, *op.cit.*, црт. 43; М. М. Машниќ, *op.cit.*, сл.10; Н. Митревски, *op.cit.*, 96

⁷⁹ Бојана В. Поповиќ, *Програм живописа у олтарском простору Зидно сликарство манастира Дечана*, 82; Н. Митревски, *Манастир Слечке кај Прилеп*, 87, п.375; Ј. Спахиу, *op.cit.*, 344, п.79 – 80.

⁸⁰ М. М. Машниќ, *op.cit.*, сл.12; Ј. Спахиу, *op.cit.*, 344, п.81.

⁸¹ Ј. Николиќ - Новаковиќ, *op.cit.*, сл. 25

⁸² Г Суботиќ, *op.cit.*, црт. 9; М. М. Машниќ, *op.cit.*, 12; Н. Митревски, *op.cit.*, 116.

Георги, Годивје)⁸³. Во сцената е прикажана Богородица која е со испружени раце, во десната рака држи шишенце со миро, со пет свои придружнички. Евангелистите Матеј (28, 1) и Марко (16,1) известуваат за две, односно три мироносици, и тие не ја спомнуваат Богородица на Христовиот гроб, но таа се слика во знак на голема почит⁸⁴. Заспаните војници се покрај покривната плоча од саркофагот во долниот десен агол на сцената, според Матеј (27, 62 – 66).

Слегувањето во пеколот го илустрира настаниот откако Христос воскреснал, во недела, третиот ден по смртта. (Сл. 19)

За сликање на оваа композиција ерменијата на Дионисиј од Фурна го препорачува симетричниот распоред на фигурите, (иконографски модел кој се развил под влијание на литургијата), каде што Христос со телото е свртен кон Ева, а со главата на спротивната страна кон Адам, (со тоа на Прамајката и дале иста важност како и на Адам и го истакнале значењето на Ева, односно метафората Богородица – Ева). Во Лазаровци е насликан вториот иконографски модел, каде што е истакната позицијата и улогата само на Адам, а ова се следи и во некои цркви од 16 и 17 век (Топлички манастир; Св. Никола, Мрзен Ореоец; Св. Атанасиј, Рилево; Св. Богородица, Мажучиште)⁸⁵. Охридските сликари низ целиот тек на 15 век ги користат наизменично двете решенија⁸⁶.

Во композицијата Христос е обвинен со елипсовидна божествена светлина, свртен кон Адам и Ева, во левата рака држи копје (кое го симболизира страдањето Христово), додека со десната го извлекува прародителот Адам од саркофаг и го укинува првородениот грев. Со тоа Исус ја објавил својата победа над гревот, смртта и својата вечна слава (1 Петар, 3, 18 – 19)⁸⁷. До него е Ева која му подава рака за спасение. На другата страна се насликани двајца Старозаветни цареви, Давид и Саломон. Зад двете групи се насликани умножени нимбови на воскреснатите. Уривањето на вратите на пеколот е вообличен според 6. ирмос на канонот на Воскресението и 16-ти стих на 106 /107 псалм⁸⁸.

⁸³ Г Суботиќ, *op.cit.*, црт. 9.

⁸⁴ *Ibid*, 345, п.81.

⁸⁵ Г. Бабиќ, *op.cit.*, 158 – 159; М. Медиќ, *op.cit.* 305; Н. Митревски, *op.cit.*, 103, 116; Ј. Спахиу, *op.cit.*, сл. 10; С. Грандаковска, *op.cit.*, 119-120; В. Попоска - Корбар, *op.cit.*, 172, п. 74.

⁸⁶ Г Суботиќ, *op.cit.*, црт. 9, 18, 34, 43, 50, 70, 79, 83, 112

⁸⁷ Л. Мирковиќ, *op.cit.*, 215.

⁸⁸ Н. Митревски, *Фрескоживописот во Пелгонија*, 227; Ј. Спахиу, *op.cit.*, 346.



Сл. 20. Вознесението Христово

Во осмислувањето и креирањето на сцената повеќе се користат апокрифите и хомелиите отколку евангелските текстови. Се користи списокот на св. Епифаниј архиепископ кипарски, писател од 4 век, кој пишува под влијание на апокрифното евангелие на Никодим – кој напишал најдобар опис за Христовиот престој во Адот и послужил како основен литературен извор⁸⁹. Потоа беседите на Јован Дамаскин, Григориј Никонедимски, Јован Златоуст и други беседи на црковните учители кои се читаат на Велика сабота (денот кој во христијанската црква бил посветен за одбележување на Христовиот престој во гробот и неговата победа над Адот), Страсна недела и празникот на Воскресение Христово во кои се зборува за Христовото слегување во пеколот⁹⁰.

Вознесението Христово (Сл. 20) е насликано во највисоката зона на источниот ѕид и источниот дел од калотата од црквата. Композицијата е поделена на два дела и стандардно насликана. Поради тесниот простор насликани се само 12-те апостоли кои живо гестукутираат, додека Богородица и двајцата ангели се изоставени⁹¹. Сликањето на

12 апостоли не е во согласност со евангелистите Лука (24, 51 – 52) и Марко (16, 19) кои спомнуваат 11 апостоли, туку произлегува од коментарот за случката во Делата на светите апостоли (1, 4 - 11 и 16 - 26)⁹². Во горниот дел на апсидалниот лак е насликана неракотворената св. Риза (Мандилионот) кој претставува најверен портрет на ликот на Христос. Се слика или се вметнува во Вознесението како доказ дека Христос престојувал на Земјата и за неговата богочовечка природа⁹³. Во горниот дел од сцената е Христовото Вознесение. Христос е со раширени раце, портокалов химатион и црвен хитон, претставен во три светлосни круга кои наизменично го менуваат својот колорит со доминантна црвена боја. Зад нив има уште едно светлосно поле исполнето со ѕвезди, кое го симболизира небесниот свод. Горниот дел на мандорлата го носат двајца ангели, а долниот дел два херувими.

⁸⁹ М. Марковиќ, *op.cit.*, 112-113, п. 42 (со литература), 44, 45; С. Габелиќ, *op.cit.*, 494; The Gospel of Nicodemus (or, Acts of Pilate) part 2 The Descent into Hell <http://gnosis.org/library/gosnic.htm>.

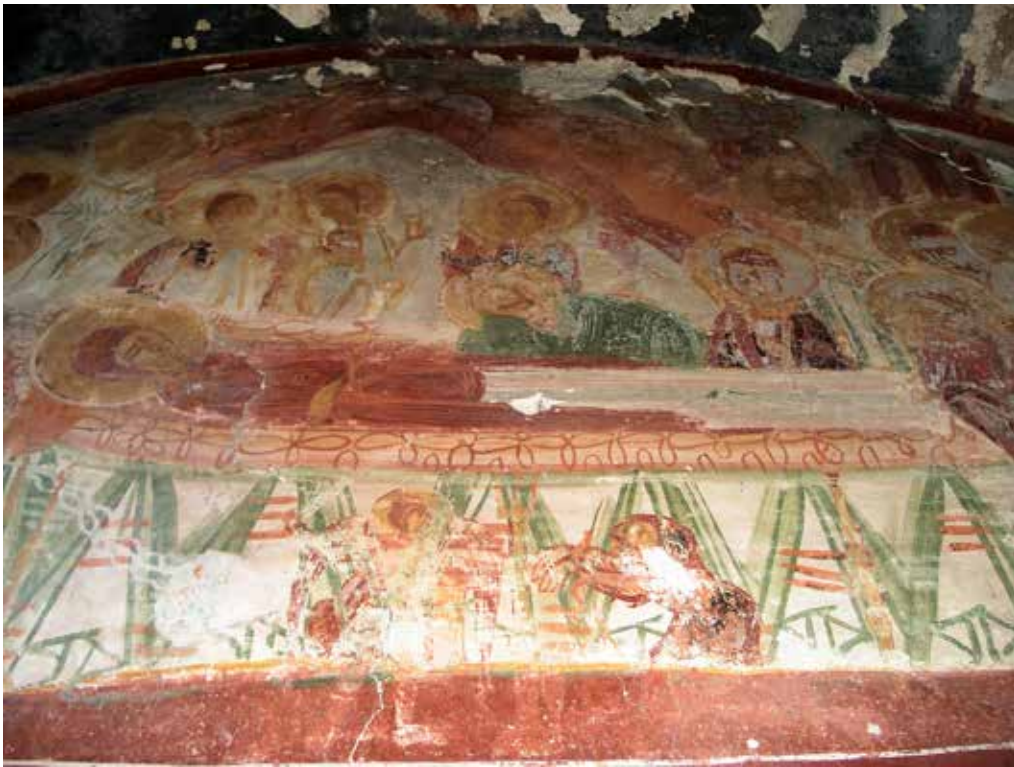
⁹⁰ Л. Мирковиќ, *op.cit.*, 169 – 171; Г. Бабиќ, *op.cit.*, 158 – 159; М. Марковиќ, *op.cit.*, 113, п. 46; Н. Митрески, *op.cit.*, 226, п. 682; Ј. Спахиу, *op.cit.*, 346, п. 91 – 93.

⁹¹ Богородица Оранта во Вознесението ја претставу-

ва Христовата црква која останува на земјата, cf. Марковиќ, *op.cit.*, 118, п. 91; Н. Митрески, *Манастирот Слечке кај Прилеп*, 88, п. 383. Ерменијата на Дионисиј од Фурна го препорачува сликањето на Богородица и на двајцата ангели, cf. М. Медиќ, *op.cit.*, 311. Двајцата ангели се сликаат како предупредување за второто доаѓање на Христос, cf. Ј. Спахиу, *op.cit.*, 347.

⁹² М. Марковиќ, *op.cit.*, 118, п. 87; А. Серафимова, *op.cit.*, 69; Ј. Спахиу, *op.cit.*, 347.

⁹³ Н. Митревски, *Фрескоживописот во Пелагонија*, 228 – 229; Ј. Спахиу, *op.cit.*, 347.



Сл. 21. Успението на Богородица

Успението на Богородица во Лазаровци е насликано на полукружниот дел на западниот ѕид. Композицијата е во збиена форма, бидејќи во неа не е прикажан чинот на Вознесението. (Сл. 21)

Во стручната литература е забележано дека апокрифните текстови за Богородичната смрт, од кои е формулирана композицијата Успение на Богородица, се појавуваат после Третиот вселенски собор (431 год.), а најпознати автори се Псевдо-Јован Евангелист (6 век), Псевдо-Јосиф Ариматејски, Јован Солунски (7 век) – апокрифен текст кој често се користел во словенските земји, Андреа Критски (7 век), Јован Дамански (7 – 8 век), Псевдо-Герман Цариградски (9 век), Јован Геометар (10 век)⁹⁴.

Во средишниот дел на композицијата е претставен Христос помеѓу двајцата архангели Михаил и Гаврил во мандорла (овој дел од Успението е избледен). Христос е во тричетвртински став со главата свртен кон архангелот Михаил од својата лева страна и во рацете држи повиено бебе, симбол на праведната и чиста душа на Богородица⁹⁵. Архангел Михаил во знак на голема почит е со

⁹⁴ Ц. Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство од 14 век*, 67 – 69; Г. Бабић, *op.cit.*, 162 – 166; А. Давидов Темерински, *Циклус Успења Богородице*, Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 182, п. 6; Н. Митревски, *op.cit.*, 231, п. 698,699; Ј. Спахиу, *op.cit.*, 348, п. 113 (со литература), 114.

⁹⁵ Г. Бабић, *op.cit.*, 162; А. Серфимова, *op.cit.*, 71; Ј. Спахиу, *op.cit.*, 347.

покриени раце и чека да ја преземе и да ја однесе душа на Богородица. До Христос е насликан и архангел Гаврил, кој можеби држи свеќа. Добро е да се нагласи дека овој средиштен дел од композицијата е идентичен како средишниот дел на Успението во Св. Спас во с. Цер.

Апостолите се насликани околу одарот на Богородица – која е поставена како сад, како скинија, поетска слика за телото кое го примило и во кое се спуштил логосот божји⁹⁶. Потоа следуваат двајца црковни отци кои не можат да се идентификуваат, но најчесто се сликаат архиереите Дионисиј Ареопagit и Јаков Брат Божји⁹⁷. Епизодата на архангел Михаил со евреинот Јефониј е во долниот дел на сцената. Јефониј, кој при преносот на Богородица сакал да го преврти одарот, за што говорат скоро сите апокрифи, особено Псевдо Јован Евангелист, се слика скоро редовно во доцниот среден век⁹⁸.

Во поствизантиската уметност постојат два иконографски модела на Успението – архаична, без претставување на Вознесението и често отсуство на случката со Јефониј (пр. Св. Богородица Милостива, Голема Преспа; Пророк Илија, Долгаец; Мат-

⁹⁶ Г. Бабић, *op.cit.*, 162, п. 389 и 390; А. Давидов Темерински, *op.cit.*, 185.

⁹⁷ Г. Бабић, *op.cit.*, 166; А. Давидов Темерински, *op.cit.*, 184.

⁹⁸ Г. Бабић, *op.cit.*, 162 – 163, п. 382; А. Давидов Темерински, *op.cit.*, 185, 186, п. 40; Ј. Николиќ - Новаковиќ, *op.cit.*, 54; Ј. Спахиу, *op.cit.*, 348.



Сл. 22. Деисис, северниот ѕид во наосот

ка; Св. Никола, Зрзе)⁹⁹ и сложена со прикажување на Вознесението, Вториот канон за Успението на Јован Дамаскин, Успенскиот циклус – погребот и преносот на ковчегот (пр. Топлички манастир, Св. Никола Ореоец, Св. Атанасиј Александрски, Журче)¹⁰⁰. Линотопските сликари ги користат / сликаат двата модела, додека на Света Гора и Јанинската работилница не го сликаат Вознесението¹⁰¹.

ПРЕТСТАВИ НА СВЕТИТЕЛИ ВО ПРВАТА ЗОНА НА НАОСОТ

Во првата зона на северниот ѕид во наосот, до иконостасот е претставен класичниот или традиционален Деисис¹⁰² и светителски хор кој го прати Деисисот. Познато е дека Деисисот е повеќеслоен во своето значење: застапништвото, како примарно значење, потоа догматската идеја на Христовото овоплотување, но исто така и Христовиот

триумф помеѓу Богородица и Јован Претеча како главни сведоци на неговиот земски живот. Основна програмска идеја за сликање на светителскиот хор што го прати Деисисот е застапништво пред Христос за спас на човечките души¹⁰³. (Сл. 22)

До деисисната композиција се насликани тројцата свети војници, св. Георги, св. Димитриј и св. Прокопиј (Сл. 23) како вооружени војници, продолжува на западниот ѕид со светителите Константин и Елена, (Сл. 24) на јужниот ѕид, од запад кон исток - св. Архангел Михаил, (Сл. 25) потоа св. Теодор Стратила и св. Теодор Тирон во облека на дворјани, (Сл. 26) св. Симеон Столпник и св. Никола. (Сл. 27)

Во втората зона на јужниот ѕид, од исток кон запад, допојасно се претставени: св. Прокопиј, св. Георги, св. Димитриј (Сл. 28), св. Нестор, св. Никита, св. Евстатиј Палакида, св. Петка, св. Недела, св. Варвара, св. Богосава – *sta bogosava*, западен ѕид: св. Јулита и св. Кирик (Сл. 29), св. Козма, св. Дамјан (Сл. 30), св. Пантелејмон, најверојатно и св. Ермолај, северен ѕид, од запад кон исток, тројца неидентификувани светители со оштетени сигнатури¹⁰⁴, највероватно св. Викентие, св. Виктор, св. Мина, тројцата еврејски момчиња Ананиј, Мисаил, Азариј.

⁹⁹ Г. Суботиќ, *op.cit.*, црт. 17, 35, 115; Н. Митревски, *op.cit.*, 83.

¹⁰⁰ Ј. Николиќ - Новаковиќ, *op.cit.*, 55; М.М. Машниќ, *op.cit.*, 15; Ј. Спахиу, *op.cit.*, 13;

¹⁰¹ А. Серфимова, *op.cit.*, 71; Ј. Николиќ - Новаковиќ, *op.cit.*, 55, 56, п. 172.

¹⁰² Христос е облечен во хитон и химатион и со десната рака благословува, додека со левата рака држи евангелие. Десно од него е Богородица, која е свртена кон Христос, со молитвени подигнати раце, облечена во хитон и мафорион. Од другата страна е св. Јован Претеча облечен во хитон и химатион, свртен кон Христос со молитвено подигнати раце.

¹⁰³ Ц. Грозданов, *op. cit.*, 39, 52.

¹⁰⁴ Три неидентификувани светители од запад кон исток – 1. Средна кафена кадрава коса и кратка брада во хитон и химатион, 2. Средна кадрава коса, без брада со наметка, 3. Средна кафена коса со средна должина на брада со наметка.



Сл. 23. св. Прокопиј, св. Димитриј и св. Георги, северниот ѕид во наосот

Развојот на иконографската концепција на светителскиот хор покрај Деизисот во првата зона (врз основа на Откровение 6,9) се следи од крајот на 12 век во Курбиново¹⁰⁵. Таа се оформува со фиксирање на Деизисот и светите војни во првата зона, северен ѕид, во наосот, до олтарот и во организирање на две зони со зголемување на бројот на светители во 13 век (средниот кораб на св. Никола – Манастир, 1271 год., Св. Никола во Варош, 1298 год.)¹⁰⁶ и 14 век (и во малите храмови во Охрид, Св. Никола Болнички 1330 – 40)¹⁰⁷. Според тоа, Деизисната слика ја следат фигури на војни, со полна воена опрема, како доминантен светителски хор¹⁰⁸ заедно со свети маченички, свети лекари, односно со останати светителски хорови. Поради недостиг од простор некои светители се насликани над првата зона, претставени како бисти.

¹⁰⁵ Ц. Грозданов. Л. Х. Мисгвиш, *Курбиново*, 60–61.

¹⁰⁶ В. Ђурић, *Византиске фреске у Југославији*, Издавачки завод Југославије, Београд 1974, 16; С. Коруновски, Е. Димитрова, *op.cit.*, 140–142, 147–148, таб.106, 107, сл. 73.

¹⁰⁷ Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство од 14 век*, 37–45.

¹⁰⁸ Опширно за иконографијата на светите војни во византиската уметност cf. М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источној хришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, Зидно сликарство манастира Дечани, Београд 1995.

Тие се облечени со наметки, држат маченички крстови и ја креваат левата рака пред себе¹⁰⁹.

Со новата тенденција од средината на 14 век, со ликовното прикажување на 9. стих од 44-от Давидов псалм „Се претстави царица десно од Тебе“, се дава нова формулација на прва зона¹¹⁰. Околу Деизисот почнува да се оформува група свети војни – маченици во дворјанска облека. Кон крајот на 14 век се претставуваат само нивните најистакнати претставници св. Георги, св. Димитрија, св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат. Новата концепција се задржува и во доцниот среден век (манастирот Трескавец (околу 1485год.), Св. Никола Ореоец (1595год.), Св. Атнасаиј Александриски, Журче (почеток на 17 век), Св. Јован Богослов (1627год.) во Слупче), но не го истиснува традиционалното сликање на светите војни како вооружени војни (Св. Илија во Долгаец (1454/5год.); Св. Преображение во Зрзе (середина на 16 и првата половина на 17 век); Св. Богородица во Костинци (меѓу 1623 и 1629год.))¹¹¹.

¹⁰⁹ Ц. Грозданов, *op. cit.*, 39 – 42.

¹¹⁰ Најстарото претставување на светите војни во двојранска облека е зачувано во северната купола на манастирот Трескавец (пред 1342/43год.) во композицијата Божествена литургија, но во сликарството на Марковиот манастир (1376/77год.) овој програмски концепт е целосно заокружен во првата зона, северен ѕид, cf. Ј. Николиќ - Новаковиќ, *op. cit.*, 32.



Сл. 24. св. Константин и Елена, западниот ѕид

Поради тоа во црквата Св. Георги се сликати два приказа на свети војни, свети војни како вооружени војни св. Георги, св. Димитриј и св. Прокопиј и свети војни св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат облечени како дворјани со „клобук“ капа, жезол и наметка. Но бидејќи во Лазаревци не е насликан царскиот Деизис, а насликани се два приказа на свети војни, таа има блиска програма со црквите: Св. Спас (1576год.) во Добри Дол, Скопско; Св. Никола во Мрзен-Ореовец (1584год.); Св. Димитрија (1634год.) во Жван¹¹².

Останатите особини во програмата во црквата Св. Георги, кои се карактеристични и за еднокорабните цркви во дијацезата на Охридската Архиепископија, се позициите на сликање на патронот на кого му е посветена црквата, позициите на свети маченички и ликовите на светите лекари. Но

¹¹¹ Г. Суботиќ, *op. cit.*, 175; Ј. Николиќ - Новаковиќ, *op. cit.*, 38–39, сл. II, V; С. С. Макуљевиќ, *op. cit.*, 71–78; М. М. Машниќ, *op. cit.*, 63–69. Според авторот, Никола Митревски овој програмски концепт на сликање на свети војни под оружје е евидентиран и во фрескоживописот од средината на 15 век па се до крајот на 17 век во Пелагонија, cf. Н. Митревски, Скопје 2009, 180, заб. 361.

¹¹² Н. Митревски, Скопје 2009, 180, п. 362. Б. Видоеска, *Црквата св. Спас с. Добри Дол – Скопско*, Зборник н.с. бр.2, средновековна уметност, Скопје 1996, 171; В. Попоска - Коробар, *Нов поглед на ѕидното сликарство во мрзен-оревечката црква Свети Никола*, 174.



Сл. 25. св. Архангел Михаил, западниот ѕид

специфично за програмата во Лазаревци е сликањето на патронот на црквата, војниот маченик св. Георги, двапати - еднаш покрај Деизисот на северниот ѕид, а вториот пат како допојасна фигура на јужниот ѕид, втора зона.

Патронот најчесто се слика на северниот или јужниот ѕид во наосот, покрај иконостасната преградата, а се слика и во монументалната слика, под фино изработен орнаментален лак, наспроти Христос. Во охридските еднобродни цркви, особено во 14 век, најчесто е претставен на јужниот ѕид во наосот, наспроти Деизисот, за застапништво, но и како негов пандан, покрај олтарната преграда¹¹³. Во црквата Св. Георги во с. Лазаревци патронот на црквата е насликан на северниот ѕид покрај Деизисот со уште двајца свети војни кои го придружуваат, св. Димитрија и св. Прокопиј. Поради карактеристиката на сликање на свети војни покрај Деизисот и поради недостиг од простор, патронот на црквата се слика повторно на јужниот ѕид, но во втората зона како допојасна фигура¹¹⁴. Го придружуваат повторно светите

¹¹³ Ц. Грозданов, *op. cit.*, 41; Ц. Грозданов Л. Х Мисговиш, *Курбиново*, 60.

¹¹⁴ Друг пример на сликање на патронот на црквата во втората зона е во црквата Св. Јован Богослов (1627 год.), во Слечко, каде што патронот на црквата, евангелистот Јован, е насликан во просторот над југоисточниот пиластер до олтарот. Н. Митревски, Прилеп 2003, 46.



Сл. 26. св. Теодор Стратила и св. Теодор Тирон, јужен сид

воини св. Димитрија и св. Прокопиј во распоред кој одговара на Деизисот. Св. Георги е во средина, како застапник пред Христос, меѓу св. Димитрија и св. Прокопиј, покрај олтарната преграда.

На истиот јужен сид, покрај останатите свети воини, на неговиот западен крај (втора зона) се насликани светите маченички св. Петка, св. Недела, св. Варвара и св. Богосава, програма која има и своја аналогија со првата зона во Топлички манастир и Св. Димитрија во Жван¹¹⁵. Светите жени често се сликаат како дел од програмата во нартексот. Во наосот позициите на маченичките се на западниот сид или западниот дел од јужниот сид¹¹⁶.

На западниот сид како допојасни фигури се насликани светите лекари св. Козма, св. Дамјан, св. Пантелејмони св. Ермолај, иако светите лекари најчесто се претставуваат на јужниот сид во прва-

¹¹⁵ С. Петковић, *op. cit.*, 68. Блиска аналогија со преставите на светите маченички во Лазаревци има во наосот во Топличкиот манастир (1536/37 год.) каде што се насликани допојасните престапи на св. Петка, св. Недела, св. Варвара и во цел раст св. Марина и во наосот во манастирот Жван, Св. Димитрија (1634 год.) каде што се насликани во цел раст св. Петка и св. Недела, а допојасно св. Варвара и св. Катерина, cf. Н. Митревски, Прилеп 2003, 21, 54.

¹¹⁶ Ц. Грозданов, *op. cit.*, 156, 160; Ц. Грозданов Л. Х. Мисгвиш, *op. cit.*, 61.



Сл. 27. св. Никола, јужен сид

та зона. Групирањето на светите лекари во 14 век во програмата и во нејзината идејна концепција, во охридското сидно сликарство во еднокорабни цркви, е извршено преку ликот на св. Климент, поради верувањето во исцелувачката моќ што ја има Климентовата гробница поставена во неговата црква, посветена на св. Пантелејмон¹¹⁷.

ЗАПАДЕН ФАСАДЕН СИД

На западниот фасаден сид доминира претставата на Страшниот суд и фигурата на патронот на црквата Св. Георги. (Сл. 31, 32, 33)

Основната тема во композицијата Страшен суд, која има есхатолошко значење, е Христовото второ доаѓање и Судот што му суди на човечкиот род делејќи го на праведници и грешници врз основа на животните дела. Книжевната основа на композицијата се дели на библиска – две старозаветни книги, книгата на пророкот Данил и псалмите 7, 9, 18 и две новозаветни книги, Евангелието на Матеј и Откровението и книжевно – богословска – св. Ефрем Сириски „За Второто Доаѓање и Страшниот суд“, житието на Св. Василиј Велики, Втората беседа на св. Јован Златоуст, Псевдо – Хоплит, Паладиј Минх, Филип Пустиник¹¹⁸.

¹¹⁷ Ц. Грозданов, *op. cit.*, 41, 171, 172.

¹¹⁸ А. Давидов Темерински, *Циклус Страшниот суд, Зидно сликарство манастира Дечана*, Београд 1995, 191, п. 3; А. Серфимова, *op. cit.*, 175.



Сл. 28. св. Прокопиј, св. Георги, св. Димитриј, јужен ѕид



Сл. 29. западен ѕид: св. Јулиита и св. Кирик



Сл. 30. западен ѕид: св. Козма, св. Дамјан

Пред средината на 16 век, во спомениците на Света Гора се оформува „новата редакција“ на Страшниот суд, со додавање нови епизоди во веќе постоечката композициска структура. Тоа се претставите на сиромасите, групата на Евреи и Турци предводена од Мојсеј, Параболата за мудрите и неразумните девојки и Четирите рајски реки. Во уметноста на Македонија најстарата претстава со „новата редакција“ на Страшниот суд е насликана на западниот фасаден ѕид во црквата Св. Климент (Св.Богородица Перивлепта) во Охрид од средината на 16 век ¹¹⁹.

¹¹⁹ Ц. Грозданов, *Страшниот суд во црквата св. Климент (Богородица Перивлепта) во Охрид во свет-*

Циклусот на Страшниот суд поретко се слика во доцниот среден век, додека таму каде што се слика е уочена тенденција на редуцирање или целосно испуштање на сликите на Пеколот (на пример, манастирот Зрзе)¹²⁰. Во селските средини најчесто се сликаат мали и редуцирани претстави

лина на тематските иновации на 16 век, КН 22 – 23, Скопје 1995-96, 56. Исто така од 15 век се додава и епизодата на Четирите небесни ветрови, со симболич-но значење на секосмичка силина, според Данаил (7, 2), cf. А. Серафимова, *op. cit.*, 185, n. 88; Н. Митревски, *Студии за живопис од Западна Македонија*, Скопје 2009, 85 – 86.

¹²⁰ Н. Митревски, *op. cit.*, 82.



Сл. 31. Западниот фасаден ѕид: претставата на Страшниот суд

од Страшниот суд, се претставуваат најзначајните епизоди за нарачателот и за верниците од селото, додека другите епизоди се испуштаат¹²¹.

Во црквата Св. Георги во три зони е претставена есхатолошката дидактика на Страшниот суд. На највисоката зона е претставен Деизисот. Христос кој се појавува во круг од божествена светлина, со стапалата на пурпурна перница, ќе дојде така, како што замина на небото – Дела Апостолски (1,11). Друга книжевна основа што се користи за исликување, а која го објавува Второто Христово доаѓање во слава со ангелите на престолот за да суди, се Евангелие по Матеј (16, 27 и 24, 30), Откровение 9 и 20 поглавје (особено 20, 11), старозаветните песни, Псалм (9, 7)¹²².

До него се Богородица и Јован Претеча со молитвено подигнати раце кон Христос – за милост кон човечкиот род, додека околу Деизисот се претставени ангели. Сите тие се поставени врз развиен Небесен свиток, кој го свиваат двајцата архангели Гаврил и Михаил. Свивањето на небесниот свод како книжен свиток, односно небото кое се повлекува, произлегува од визијата на пророкот Исаија (34, 4) и Откровение (6, 14). Со

¹²¹ С. Петковиќ, *op. cit.*, 77.

¹²² Со поставеноста на Христовите стапала на пурпурна перница се асоцира Христовата улога како Цар над царевите, cf. А. Давидов Темерински, *op. cit.*, 193, 194, п. 21; А. Серафимова, *op. cit.*, 177.

небесниот свиток што се свива се симболизира подреденоста на целиот универзум на Второто Христово доаѓање и неговиот суд¹²³.

Под Христос е претставен Подготвениот престол (Хетимасијата) - „Го подготвил престолот Свој за суд“ според Псалмот (9, 7-8) исто така и според Псалм (89, 14) и Откровение (4, 2), насликан во круг од божествена светлина¹²⁴. Поради избледеноста на боите и оштетеноста на сликата на Подготвениот престол уочливи се само гулабот на св. Дух и Христовиот хитон со црвена боја. Со додавање на крстот и инструментите на мачење, Подготвениот престол добива централно сотериолошко значење во композицијата Страшен суд¹²⁵. Околу мандорлата се насликани ангели, додека под неа се претставени Адам и Ева во став на проскинеза, кои претставуваат дел од сечовечкиот воскрес (според беседите на св. Ефрем Сириски)¹²⁶. Од Подготвениот престол поаѓа Огнената река на пеколот кон јужната страна

¹²³ А. Давидов Темерински, *op. cit.*, 195, п. 27; А. Серафимова, *op. cit.*, 177.

¹²⁴ А. Давидов Темерински, *op. cit.*, 196; А. Серафимова, *op. cit.*, 179.

¹²⁵ А. Давидов Темерински, *op. cit.*, 196, п. 33, 37; А. Серафимова, *op. cit.*, 180.

¹²⁶ Иконографскиот извор за вметнување на Адам и Ева, кои стануваат од мртвите, а се сликаат покрај подготвениот престол, е композицијата Слегување во



Сл. 32. патронот на црквата Св. Георги

на композицијата. Епизодата е составен дел од иконографијата и дидактиката на пеколот. Како текстуална основа за Огнената река или езеро што гори од пламени сулфур и во кој завршуваат страдалниците и грешниците се користат стиховите на Данило (7, 10), Откр. (21, 8) и Откр. (20, 14 -15)¹²⁷.

На јужната страна од композицијата е претставен Апостолскиот трибунал со ангелските хорови, членови на небескиот суд, Откр. (20 - 4,12) и Матеј (19, 28). Претставен е со четири или пет апостоли кои држат, веројатно, евангелија или завиткани свитоци во рацете и кои седат на долга клупа со заеднични наслон, додека зад нив се насликани ангели со владетелски орантии со жезла во рацете.

На северната страна на композицијата, која е тешко видлива поради избледеноста на боите, е прикажан Рајот – Небескиот Ерусалим. Може да се уочат три лика. Богородица која седи, облечена во пурпурен мафорион, светител кој веројатно ѝ приоаѓа од десната страна и уште еден лик со кратка брада од левата страна на Богородица. Видлив е уште еден ореол под фасадата, бидејќи

Адот, cf. А. Давидов Темерински, *op. cit.*, 197; А. Серфимова, *op. cit.*, 180.

¹²⁷ А. Давидов Темерински, *op. cit.*, 205; А. Серфимова, *op. cit.*, 187.

композицијата продолжува под неа. Прикажана е Богородица помеѓу еден ангел и веројатно двајца патријарси, Аврам, кој вообичаено ги држи душите на праведните, Исак или Јаков (други блиски примери каде што е претставен Рајот се во црквите: Св. Димитрија, с. Бобошево; Св. Петка, с. Брајчино; Св. Богородица, с. Костинци)¹²⁸.

Поради избледеноста на боите тешко е да се утврди дали постеле сцени што го надополнувале приказот на Рајот, а кои се карактеристични за „новата редакција“ на Страшниот суд во поствизантиските споменици во Македонија, како што се Параболата за мудрите и неразумните девојки и Четириите рајски реки (Фисон, Геон, Тигар и Еуфрат), кои се сликаат според Матеј (25, 1 – 3) и Битие (2, 10 – 14).

Исто така, од композицијата се изоставени сцените од Пеколот (иако на јужната крајна страна на ѕидот се забележува боја по целата должина на ѕидот во ширина од 20 см., па можеби под фасадата, во долниот дел од композицијата под Апостолскиот трибунал се зачувани сцени од Пеколот (како на пример во црквите: Св. Димитрија, с. Бобошево; Св. Петка, с. Брајчино; Св. Богородица, с. Костинци)). Од средината на 14 век сцените на Пеколот, кои биле популарни и присутни во Циклусот на Страшниот суд, се испуштаат (што е честа појава во поствизантиската уметност), а се заменуваат со идејата за спас на душите со застапништво на избраните и праведните пред Христос¹²⁹.

Во нишата над влезот во црквата Св. Георги, на западната фасада, е насликан патронот на црквата на св. Георги на коњ.

Во нишата на северната фасада е насликана св. Петка – со посмртно значење како застапница на умерените пред Христос (поради сепулкларниот карактер на црквата Св. Георги, до неа се наоѓа-

¹²⁸ Г. Суботиќ, *op. cit.*, црт. 104; В. П. Коробар, *Зидно сликарство с краја 15 века у манастирској цркви свете Петке код Брајчина*, Зборник Византолошког института XLIV / 2, Београд 2007, 555, 556, п. 28; Н. Митревски, Скопје 2009, 99.

¹²⁹ Ц. Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство од 14 век*, 135, п. 73, 74; А. Давидов Темерински, *op. cit.*, 205, п. 92; А. Серфимова, *op. cit.*, 176, п. 10.



Сл. 33. Западниот фасаден ѕид: претставата на Страшниот суд

ат старите селски гробишта)¹³⁰, додека во нишата на источниот надворешен фасаден ѕид, над петостраната апсида, поради избледеноста на боите не може да се идентификува фигурата.

Според стилските карактеристики, композициите на западниот фасаден ѕид ги изработил истиот зограф што работел и во наосот.

СТИЛСКИ ОПСЕРВАЦИИ

Во обликувањето на фигурите и ликовите, во сликарството во црквата Св. Георги се забележува недостиг од јасен структурен цртеж, без прецизирање на деталите и со послаб реалитет на ликот. Поради тоа, сликарството е со доминантно тонско – колористичка постапка во обликувањето на фигурите. Во деловите од првата зона (северен ѕид) и сводот (Х. Ангел на Големиот Совет и Х. Старец на Деновите), кои се работени детално, цртежот и колоритот се урамнотезени.

Фигурите (во првата зона) се издолжени со нежна и вита става, со подигнати раце и едностав-

на декорација на облеката. Обработката на прекршувањата на наборите на облеката се изведени со нијансирање на бојата, користењето на сноп од линии, како и користењето на белата, понекаде и црната боја, за истакнување на светло-темните премени¹³¹. Имаат младешко лице со издолжена форма, бадемести очи и светло-окерест тен. На краевите од лицето нежно е нанесена светлоселеникава боја, понекогаш контурно одвоена со бела линија што ја следи формата на лицето. За осветлување се користи светол окер со незначително руменило на образите на некои ликови. Светлите линии на челото, но и на лицето, го следат обликот на веѓите, очите и носот¹³². Осветлувањето или затемнувањето во коренот на носот има форма на буквата „v“¹³³.

Со користење и комбинирање на сиво-белата, светлосината, розовата, портокаловата и кафеавата боја врз облеката на Светите војни, сликарот воспоставил колоритна разновидност, но ја задржал интегралноста на целината која се надоврзува на финиот и компактен пластицитет на Деизисот. Колоритот е послободен и поинтензивен,

¹³⁰ Г. Суботиќ, *Свети Константин и Јелена у Охрид*, 89 – 104; В. П. Коробар, *op. cit.*, 555, 556 и С. Цветковски, *Белешке из Богородичне Цркве на Малом граду*, Зограф 34, Београд 2010, 117.

¹³¹ М.М. Машниќ, *op. cit.*, 72.

¹³² Cf. Ј. Николиќ - Новаковиќ, *op. cit.*, 85.

¹³³ Cf. *ibid*, 84.

сцената е колористички пожива во горните зони на црквата (во сцените на Великите празници). Се користат и карактеристични се зелената (смаргадно-зелена), окер и црвената (во повеќе нијанси, како и кармин црвената).

Сликарот од Лазаровци според морфологијата на формата е близок со сликарот/ сликарите од манастирот Св. Никола Ореоец, додека колористички е идентичен, со користењето на живи бои - зелената, окерот и црвената¹³⁴.

Сликарството во Св. Георги во с. Лазаровци има иконографска и композициска блискост со три сликарски целини - Топличкиот манастир, манастирот Св. Никола Ореоец и Св. Спас во Цер.

Влијанието на сликарската целина од Топличкиот манастир, на сликарот Јован од Грамос, врз сликарството на Лазаревци е евидентирано во сцените: Воскреснувањето на Лазар и Успението на Богородица. Сликарот од Лазаровци ги презел и ги комбинирал композициските решенија од Топличкиот манастир во изградбата на иконографијата во црквата Св. Георги. Во композицијата Воскреснувањето на Лазар, сликарот од Лазаровци оформил синтеза од две сцени од Топличкиот манастир (Воскреснување на Лазар и Влегување во Ерусалим)¹³⁵, потоа го прифаќа и решението на архитектонската градба во Успението на Богородица од Топличкиот манастир¹³⁶.

Потоа следува иконографска и композициска блискост со композициите од манастирот Св. Никола, Ореоец - Мироносици на Христовиот гроб¹³⁷, Успението на Богородица¹³⁸ и поставеноста на Јован во Распетието на Христос¹³⁹.

¹³⁴ Cf. M. M. Mashnik, *op. cit.*, 72, 75.

¹³⁵ Позицијата на Христос и проскинезата на Марија и Марта, потоа двете момчиња (едниот го симнува капакот од гробот, другиот го одмотува повојот од телото на Лазар) и допојасната престава на Лазар се блиски со долниот дел од сцената Воскреснување на Лазар во Топличкиот манастир. Распоредот на првите четири фигури пред градот Витинија е близок со групата граѓани пред портите на Ерусалиум во сцената Влегување во Ерусалиум во Топличкиот манастир. cf. фотографии од сцените од Топличкиот манастир, J. Spaхиу, *op. cit.*, сл. 6, 7.

¹³⁶ Поставеноста и изгледот на малата архитектонската градба на десната страна од композицијата Успение на Богородица во Лазаровци, е блиска со истото решение во истиот дел од композицијата Успение на Богородица во Топличкиот манастир. cf. фотографии од сцените од Топличкиот манастир, *Ibid*, сл. 13.

¹³⁷ Композицијата Мироносици на Христовиот гроб во Св. Георги од с. Лазаровци е блиска со истата сцена во манастирот Св. Никола во Ореоец. Поставеноста и решението на ликовите во композицијата е идентична, а морфологијата на формите е блиска. Разликата е

Блискоста со црквата Св. Спас во Цер е евидентирана во поставеноста на фигурите во сцената Сретение и активната улога дадена на Богородица во истата сцена¹⁴⁰, но и во поставеноста на фигурата на Христос меѓу двајца ангели во средишниот дел на Успението на Богородица. Тие се идентични со истите сцени во Св. Спас во с. Цер.

Оваа иконографска и композициска блискост со трите горенаведени цркви, особено со манастирот Св. Никола Ореоец, нè наведува и на сликарите кои потекнуваат од костурските и епирските сликарски работилници (или на сликари чија сликарска едукација се поврзува со овој регион). Но исто така се евидентирани и светогорски влијанија во иконографијата, Салома е седната и го држи Христос в раце (во Раѓање на Христос), држењето на свеќи и покриените раце на ангелите (во Успението), како и критски влијанија кои се гледаат во збиената архитектура¹⁴¹. Тоа е карактеристика на еден општ, унифициран и синтетичен стил (карактеристичен за Балканот во 17 век) кој се оформува од наследеното искуство со преземање на иконографските решенија без новитети во сликата¹⁴².

во рокадата на саркофагот и покривната плоча – тие во двете сцени се различно поставени и во бројот на мироносиците 3 во Св. Никола и 6 Св. Георги. cf. фотографии од сцените од манастирот Св. Никола Ореоец, M. M. Mashnik, *op. cit.*, сл. 12.

¹³⁸ Блискоста со Успението на Богородица од св. Никола Ореоец се гледа во поставеноста на апостолите околу одарот на Богородица. Наведнатите позиции на Павле и Јован, кои со својата облека го допираат своето лице, претставени во тага, се идентични. Што се однесува до колоритот на облеката на Јован и Павле, таа во двете сцени е зелена и кафеникава (со црни ленти на химатионот на Павле во Лазаровци, кои ги нема во Ореоец) се исто така мошне блиски. cf. фотографии од сцените од манастирот Св. Никола Ореоец, *ibid*, сл. 15.

¹³⁹ Видливата карактеристика на Распетието во Лазаровци е позицијата и облеката на Јован (благо наведен со црвен хитон и зелен химатион) која е идентична со позицијата на Јован во Христовото распетие во Св. Никола Ореоец. cf. фотографии од сцените од манастирот Св. Никола Ореоец, *ibid*, сл. 10.

¹⁴⁰ Поставеноста на фигурите во композицијата (Симеон е на едната страна наспроти другите учесници во сцената (Јосиф, Марија и пророчицата Ана), како и активната улога која ѝ е дадена на Богородица се идентични со истата сцена во Св. Спас во с. Цер. Разликата е во трансферот на детето – Христос, која се врши над чесната трпеза или надвор од неа, кога се препознава божествената природа на Христос, но и неговото скорешно жртвување.

¹⁴¹ M. M. Mashnik, *op. cit.*, 74-75; A. Серафимова, *op. cit.*, 259.

¹⁴² J. Николиќ-Новаковиќ, *op. cit.*, 83, 87-91; H. Митревски, *op. cit.*, 270-288; C. Петковиќ, *op. cit.*, 115-158.

ИКОНОСТАС

Во црквата св. Георги е сочуван иконостас кој е со два реда икони, изработен во обично дрво, со штици, без резба. Потекнува од 1842 год, во период кога започнува опаѓање на интересот за изработка на иконостаси во резба, а се изработувале од обично дрво, со штици и со профилирани лајсни, декорирани со флорални мотиви¹⁴³.

Иконостасот во долниот дел е составен од парпетни плочи изведени во дрво и декорирани со цветни слики, со два премина кон олтарниот простор, еден централен на кој се поставени двокрилните царски двери и врз кои е прикажано Благовестие. Архангел Гаврил и Богородица - која во раката држи свиток со текст *Ѧдѹ / ѥдѹл / криѢ / генѣтѣ / мѣка / тѣтѣ / римѣ / сѢ*, додека во горниот дел од Благовестието е насликана стилизирана и фигурална цветна декорација. (Сл. 34) Другиот е северен премин, со врата кон протезисот, врз која е претставен Архангел Михаил кој ја вади душата на богатиот¹⁴⁴.

Над парпетните плочи се поставени две престолни икони. Првата е Христос Седржател, кој е облечен во црвен хитон и зелена наметка, со десната рака благословува, додека во левата рака држи книга со текст според Јован (8, 12). (Сл. 35) Втората е Богородица со Христос. (Сл. 36) Богородица е облечена во син фустан и црвен мафорион, во рацете го држи малечкиот Христос кој е облечен во бел хитон и портокалова наметка, и со десната рака благословува, а во левата држи сфера – симбол на универзалната власт. Двете фигури имаат метални апликации на ореолите.

Помеѓу парпетните плочи и престолните икони се издигаат тенки (греди) колони. Над овие престолни икони се протега епистил или Деизисната плоча / Чин. Претставен е традиционалниот Деизис (Христос, држи книга со текст според Матеј (25, 34))¹⁴⁵ со апостолите кои ги предводат Павел и Јован (Сл. 37) од јужната страна на Деизисот и Петар и Андреа од северната страна. На крајот од северната страна на Деизисот/ Чин е

¹⁴³ Д. Корнаков, *Македонска резба*, Мисла, 1994, 24.

¹⁴⁴ Добро е да се истакне дека најстариот пример на северен премин со врата во Македонија е во црквата Св. Никола - Геракомија во Охрид од 1780 год., додека формулирањето на нова тема на Архангел Михаил, кој ја вади душата на богатиот, е дефинирана во почетокот на 19 век, cf. В. П. Коробар, *Иконописот во Охрид во 18 век*, Култура 2005, 160, сл. 25 – 29.

¹⁴⁵ Текстот Матеј (25, 34) вообичаено го држи Христос Страшен или Праведен Судија како текстуална основа која се користи за обликување на композицијата Страшен суд, cf. Ц. Грозданов, *op. cit.*, 110, n. 43.



Сл. 34. Царски двери од иконостасот

претставен патронот на црквата Св. Георги, кој е и застапник пред Христос.

Иконостасот завршува со Големиот крст со сликано Распятие. Во долниот дел од Распятието има текст во кој е именуван ктиторот Илинка Аврамов и годината кога е изработен Големиот крст – 1842 година – *Преложи стъни креъст Илинка аврамови 42 задѹшевнѣ спасение*. Но оваа 1842 година преставува и година на изработка на иконостасот и сликањето на иконите во црквата.

Во сликањето на иконите на иконостасот се забележува учество на двајца зографи, кои се разликуваат доминантно во сликањето на лицето на светителите. Првиот сликар ги насликал Престолните икони – Христос Седржател и Богородица со Христос, додека вториот зограф ги насликал – Благовестието, Архангел Михаил кој ја вади душата на богатиот, Деизисната плоча / Чин и Големиот Крст со сликаното Распятие.

Морфолошките особини на ликовите на зографот кој ги насликал Престолните икони се следниве: прецизен цртеж, интензивни бои, како и складни пропорции на лицето и фигурата. Лицето е со издолжена форма, со крупни и бадемести очи, со нагласени подочници, издолжен и остар нос, коренот на носот е во форма на полумесечина.



Сл. 35. Христос Седржател, престолна икона



Сл. 36. Богородица со Христос, престолна икона

Сенките на краевите на лицето се со зеленикава боја, а инкарнатот е окер. Користи примарни бои во композирање на сликата, сина, црвена, зелена, но и кафеава и портокалова (наметката на малечкиот Христос, хитонот и наметката на Христос Седржател) добивајќи контраст и интензитет на бојата, но воедно прикажува редуцирана палета на бои¹⁴⁶. Заднината е означена со кафеава, зелена и сина, симулирајќи хоризонт и просторно димензионирање на преден кон заден план, додека со потенцирање на наборите на облеката е зголемен волуменот на фигурата.

Но сепак, иако сликата е добро технички средена, ѝ недостига емотивен контекст што би ја доловил внатрешната динамика на ликот.

Другиот зограф, кој ги насликал повеќето елементи на иконостасот е со типолошки разлики во третирање на ликот. Лицето најчесто е со кружна форма, со окер инкарнат и зеленикави сенки на краевите на лицето, коренот на носот ја нема полукружната форма, а носот е со раширени ноздри, со или без подочници и со мала индивидуализација на ликот. Палетата на бои со кои се користи зографот се состои од зелена, жолта, црвена, сина и портокалова.

¹⁴⁶ cf. В. Попоска - Коробар, *op. cit.*, 107.

Поради интензивноста на боите со кои ја потенцирале живоста на ликовите, волуменот на фигурите, просторното димензионирање од преден кон заден план (Благовестие, Архангел Михаил кој ја вади душата на богатиот) зографите прикажуваат барокно третирање на сликата¹⁴⁷.

Новиот барокен стил во ликовната уметност во Охридската дијацеза престапува доближување до новите вкусови и потреби на градските слоеви

¹⁴⁷ Eadem, *Зографот монах Антониј Јованов во уметноста од првата половина на 19 век*, Македонска православна црква Дебарско - Кичевска епархија, Јубилеен зборник – 25 години митрополит Тимотеј, Охрид 2006, 287 – 289; Љ. Стошиќ, *Богородица Пантахора Дичо Зографа*, Патримониум.Мк, 9 / Скопје 2011, 267 – 274. Авторката во својот текст дава пет дела на тројца значајни преродбенски зографи (Дичо Зограф, Петре Пачаров Дебренец и Блаже Дамјанов). Низ нивните дела се согледуваат особеностите на стилскиот развој на иконописот низ целиот 19 век. Авторката ги наведува стилските особености на зографите – постепено ослободување на геометриското градење на композицијата, интензивната палета на колоритот, прецизниот преод на инкарнатот од светло во сенка, детална обработка на декоративните детали на облеката и нагласената динамика на светителските претстави, cf. В. Грозданова Коцевски, *Иконописни творби на преродбенските зографи од фондусот на Музеј на град Скопје*, Патримониум.Мк, 10 / Скопје 2012, 345 – 351.

(богатите трговци и еснафите) и свештенството¹⁴⁸. Овој новитет престава симбиоза на традиционалниот поствизантски и барокниот стил, кој се развил под влијание на Света Гора, критските сликари кои се населиле на Јонските острови и особено „Стематографијата“ на Христор Жефарович од 1741 год¹⁴⁹

ЗАКЛУЧОК

Сликаната идејно тематска концепција на програмата во Лазаровци ја следи концепција на охридската сликарска школа од 15 век, во кои се забележуваат одредени промени. Традиционалното преставање на св. Троица, претставена во своите три ипостазии, Подготвениот престол, Старецот на Деновите и Христос од Вознесението се менува во претстава во која доминираат антропоморфните претстави на Христос – особено Христос од Вознесението и Христос Пантократор, поради тоа што се изоставува Подготвениот престол како сложена претстава на Светиот Дух¹⁵⁰. Во Лазаровци, на сводот се претставени Христос Ангел на Великиот совет, Христос Старец во деновите



Сл. 37. Деусис, апостол Павел и Јован

и Христос од Вознесението. Од Христолошките циклуси се насликани само Великите Празници, но во нив не се насликани или вметнати поединечни сцени или присутност на целиот циклус од Христовите Страдања, како карактеристика на еднородните цркви од 15 век¹⁵¹. Во првата зона ликовно се прикажува 9. стих од 44. псалм (каде што светите војни, освен како вооружени војни се преставаат и како дворјани, Теодор Тирон и Теодор Стратилат), што претставува ликовна карактеристика што се следи од средината и крајот на 14 век¹⁵². На ова се надоврзува и словенската сигнатура со која е испишан фрескоживописот.

На западниот фасаден ѕид како основна тематска содржина е претставата на Страшниот суд, која е прилично избледена и оштетена, и фигурата на патронот на црквата Св. Георги на коњ во нишата, над влезот во црквата. Во Страшниот суд во Лазаровци е прикажано Второто Христово доаѓање /Деизисот/ Чин со контекстуалниот мотив Подготвениот престол, и претставата на Рајот. Се забележува отсуството на сцени кои се карактеристични за „новата редакција“ на Страшниот суд, која се оформува пред средината на 16 век, како што се претставите на сиромасите, групата на Евреи и Турци предводена од Мојсеј, Параболата за мудрите и неразумните девојки и Четирите рајски реки. Исто така, од композицијата се изоставени сцените од Пеколот.

¹⁴⁸ Почнувајќи од крајот на 17 век и првите децении од 18 век започнува процес на културна обнова во охридската дијачеза (особено меѓу градот Охрид, манастирот Св. Наум и трговскиот град Москополе) базирана врз духовната и уметничката традиција на Охридската архиепископија, економската сила на градовите и трговските и културните врски со европските средини кои се развиваат во духот на западно-европското просветителство, cf. Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од 9 – 18 век*, Скопје 1983, 199 – 203; В. Попоска - Коробар, *Иконописот во Охрид во 18 век*, 11 – 19, 167.

¹⁴⁹ *Стематографија*, Изображение оружје илиричских, изсрезали у баку Христор Жефаровиќ и Тома Месмер 1741 (приредил Д. Давидов), Нови Сад 1972, 3, 4, 7, 9, 16; Ц. Грозданов, *op. cit.*, 228 - 243; Д. Давидов, *Студије о српској уметности 18 века*, Београд 2004, 55–80. Според авторката, осовременувањето на иконописот во Македонија со специфичните барокни особини на сликата се следат од крајот на седумдесеттите години на 18 век, а ги носат анонимни зографи, кои во стручната литература се именувани како „пробарокна охридска група“, cf. В. П. Коробар, *op. cit.*, 106, 107, 167, 172.

¹⁵⁰ Ц. Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство од 14 век*, 161- 165.

¹⁵¹ Г. Суботић, *Охридска сликарска школа 15 века*, 173 – 176.

¹⁵² Ц. Грозданов, *op. cit.*, 39 - 42; Ј. Николиќ - Новиковиќ, *op. cit.*, 38 – 39.



Сл. 38. Апостол Матеј, Симон, Вартоломеј и Тома

Карактеристично за програмата на Лазаровци е претставувањето на патронот на црквата, св. Георги, во втората зона на јужниот ѕид, како допојасна фигура, наместо на својата вообичаена позиција на јужниот ѕид, во првата зона, спроти Деизисот. Потоа претставата на св. Власиј како учесник во литургиската служба на архиереите заедно со св. Јован Златоуст, додека св. Василиј Велики, кој најчесто се прикажува во службата на архиереи е насликан во втора зона на северниот ѕид. Уште една особеност во програмата во Лазаровци е ретката појава на претставување на светата маченичка св. Богосава (претставена на крајната западна позиција од јужниот ѕид).

Сликарството во Св. Георги иконографски и стилски се совпаѓа со сликарството во објектите: Топличкиот манастир, Св. Спас во Цер и манастирот Св. Никола Ореоец. Влијанието на Топличкиот манастир врз сликарството е евидентирано и во други цркви во регионот на Железнец (Демир Хисар) и пошироко, и го потенцира угледот на Топличкиот манастир, но и квалитетот на сликарската целина насликана од Јован од Грамос. Блискоста со сликарството во Цер е поради физичката близина – како потреба за изнаоѓање оптимални иконографски решенија за малите ѕидни површини на кои претежно работеле зографите во 16 и 17 век¹⁵³.

Добро е да се нагласи блискоста помеѓу Лазаровци и св. Никола Ореоец, која се состои и се препознава во програмата и во иконографијата.

¹⁵³ С. Петковиќ, *op. cit.*, 112; Ј. Николиќ - Новаковиќ, *op. cit.*, 88 – 91 и В. Попоска Кробар, *Атрибуција фресака на јужној фасади цркве Ваведена (Св. Спас) у Кучевиште*, 137 – 154.

Програмската блискост помеѓу Ореоец и Лазаровци се гледа во програмата на калотата, каде што доминираат антропоморфни претстави на Христос, и во првата зона каде што се претставени свети-те војни маченици во облека на дворјани, што кон средината на 16 век станува честа појава¹⁵⁴, но и со мошне блиската програма во литургиската служба на архиереи каде што се претставени св. Василиј Велики, св. Јован Златоуст, св. Атанасие Александриски, св. Спирidon, св. Власиј и св. Ефимиј (во Ореоец е насликан во наос до иконостасот на северниот ѕид).

На оваа програмска се надоврзува и композициската блискост која е евидентирана во композициите: Распятие на Христос, Мироносици на Христовиот гроб и Успение на Богородица.

Исто така, уочлива е морфолошката и колористичката блискост помеѓу двете цркви. Во обликувањето на фигурите и ликовите во сликарството во црквата Св. Георги, се забележува недостиг од јасен структурен цртеж, без прецизирање на деталите и со послаб реалитет на ликот. Поради тоа, сликарството е со доминантно тонско – колористичка постапка во обликувањето на фигурите. Сликарот од Лазаровци според колористичката постапка е мошне близок со сликарите од Св. Никола, Ореоец со користењето на живи бои – зелената, окерот и црвената.

Поради програмската и композициска блискост, колористичката идентичност, и со доминантната колористичка постапка во оформувањето на фигурите, веруваме дека сликарот од Лазаровци учествувал, во некаква форма, во сликањето на манастирот Св. Никола, Ореоец.

Поради веројатната поврзаност со манастирот Св. Никола, Ореоец, датиран во 1595 година, временската рамка на живописување на црквата Св. Георги во с. Лазаровци се поставува во последната деценија на 16 век до првата деценија на 17 век.

Затоа црквата Св. Георги во с. Лазаровци претставува важен споменик за проучувањето на сликарството и сликарските текови во 16 век, за увид во развојот и третманот на сликата, нејзината поврзаност, како и прегледноста во движењето на сликарските работилници во Кичевскиот регион.

¹⁵⁴ Ј. Николиќ - Новаковиќ, *op. cit.*, 39; Н. Митревски, *Споменици на фрескоживописот од 16 и 17 век во Демирхисар*, 81 – 82.

БИБЛОГРАФИЈА

- Ангеличин Жура Г., Страници од Историјата на Уметноста на Охрид и Охридско (15 – 19), Охрид 1997
- Бабић Г., Христорошките расправе у 12 века и појава нових сцена у апсидалном декору византиских црква, Зборник за ликовне уметности 2, Матица Српска, Нови Сад 1966
- Бабић Г., Кралева црква у Студеници, Београд 1987
- Бардиева – Трајковска Д., Богородица Никопеја од Курбиново, Зборник н.с. бр.2, средновековна уметност, Скопје 1996
- Bogoevska S., The holy trinity in the diocese of the archbishopric of ohrid in the second half of the 13 th century, Патримониум.Мк, бр. 10 / 2012
- Видоеска Б. Црквата св. Спас с. Добри Дол – Скопско, Зборник н.с. бр.2, средновековна уметност, Скопје 1996
- Велјановски С., Црквите и манастирите во Кичевското Архиепископско Намесништво, Кичево 2002
- Габелиќ С., Првобитно сликарство цркве Св. Николе у Челопеку код Тетова, Византиски свет на Балкану, Византолошки Институт САНУ, Посебно издање, књига 42/2, 2012
- Габелиќ С., Роѓење Христово у Челопеку функционално модификување предлошка фреска, Патримонум. Мк бр.7-8 / Скопје 2010
- Габелиќ С., Сликарство 14 века у св. Спас (црква Вознесење) у Штип, Патримониум. МК, бр. 3 – 4 / Скопје 2008
- Гавриловиќ А., Идејни смисао текстова на свитоцима пророка у тамбуру богородичне цркве у пећкој патријаршији, Патримониум.МК, број 9 / Скопје 2011
- Георгиева – Петковска В., Византиска Филозофија, Скопје 2001
- Грандаковска С., Богородичниот акатист и византиската химнографија, Патримониум.Мк. бр. 9 / Скопје 2011
- Грозданов Ц., Охридско ѕидно сликарство од 14 век, Скопје, 1980
- Грозданов Ц., Портрети на светителите од Македонија од 9 – 18 век, Скопје 1983
- Грозданов Ц., Студија за Охридскиот живопис, Прохор, Скопје 1990
- Грозданов Ц., Визија на Петар Александриски во живописот на Св. Богородица Первилепта (Св. Клименти) Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990
- Грозданов Ц., Лиди Хадерман Мисгвиш, Курбиново, Македонска Книга, Скопје 1992
- Грозданов Ц., Страшниот суд во црквата Св. Климент (Богородица Первилепта) во Охрид во светлина на тематските иновации на 16 век, КН 22 – 23, Скопје 1995-96
- Грозданов Ц., Црквата Св. Никола во Небрегово, Прилепско, МАНУ, Скопје 2002
- Грозданова Коцевска В., Иконописни творби на преродбенските зографи од фондусот на Музеј на град Скопје, Патримониум.мк бр. 10 / Скопје 2012
- Давидов Темерински, А., Циклус Успења Богородице, Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995
- Давидов Темерински А., Циклус Страшног суда, Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995
- Давидов Д., Студије о српској уметности 18 века, Београд 2004
- Димитрова Е., Манастирот Матејче, Каламус Скопје 2002
- Димитрова Е., “The Da Vince Mode”, Nis & Byzantium VIII / 2010
- Ђурић В., Византиске фреске у Југославије, Издавачки завод Југославије, Београд 1974
- Ђурић В., Равенички Живопис и Литургија, О шестостогодишници Манастира Равеница, Београд 1981
- Ѓорѓевиќ И. М., Студије српске средновековне уметности, Београд 2008
- Зарев И. К., Византиска естетика и средновековиот живопис во Македонија од XI XII век, Скопје 2003
- Институт за Национална Историја, Историја на Македонскиот народ, Македонија под турска власт, (од 14 до крајот на 18 век), редактор Д – р Александар Стојаноски, Скопје 1988
- Коруновски С. Димитрова Е., Византиска Македонија, историја на уметноста на Македонија од 9 до 15 век, Детска радост 2006

- Костовска П., Символично значење на преставата на христовото крштење во црквата свети Никола во Варош, кај Прилеп, Балканославица бр. 26 / 27, Прилеп 2000
- Koukiliaris S. Archimandrit, The depiction of the Vision of saint Peter of Alexandria in the sanctuary of Byzantine Churches, Зограф 35
- Макуљевиќ С.С., Манастир Трескавац у 15 веку и програм зиднок сликарства наоса цркве Богородичног Успење, Зборник Матице Српске за ликовне уметности бр.37, 2009
- Марковиќ М., Циклус Великих празника, Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995
- Марковиќ М., О иконографији светих ратника у источној хришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима, Зидно сликарство манастира Дечани, Београд 1995
- Машниќ М. М., Манастирот св. Никола Ореоечки, Културно Наследство, 14/15 (1987 – 88)
- Машниќ М.М., Јован Зограф и неговата уметничка активност – досегашни и нови сознанија, Културно наследство, бр. 22 – 23 / Скопје 1995 – 96
- Машниќ М. М., Манастирот Ореоец, Р.М Н.К.Ц Скопје, Скопје 2007
- Медиќ М., Стари сликарски прирачник III, Еремиња о сликарским вештинама Дионисије од Фурне, Београд 2005
- Милановиќ В., „Пророци су те навестиле,, у Пеѓу, Архиепископ Данило II и негово доба, Београд 1991
- Мирковиќ Л., Хеортологија, Београд 1961
- Мирковиќ Л., Православна Литургија или Наука за Богослужењето во Православната Источна Црква, Охрид 2001
- Митревски Н., Манастирот Слепче кај Прилеп, Прилеп 2001
- Митревски Н., Споменици на фрескоживописот од 16 и 17 век во Демирхисар, И.С.К. Прилеп Матица Македонска, Прилеп 2003
- Митревски Н., Фрескоживописот во Пелгонија, од средината на 15 до крајот на 17 век, МАНУ Фондација Трифун Костовски, Скопје 2009
- Митревски Н., Студии за Живопис од Западна Македонија, Скопје 2009
- Новаковиќ - Николиќ Ј., Црквата во Градец и една сликарска работилница од втората половина на 16 век во околината на Скопје, Културно наследство 22 – 23 / Скопје 1995 - 96
- Новаковиќ - Николиќ Ј., Живописот во Црквата Св. Атанасиј Александиски во Журче, Скопје 2003
- Острогорски Г. О Верањима И Схватањамa Византинана, Просвета Београд, 1970
- Панов М., Енциклопедија на Селата во Република Македонија, Патрија, Скопје 1998
- Петковиќ С., Зидно Сликарство на подручју Пеѓке Патријаршије 1557 – 1614, Нови Сад 1965,
- Поповиќ Љ., Фигуре пророка у куполи Богородице Одитрије у Пеѓи: идентификација и тумачење текстова, Архиепископ Данило II и негово доба, Београд 1991
- Поповиќ Б. В., Програм живописа у олтарском простору, Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995
- Попоска - Коробар В., Хоросни икони од Зрзе на линотопските зографи од втората четвртина на 17 век, Тематски зборник на трудови (икони, иконопис, иконостас, иконографија), Републички завод за заштита на спомениците на културата Скопје, Скопје 1996
- Попоска - Коробар В., Атрибуција фресака на јужној фасади цркве Ваведења (Св. Спас) у Кучевиште
- Попоска - Коробар В., Иконописот во Охрид во 18 век, Култура 2005
- Попоска - Коробар В., Зографот монах Антониј Јованов во уметноста од првата половина на 19 век, Македонска православна црква Дебарско - Кичевска епархија, Јубилеен зборник – 25 години митрополит Тимотеј, Охрид 2006
- Попоска - Коробар В., Зидно Сликарство с краја 15 века у манастирској цркви свете Петке код Брајчина, Зборник Византолошког института XLIV / 2, Београд 2007
- Попоска - Коробар В., Сведоштво за Христовата Двојна Природа во Живописот во Нартексот во Св. Богородица Слимничка, З.С.У. бр. 6, 2007
- Попоска - Коробар В., Света Богородица – Келија, Скенпоинт, Скопје 2009
- Попоска – Коробар. В, Нов поглед на ѕидното сликарство во мрзен-ореовечката црква свети Никола, Патримониум. Мк, бр. 9 / Скопје 2011
- Радојчиќ С., Једна сликарска школа из друге половине 15 века, Зборник за ликовне уметности 1, Матица Српска
- Серфимова А., Кучевишки манастир Свети Архангели, Лист 2005
- Серафимова А., Пикторалната Семионтика на Мајчинството во Византиските Слики на Христовото Раѓање, Патримониум. Мк, 7 – 8 / Скопје 2010
- Серафимова А., Пророчки слова во манастирската црква Свети Никола Шишевски, Патримониум.Мк, бр. 9 / Скопје 2011
- Sinkevic I., Changes in the Composition of the Presentation of Christ in the Temple In Paleologian Times, Културно Наследство, 28 – 29 / Скопје 2002 – 2003
- Снегаров И., Историјана Охридската Архиепископија - Патриаршија, том 2 Отпадането и под турците до нејното унишожение (1394 – 1767), второ фототипно издание, академично издателство, Проф. Марин Дринов, Софија 1995
- Снегаров И., Историјана Охридската Архиепископија, том 1 Отоснованието до завладанието на Балканскиот полуостров оттурците, второ фототипно издание, академично издателство, Проф. Марин Дринов, Софија 1995

Сокловски М., д-р Стојаноски А., Турски документи за историјата на македонскиот народ, Опширен пописен дефтер бр. 4 (1467 – 11468), Архив на Македонија, Скопје, 1971

Спахиу Ј., Празнични Сцени во Топличкиот манастир, Патримониум. М, бр. 7 – 8 / Скопје 2010

Стематологија, Изображение оружјј илирических, изрезани у бакру Христофер Жефаровиќ и Тома Месмер 1741 (приредил Д. Давидов), Нови Сад 1972

Стојаноски А., Турски документи за историјата на македонскиот народ, Опширен пописен дефтер за Скопскиот санџак од 1568 – 69, Архив на Македонија, Скопје 1988

Стошиќ Љ., Богородица Пантохора Дичо зографа, Патримониум.мк бр.9 / Скопје 2011

Суботиќ Г., Охридска сликарска школа 15 век, Београд 1980,

Суботиќ Г., Свети Константин и Јелена у Охриду, Београд 1971

Татиќ – Ђуриќ М., Врата слова, ка лику и значење влахернитисе, ЗЛУ 8, Матица Српска, 1972

М. Татиќ – Ђуриќ, Икона Богородице Знамења, ЗЛУ 13, Нови Сад 1977

Татиќ – Ђуриќ М., Богородица у делу Архиепископ Данила II, Архиепископ Данило II и негово доба, Београд 1991

Ќорнаков Д., Македонска резба, Мисла, 1994

Цветковски С., Царски Двери од 16 век во Црквите од Струга и Струшко, Јубилеен Зборник – 25 години Митрополит Тимотеј, Охрид 2006

Цветковски С., Царски Двери из Присовјана, Зборник радова Византолошког института XLIV, Београд 2007

Цветковски С., Црквата Свети Апостоли Петар и Павле, Канео, Охрид 2010

Цветковски С., Белешке из Богородичне Цркве на Малом граду, Зограф 34, Београд 2010

Цветковски С., Живописот на Аврам Дичов во црквата св. Никола с. Брждани – Кичевско, Патримониум. Мк, бр. 7–8 / Скопје 2010,

Цветковски С., Црква свете Богородице у селу Модриште, Зограф 35, Београд 2011

Цветковски С., Црквата св. Георги во Матејче, ЗСУ бр. 5

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ

The Book of James - Protevangelium 11, 1 <http://gnosis.org/library/gosjames.htm>

The Gospel of Nicodemus (or, Acts of Pilate) <http://gnosis.org/library/gosnic.htm>

Bojan TANČESKI

THE CHURCH OF ST. GEORGE IN THE VILLAGE LAZAROVCI, NEAR KIČEVO

An unknown monument from the Post-Byzantine period

Summary

The painting theme concept from the program in the church at Lazarovci has followed the ideas from the painting school of Ohrid during the 15th century, but with some changes. The traditional representation of the Holy Trinity, depicted with three hypostasis, The Prepared Throne, Ancient of Days, and Christ from Assumption, are altered in to an image where dominates the anthropomorphous depictions of Christ from the Assumption and Jesus Christ Pantocrator, omitting the image of the Prepared Throne, as a complex depiction of the Holy Spirit. Rendered on the vault in Lazarovci is Christ the Angel of the Great Council, Christ Ancient of Days, and Christ from the Assumption. The Great Feasts are depicted from the cycle of Jesus Christ, without showing scenes from Christ's Passion, a characteristic feature for the one aisle churches in the 15th century. In the first zone are illustrated the 9 verse of the 44 Psalm (where the holy warriors are armed and represented as noblemen, St. Theodore Tyron and Theodore Stratelates), an artistic characteristic which is survey from the middle to the end of the 14th century. The fresco paintings are followed by Slavic inscriptions.

The west façade has the basic theme concept representing the Last Judgment, faded and damaged through time, and also the patron figure St. George riding a horse represented in the niche above the entrance of the church. In Lazarovci the scene of the Last Judgment is illustrated by The Second Coming of Christ /Deesis row/ with the contextual motive of the Prepared Throne, and the illustration of the Paradise (heaven). There is absence of scenes that are characteristic for the "new edition" of the Last Judgment, which was fashioned before the middle of the

16th century, where the Poor are painted, the group of Jews and Turkish people led by Moses, The Parable of the Wise and Foolish Girls, and the Four Eden Rivers. Furthermore, the scenes of the Hell is also excluded.

A characteristic feature in the fresco program in Lazarovci is the illustration of the patron of the church St. George, in the second zone on the south wall, as a half-figure, instead of being painted opposite the Deesis in the usual place on the south wall in the first zone. Further, the image of St. Blaise as a participant of the Liturgy of the Bishops with St. John Chrysostom, while St. Basil the Great who is depicted in the Liturgy of the Bishops, now is illustrated in the second zone on the north wall. Another characteristic in the programme at Lazarovci is the rare depiction of the martyr St. Bogosava (positioned far west on the south wall).

The painting in the church of St. George with the iconography and style is similar to the painting found in the monuments: The Monastery of Toplica, the church of The Holy Saviour in Cer, and the Monastery St. Nicholas at Oreoc. The influence from the Monastery of Toplica is very evident in the painting, and in other churches create in the region of the area of Železnec (Demir Hisar) and wider, and is underlines by the reputation of the Monastery of Toplica, by the quality and the integrity of the painting that was completed by Jovan from Gramos. The closeness with the painting in Cer is a result from the vicinity of the location- and the need to find optimal iconographic solutions regarding small walls portions a feature that the painters from the 16th and the 17th centuries had to encounter.

It is important to note about the familiarity of Lazarovci and St. Nicholas Oreoc with their recognizable program and iconography.

The program closeness between Oreoc and Lazarovci is visible in the program of the calotte, where dominate the anthropomorphise images of Christ, in the first zone with the depiction of the holy warriors martyrs in noble attire, an item which is common in the middle of the 16th century, and very close to programme of the Liturgy of the Bishops with the images of St. Basil the Great, St. John Chrysostom, St. Athanasius of Alexandria, St. Spyridon, St. Blaise and St. Euthymius the Great (where in Oreoc is depicted in the naos, next to the iconostasis on the north wall).

Likewise, the program closeness is connected to the compositions The Crucifixion of Christ, The Myrrh-bearing Women on Christ tomb, and The Dormition of the Holy Virgin.

Equally noticeable is the morphological and the colour treatment among the two churches. The form of the figures and images in the painting in the church of St. George where there is absence in the structure of the drawing, without precision of details, and real-

ity to the image. Because of this, the painting has a dominant colour quality in forms of the figures. The painter from Lazarovci according to colour treatment is very near to the painters from the church of St. Nicholas at Oreoc, by use vivid colours - green, ocher and red.

Alongside the program and composition similarities, colour resemblances, and the dominant colour approaches in the forming of the figures, we believe that the painter from Lazarovci had some kind of participation in the painting of the church of St. Nicholas at Oreoc.

The connection with the Monastery of St. Nicholas at Oreoc, dated to the year 1595, allows the time span of the painting of the church of St. George in the village Lazarovci to be placed to last decades of the 16th century, and to the first decades of the 17th century.

Therefore, the church of St. George in village Lazarovci represents an important monument for researching of the painting and art tendencies, and painting workshops in the 16th century in the region of Kičevo.