



Јулија ТРИЧКОВСКА

СТРАШНИОТ СУД ВО ЦР. СВ. ЃОРЃИ ВО ЛАЗАРОПОЛЕ

- иконографска студија

Клучни зборови: Лазарополе, зограф Михаил, припратата, Страшен суд, иконографија

Апстракт:¹ Композицијата на Страшниот суд („СТРАШНО ВТОРГЪЕ ХР(ИС)ТОВО ПРИШЕСТВИЕ“) од источниот ѕид на припратата на црквата Св. Ѓорѓи во Лазарополе, е дело на зографската тајфа предводена од самаринскиот зограф Михаил (Анагност), чии самостојни и заеднички дела со двајцата синови Димитар (Даниил) и Никола (Михаилов) во Македонија претставуваат значајна одредница за развојот на црковната уметност во XIX век.

Ангажманот за сликање на храмот Св. Ѓорѓи зографот Михаил го добил од влијателниот лазарополски „ќаја“ Ѓурчин Кокале,² најверојатно по препорака на архимандритот Арсениј, игументот на Бигорскиот манастир, со кого зографот Михаил остварил соработка што се одвивала од 1829. се до смртта на Арсениј во 1839.³

Во оригиналниот натпис над влезната јужна врата на храмот било наведено името на зографот

¹ Лазарополскиот Страшен суд е обработена тема во докторската дисертација на авторот на овој труд, под наслов *Зографското семејство на Михаил од Самарина во Македонија*, одбранета на Филозофскиот факултет во Скопје во 2009 год. Измените и дополнувањата што се направени во оваа пригода се должат на новите сознанија по конзервацијата на ѕидното сликарство од страна на стручна екипа на Националниот конзерваторски центар - Скопје во 2008 - 2010 год. Во оваа пригода му се заблагодарувам на конзерваторот Ѓорѓе Цветковиќ за отстапување на дел од фотодокументацијата што ги овозможи нашите дополнителни истражувања.

² Д-р. А. Матковски, *Ѓурчин Кокалески (1775-1863)*, Скопје 1959, 157-166.

³ Повеќе за зографската работилница на Михаил во Бигорскиот манастир и соработката со архимандритот Арсениј: Ј. Тричковска, *цит. дело*, 78-87, 88-89

и годината 1836.⁴ Се претпоставува дека зографот Михаил бил повикан да го изведе живописот во целиот храм, но набрзо бил принуден да ја прекине работата и да го напушти Лазарополе.⁵ Неодамнешните конзерваторски истражувања даваат основани претпоставки дека Михаил, покрај Страшниот суд во припратата, сликал и во наосот на храмот.⁶

⁴ Во натписот испишан од зографот Михаил (делумно уништен при подоцнежните интервенции), биле наведени податоци за започнување на градбата (1832), за нејзиниот ктитор (Ѓурчин Кокале) и за изведбата на првите ѕидни слики (1836.) Годината 1837. што беше погрешно наведена кај А. Матковски (Д-р. А. Матковски, *цит. дело*, 160-161), е преземена од повеќе истражувачи, меѓу кои и од авторот на овој труд. Оригиналниот натпис, во кој е наведена годината 1836, во целост го пренесува Ј. Хаџи Васиљевиќ, *Записи и натписи*, Зборник за историју Јужне Србије и соседних области, I, Скопје 1936, 283. Истиот го коментира В. Поповска-Коробар (В. Поповска-Коробар, *За иконостасот на црквата Св. Ѓорѓи во Лазарополе*, Патримониум 11/2013, 229, 232)

⁵ Според кажувањата на селаните, Михаил дошол во Лазарополе заедно со својот ученик Дичо зограф, но набрзо по сликањето на „два натписа и неколку фрески“, заради „непримерното однесување“ се скарал со селаните, го напуштил селото, а Дичо зограф продолжил самостојно да го слика наосот на црквата (сп. Ј. Хаџи Васиљевиќ, *цит. дело*, 284.) Испреплетените приказни околу зографите кои требало да го сликаат храмот и нивното поведение, пренесувани од претходните истражувачи, се уште предизвикуваат интерес кај истражувачите. Сп.: В. Поповска-Коробар, *цит. дело*, 229, 232, заб. 39.

⁶ Нашата претпоставка се темели врз увидот во документацијата на Проектот за конзервација на живописот во наосот, изготвен во 2008 г. од стручна екипа на Националниот конзерваторски центар - Скопје. Засега, освен делумно откриената фигура на св. Онуфриј (на јужниот ѕид), не би можеле да го утврдиме целосното



сл.1. Страшниот суд, цр. Св. Горѓи, Лазарополе

Композицијата на Страшниот суд (сл.1) е сметена во горните партии на источниот ѕид на припратата, кој надолу претставува засведен премин кон трансептот и наосот на храмот. Над двата столба, во полињата меѓу трите арки, издвоени се допојасните фигури на Исус Христос и Богородица со Христос, а ликот на св. Стилијан е насликан над северниот пиластер.

Двете стожерни содржини - Второто Христово доаѓање во слава и подготвениот престол го заземаат централниот дел на ѕидот, додека сцените од рајот и пеколот се поместени кон помалите ѕидни површини на север и на југ. Идејно поврзана со завршните сцени од пеколот, изолираната сцена од циклусот на Постанокот на светот - Изгонувањето на Адам и Ева од рајот, е поместена во долниот дел на јужната половина на ѕидот. Завршница на есхатолошко-морализаторскиот карактер на овој блок претстави во продолжение на јужниот ѕид е дадена со бројните монохромно насликани голи машки и женски тела, врзани во синцири и во најразлични групирања и пози, чии конкретни гревови се испишани над сцените.

Христос во слава

Исус Христос е седнат на небесен зрак додека нозете му се потпираат на сфера (сл.2). Опкружен е со светлина во елипсеста форма, асоцирајќи на мандорла. Рацете му се раширени во став на повикување на праведните и отфрлање на грешните.

учество на зографот Михаил. Во неодамнешната студија на В. Поповска-Коробар се наведуваат основани претпоставки за работата на Михаил во живописувањето на храмот, почнувајќи од 1835, како и за изработка на дел од иконостасните икони во 1835 и 1836 година: В. Поповска-Коробар, *цит.дело*, 230-240.

Од страните, Богородица и св. Јован Крстител, во молитвен став, ги предводат групите со апостоли и други светители, седнати на облаци. Под нив, во нагласено небесно опкружување се движат уште две групи светители. Мноштво ангели во лет ја опкружуваат мандорлата на Христос, додека под неа, двајца од нив, свирејќи на труби, го соопштуваат Христовото доаѓање, едниот на праведните а другиот на грешните.

Иконографијата на Христос во слава, седнат на небесен трон во форма на лачен зрак (Ис. 51, 1; Дела 7, 49), со раширени раце и облеан во небесна светлина, се среќава во најстарите примери од времето на градењето на сложената композиција на Страшниот суд.⁷ Паралелно се појавува и другиот модел на Христос во слава - седнат на престол во форма на клупа со наслон,⁸ популарен во византиските споменици,⁹ континуирано за-

⁷ А. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, I, Paris 1928, 83 (мозаикот во Торчело - XII век); минијатурата во кодикот на Јован Климакс, Скалилото на рајот, од крајот на XI век, од Ватиканската библиотека, илустрацијата на едно евангелие од Венецијанската библиотека, од првата половина на XII век, сп. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, il. 206 и 262; Страшниот суд во цр. Св. Спас-Нередица (1199 г.), сп. Н. В. Покровскиј, *Страшны судъ в памятникахъ византийскаго и рускаго искусства*, Труды VI археологического съѣзда въ Одессѣ, Томъ III, Одесса 1887, 299-310, 334 (и за најраните примери од III и IV век кои се посочуваат како базична структура во развојот на композицијата).

⁸ На мозаикот од цр. S. Angelo in Formis, од 1075 г. (сп. Н. В. Покровскиј, *цит.дело*, 300.), на Евангелие од третата четвртина на XI век од Париската национална библиотека (сп. V. Lazarev, *op.cit.*, il. 194).

⁹ S. Tomeković, *Le Jugement Dernier de l'église d'Agètria*, XVI. Internationaler Byzantinisten kongres akten, Wien 1981-1982, 474, f.n. 29.



сл.2. Христос во слава, Страшен суд, детаљ, цр. Св. Ѓорѓи, Лазарополе

стапен во оние од доцниот среден век,¹⁰ а во најголемиот број графички и сликарски дела од XIX век,¹¹ претставува стандарден образец.

Изворот на претставата на Исус Христос на небесен трон/”свод” е ликовна интерпретација на текстот од Делата апостолски (7, 49): ”Небо-

¹⁰ A. Grabar, *op.cit.*, 83; за овој модел во репрезентативните примери на македонските споменици Свети Архангели во Кучевиште и Слимничкиот манастир: А. Серафимова, *Кучевишки манастир Свети Архангели*, Скопје 2005, 177; В. Поповска-Коробар, *Сликаството во Сливничкиот манастир Света Богородица*, одбранета докторска дисертација на Филозофскиот факултет во Скопје, јуни 2008, 228.

¹¹ Во познатите графички од светогорска провиниенција, сп. D. Paparstratos, *Paper icons, greek orthodox religious engravings, 1665-1899*, volume I, Athens 1990, il.51-59; за повеќе претстави во католици на бугарски манастири сп. А.Василиев, *Социални и патриотични теми в старото българско изкуство*, София 1973, 47, ил. 20-21, 30), Г. Чаврьков, *Български манастири*, София 1978, ил.122-123 и 207). Композициите на Страшниот суд во спомениците од XIX век во Македонија скоро воопшто не биле предмет на научни истражувања, но во контекст на нашите истражувања наведуваме некои од нив: на фасадата во цр. Св. Ѓорѓи во Рајчица (Ј. Тричковска, *Фасадниот животис на цр. Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица*, Зборник за средновековна уметност, 3, Музеј на Македонија, Скопје 2001, 239-241), на западниот ѕид на цр. Св. Ѓорѓи во с. Бањани, Скопско; на западниот ѕид на наосот во Св. Богородица во Дрслајца, Струшко, во јужната конха на наосот на манастирскиот храм Св. Јован Претеча, Демирхисарско, на северниот ѕид на нартексот во цр. Св. Богородица во Лешок (од теренски белешки).

то е мојот престол, а земјата подножје на моите нозе”.¹² Во духот на овој текст, покрај небесниот свод, симболично претставен преку лачниот зрак, во нашата сцена е внесена и сферата/глобусот (земјата/светот), како најприфатлив мотив за буквално преточување во слика на вториот дел од цитатот. Сферата е детаљ што е туѓ на византиската иконографија, каде што во подножјето на Христовите нозе обично се небесните сили во знак на севкупната свечена атмосфера што го опкружува неговиот небесен трон, а меѓу нив најчести се престолите и ангелите.¹³ Вклучувањето на сферата како алегориска артикулација на земниот свет над којшто царува и на кој ќе му суди Синот Божји при неговото Второ доаѓање, се врзува за делата на итало-критските сликари.¹⁴ Сферата е потврда

¹² G. Millet, *La Dalmatique du Vatican*, Paris 1945, 5.

¹³ G. Millet, *op.cit.*, 5, 24; A. Grabar, *La peinture religieuse*, 293; Изборот на огнените тркала (престолите) наоѓа основа во пророштвата на Даниил (7,9) и Езекил (10, 87; 12), на ангелите, според Матеј (25,31), Апок. (1,7), на серафимите според Исаија (6,2), Апок. (4,6): сп. Н. В. Покровскиј, *цит.дело*, 334-335.

¹⁴ На иконите од XVII век на најпознатите критски сликари - Москос Леос, Теодор Пулакис и Емануил Скордилис, сп. М. Χατζηδακης - Ε. Драκοπούλου, *Ελληνες ζωγράφοι μετα την αλωση (1450-1830)*, Т. 2, Αθηνα 1997, 997, еικ. 132, еικ. 309; Μ. Μπορμπουδακης, *Εικονες της Κρητικής τέχνης, ειραγων Μανολης Χατσηδακης*, Ηρακλειον 1993, еικ. 134 (на Скордилис), додека пак Ф. Каверцас (1615-1648) ја поедноставува симболиката на небесноста, користејќи друг популарен (западен) мотив - облаци под нозете на Христос (М. Χατζηδακης-Ε. Драκοπούλου, *op.cit.*, 48, еικ. 2).

(символ) на власт што во западната иконографија обично оди со апокалиптичните видувања за Бог Отец (пример од Диреровите графики),¹⁵ односно со илустрациите на потенцираната сила и моќ на едносушната света Троица, што станува разработен модел во графичките примероци од Света Гора.¹⁶ Од препознатлив символ врзан за западната иконографија на Бог Отец, сферата преминува во иконографијата на Врховниот Судија - Исус Христос, алудирајќи на пророчките визији на Даниел (7,14) и на експлицитните евангелски укажувања за пренесување на власта и моќта од Отецот на Синот: "Отецот не суди никого, но целиот суд му го предаде на Синот" (Јован, 5, 22).

Групи светители

Динамичната атмосфера на композициските решенија на критските сликари, зографот Михаил ја применил најмногу при структурирањето на илустрираните содржини од двата најгорни хоризонтални плана на Лазарополската претстава. Групите светители во Лазарополе се сместени во два, еден под друг поставени хоризонтални низи, од двете страни на Христос. Меѓусебно се раздвоени со облаци, а фриз од облаци ги двои и од останатите сцени.

Судскиот совет/трибуналот на апостолите, што најчесто продолжува од страните на Деисизот (Мат.: 19, 28; Апок.: 4,4; 21, 12-14), во Лазарополе е неиздиференциран ниту по форма ниту по содржина, така што апостолите, со затворените книги во рацете, се втупуваат во масата раздвижени светителски фигури чиишто глави или само ореоли се губат во заднината.

Како што е познато, уште од раните византиски претстави на Страшниот суд, апостолското присуство е задолжително,¹⁷ а нивните фигури се распоредени околу Деисизот, седнати на низа клупи, што е алузија на архитектониката на трибуналот. Со тек на време, видливи се извесни модификации на формата на седиштата а многу ретко - замена на нивното место во зоната на Хетимасијата, под претставата на Исус Христос

¹⁵ Илустрација на една негова графика за компаративна анализа на оваа тема кај: Marie-Laure Davigo, *Le Jugement dernier de Franghias Kavertzas*, Cahiers Balkaniques N. 6, Paris 1984, il. 19.

¹⁶ D. Papastratos, *op.cit.*, il. 69-79.

¹⁷ Пр.: Евангелието од Националната библиотека во Париз, (XI век), цр. Панагија тон Халкеон (XI век), мозаикот од Торчело (XII век), цр. Св. Димитриј во Владимир (1195 г.): сп. А. Grabar, *op.cit.*, 83; Н. В. Покровский, *цит.дело*, 334-335.

Судија.¹⁸ Варијации има во врска со атрибутите на апостолите - отворени или затворени книги/ свитоци во рацете, додека исклучително се ретки случаите кога апостолите не се присутни,¹⁹ или пак се издвојуваат во засебни групи и се поставуваат во "втор план".²⁰

На крајот од предниот план на овие групи во Лазарополе, од левата страна на Христос го распознаваме пророкот Мојсеј (со таблиците на законот) а од десната - пророкот Давид (млад лик со царски инсигнии).

Личностите од Стариот завет, односно пророците, во овој дел од композицијата се присутни и во раните ликовни интерпретации.²¹ Забележани се и во нејзината поствизантиска разработка во светогорските споменици.²² Нивното нагласено присуство е во духот на визиите кои претставуваат најважни текстуални предлошки за илустрација на Страшниот суд. Така, додека Давидови-

¹⁸ Отстапките од традиционалната византиска иконографија, во овој контекст, се особено карактеристични за сидното сликарство на Крит од XV век, сп. L. Karapidakis, *Le Jugement Dernier de l'eglise Saint Jean de Seli (Crète, XV siècle)*, Cahiers Balkaniques N° 6, Paris 1984, 71; M. Bouqrat, *Trois Jugements Derniers de Crète occidentale*, Cahiers Balkaniques, *op.cit.*, 25, 31; Таков случај е и со Страшниот суд во цр. Св. Петар и Павле во Тутин од XVII век (сп. Д. Симиќ-Лазар, *Иконографија Страшног суда у цркви Св. Петра и Павла у Тутину*, Саопштења XVII, Београд 1985, 170). Трибуналот отсуствува во цр. Св. Петка во Брајчино (XV век), сп. А. Серафимова, *цит.дело*, 179.

¹⁹ Познати ни се малку примери на овој модел: едниот е од Крит, веројатно од XV век, во цр. Св. Прокосиј во Ливада (M. Bouqrat, *op.cit.*, 15, 23), а другите два се од подоцнежното време, од два храма во Македонија: Св. Ѓорѓи во Рајчица, од шеесетите години на XIX век (J. Тричковска, *Живописот во цр. Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица, Дебарско*, одбранет магистерски труд, Скопје 2001, 143-146; Истата, *Фасадниот живопис на цр. Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Рајчица*, Зборник - средновековна уметност, 3, Музеј на Македонија, Скопје 2001, 239-241), и цр. Св. Богородица во Дрслајца, од тајфата на Аврам Дичов, од осумдесеттите години на XIX век (од теренски белешки).

²⁰ L. Karapidakis, *op.cit.*, 68, 70, 82; M. Bouqrat, *op.cit.*, 24, 26, 35.

²¹ Меѓу карактеристичните примери е композицијата од Торчело каде што во близина на Деисизот се претставени пророците-царевите Давид и Соломон (сп. А. Grabar, *op.cit.*, 83).

²² G. Millet, *Monument de l'Athos*, I, Paris 1928, 149, 1, 2 (во Страшниот суд од трпезаријата на Велика Лавра, каде што во горните агли, од страните на централното јадро, ликовите на двата пророка се издвоени фигури, пандан еден на друг); A. Grabar, *La peinture*, *op.cit.* 333.

те псалми (88,14 и 102,19)²³ се директна основа на двете стожерни претстави - Христос-Судија и подготвениот престол, Визијата на пророк Данил (7) е еден од клучните извори за повеќето сцени во композицијата,²⁴ што во поствизантиските споменици понекогаш се нагласува и со присуството на фигурата на пророкот.²⁵ Во XIX век, фигурата на овој пророк обично не се слика.²⁶ Слично е и со ликот на пророкот и цар Давид, кој во композициите од XIX век исто така ретко се препознава меѓу мноштвото типолошки недиференцирани светителски фигури во Небесното царство.

Пророкот Мојсеј е истакната фигура во рамките на Страшниот суд, најчесто предводејќи ја групата Евреи (лево од Огнената Река) коишто, според текстот во Житието на св. Василиј Нови (X век),²⁷ ќе бидат судени за предавството на Спасителот. Оваа епизода е присутна во лазарополскиот Страшен суд, така што претставувањето на пр. Мојсеј (уште еднаш) во групата со апостолите и други светители може да се толкува како нагласен предзнак за неговата одредена улога при Второто Христово доаѓање.

Слично структурно решение Михаил применува и во распоредувањето, односно групирањето на светителите од долниот хоризонтален план. Тие се поделени во две групи, десно и лево од Хетима-

²³ „Правдата и судот се основа на Твојот престол; милоста и вистината одат пред Твоето лице” (Пс. 88,14), и „Господ го поставил Својот престол на небото, и царството Негово владее над се” (Пс. 102,19).

²⁴ В. Сарабьянов, „*Страшнiй суд*” в *росписах собора Снеогогорскаго монастыря в Пскове и его литературная основа*, Проблеми на изкуството 2, София 1996, 25. Авторот смета дека најрана илустрација на Даниловата визија за стожерниот дел на оваа композиција е токму фреската од Светогорскиот манастир (1313 г.).

²⁵ D. Simic Lazar, *La Jugement dernier*, 24 (претстава-та во Тутин); за Светогорските примери Лавра, Дионисиј, Дохијар, сп. G. Millet, *Monument de l'Athos*, 149.1, 210.2, 246.3; за претставата од Роженскиот манастир, споредбено со други бугарски споменици (Илиенци, Св. Ѓорѓи, Велико Трново, Св. Димитриј во Арбанаси, Кукленскиот манастир) кај: Г. Геров, Б. Пенкова, Р. Божинов, *Стенописите на Роженския манастир*, 66-67; за костурските споменици од XVII век (цр. Воведение во Цјапаца, Св. Никола во Кирици), сп. М. П. Παάσιδου, *Οι Τοιχογραφίες του 17ου Αιωνα στους Ναους της Καστορίας*, Αθήνα 2002, 173,175, πιν.77. Во македонските споменици од ова време, освен во Сливничкиот манастир, фигурата на пр. Даниил не е забележана (сп. В. Поповска-Коробар, *цит. дело*, 235-237).

²⁶ Единствен познат пример ни е сцената од Страшниот суд во цр. Св. Богородица во Велушина, Битолско, од втората половина на XIX век (од теренски белешки).

²⁷ В. Сарабьянов, *цит. дело*, 24.

сијата. Свртени се кон горната претстава на Христос, а нивните фигури се губат во густите облаци. Меѓу мноштвото светители одвај може да се забележи хиерархиско поставување/раздвојување, карактеристично уште од византиските примери од XII век,²⁸ за подоцна таа диференцијација да стане појасна со заокружување на различните групи во полиња од облаци. Во Лазарополе, групата одлево ја предводат архијереи, а покрај нив се воини-маченици. Во групата оддесно предводници се преподобни отци и монаси, а потоа следуваат преподобни жени меѓу кои во преден план се издвојува фигура на светителка со круна на глава и подигнат прст кон Исус Христос (веројатно се работи за св. Катерина или св. Варвара).

Распространувајќи ја сцената од двете страни на Христос, зографот Михаил создал структурна симетричност на засебна слика на Христовото небесно царство. Инспирација најверојатно му биле композициските решенија на критските сликари, бидејќи слична, симетрично компонирана зона (или повеќе зони) на праведници/светители, коишто од двете страни се движат на облаци кон подготвениот престол (или кон фигурата на Исус Христос), е вообичаена во нивните интерпретации на Страшниот суд.²⁹ Во потрадиционалните средини на Балканскиот простор се чини дека слични решенија се поретко применувани.³⁰

Ангелите што трубат

Двата ангели коишто во лет се спуштаат од страните на Христовата мандорла, трубејќи, едниот кон праведните а другиот кон грешните, е исто така нетрадиционално композициско решение. Зборовите на Матеј, XXIV, 31: „...и ќе ги испрати своите ангели со голем трубен глас, и ќе ги соберат Неговите избраници од четирите ветра, од едниот до другиот крај на небесата...”, е текстуална основа за нивната иконографија, но најчесто во релација со визуелизација на вториот дел од евангелскиот текст - собирање на небесниот свод,

²⁸ Во Бачковската костница, во Св. Спас-Нередица (A. Grabar, *La peinture, op.cit.*, 60,82,85).

²⁹ Marie-Laure Davigo, *Le jugement dernier de Franghias Kavertzias*, in: Cahier Balkanique N° 6, 169-172, ph. 26, 27. Уште поблиска на нашата претстава, во однос на концепцијата на деветте групи праведни, е делото на сликарот Јован Апакас (XVI век), сп. M. Chatzidakis, *op.cit.*, 80.

³⁰ Издвојуваме неколку постари примери што ни беа достапни: цр. Рождество Христово во Арбанаси (1597 г.), цр. Преображение во манастирот Зрзе (1624/25 г.); За цр. Свети Архангели во Кучевиште (1630/1 г.), сп.: А. Серафимова, *цит. дело*, 182-183, сл. 63-64.

експлицитно изразен кај Исаија (34,4), Матеј (24, 29) и во Јовановното откровение/ Апокалипсата (6,12-14). Од тие причини во византиските композиции на Страшниот суд ангелите што трубаат се најчесто во комбинација или во близина на ангел што држи (собира/витка) свиток - небо, исполнето со неговите пребиватели - небесните тела и свездите.³¹ Неговото место во просторно покомпактно организираните поствизантиски композиции е од левата страна, каде што се сместуваат мртвите на коишто на Судниот ден божјите гласници ќе им го објават воскресението (станување од гробовите) за да започне судењето за нивните дела (Откровение, 5, 28-29; I Посланица до Коринтјаните 15, 52; Посланица до Филипјаните 3, 21).³² Наративниот карактер на оваа алегија некои зографи успеале да го изразат со богата илустративност, придружена со објаснувачки текстови.³³

Во нашиот случај, според добиеното место, небесните трубачи не ја изразуваат експлицитно примарната улога на којашто укажавме. Визуелно, нивната улога е поедноставена, сублимирана во идејата за предвесници/објавувачи на Христовото доаѓање за сите (праведните и грешните) коишто ќе присуствуваат на Судниот ден. Истовремено, ангелите го потенцираат симболичното разграничување на двата света. Ова поретко применувано иконографско решение во однос на постарите споменици, е веројатно последица на извесните просторно организирани и концепциско-иколографски варијации во композициите на Страшниот суд, зачестени во поствизанскиот период во врска со небесниот свиток што се распотила по ширина на највисоката зона (во зоната на Христос, односно инверзивната варијанта со Хетимасијата).³⁴

³¹ За ангелите свиткувачи на небото, детално кај: V. Kerpetzi, *Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'ichonographie Byzantine du Jugement Dernier*, Δελτιον της χριστιανικης αρχαιολογικης εταιρειας, περιοδος Δ' τομος ΙΖ' 1993-1994, Αθηνα 1994, 99-112.

³² Н. В. Покровский, *цит.дело*, 342; A. Grabar, *op.cit.*, 292.

³³ Исто; во Страшниот суд во Драгалевци (XV век) се испишани натписи покрај двата ангела коишто трубаат, едниот воскреснувајќи ги мртвите во морето, а другиот - на Земјата; Сличен натпис има и покрај ангелот што труби за воскресение на мртвите од морето во Страшниот суд во тремот на бобошевската манастирска црква (1488 г.), сп.: Г. Чаврџков, *цит.дело*, ил. 287.

³⁴ Постојат бројни примери во балканските споменици. А. Грабар укажува на неколку од нив во Бугарија (A. Grabar, *op.cit.*, 84); таков е случајот во Страшниот суд во Тутин (Д. Симиќ-Лазар, *цит.дело*, 170) и во Воронеж во Молдавија (A. Dimitrescu, *La façade ouest de Saint-Georges de Voronet en Roumanie*, Cahier balkanique

Во контекст на овие измени, а во релација со Лазарополскиот случај, за нас се особено важни моделите од неколкуте графички примероци од XIX век, каде што раширениот свиток го зазема најчесто местото по ширина на втората зона (секогаш простор наменет за Хетимасијата).³⁵ Во некои од овие графики, покрај ангелите што ги држат краевите на свитокот, се појавуваат уште два ангела (трубачи),³⁶ со слична иконографска разработка како во Лазарополе, меѓутоа, за разлика од нив, во нашиот случај исчезнува свитокот и парот ангели што го виткаат. Во овој правец (отсуство на небесниот свиток) блиска на Лазарополската сцена е современата претстава на Страшниот суд во цр. Св. Богородица во Велушина, но тука апокалиптичниот текст е експлицитно илустриран.³⁷

Хетимасијата, архангелите и Адам и Ева

Подготвениот престол - Хетимасијата (сл.3) го зазема средишното место под Исус Христос во слава. На престолот што има форма на клупа со наслон е поставено пурпурно перниче со префрлена драперија преку него. Од страните на големиот крст што се издига од наслонот на тронот, се справите на Христовото мачење -копјето и трската. Чуварите на тронот, архангелите Михаил (М) и Гаврил (Г), облечени во царски далматики, стојат од двете страни. Нивните гестови и отворени свитоци се однесуваат на групите што се зад нив. На свитокот на архангелот Михаил се наведени Христовите зборови според Јован 5, 29, а преземени од Данил: 12, 2 ("... и ќе излезат: кои правеле добро ќе воскреснат за живот..."), додека продолжението од овој цитат ("...а кои правеле зло, ќе воскреснат за осудување"), е испишан на свитокот на архангелот Гаврил од спротивната страна. Во близината на двата архангели се наведени уште два често

6, Paris 1984, 120, 129-130, il. 2,3). Од спомениците на просторите на Охридската архиепископија, познати се примерите во Богородица Перивлепта, од XVI век (сп. Ц. Грозданов, *Страшниот суд во црквата Свети Климент (Богородица Перивлептос) во Охрид во светлината на тематските иновации на XVI век*, Културно наследство 22-23/1995-96, Скопје 1997, 49, сл.1), и во манастирот Преображение во Зрзе (1624/25). Подоцнежен пример (XVII/XVIII век) е од кострускиот манастирски храм на Св. Атансиј Зигкобистис (од теренски белешки).

³⁵ D. Paparstratos, *op.cit.*, il. 51-53, 55-59;

³⁶ *Ibid*: ил. 51 (цариградска графика на Партениос и Јерасимос Каравиос, од 1807 г.), ил. 53 (графиката на Даниил јеромонах, од 1840 г.).

³⁷ Од левата страна на Хетимасијата е претставен само еден ангел - трубач кој, излетувајќи од облаци, има улога на навестувач на Воскресението на мртвите на Судниот ден (од теренски белешки).



сл.3. Пригответниот престол, Страшен суд, цр. Св. Ѓорѓи, Лазарополе

цитирани евангелски текстови - Матеј, 25, 34 ("Тогаш Царот ќе им каже на оние што му се од десната страна: "Елате, благословени од Мојот Отец, наследете го Царството подготвено за вас од почетокот на светотот"), и Матеј 15, 41 ("Тогаш ќе им каже на оние што се од левата страна: "Одете од мене, проклетите во вечен оган подготвен за ѓаволот и неговите ангели"). Од страните на престолот во подножјето се клекнатите фигури на Адам и Ева со ореоли на главата и сигнирани имиња.

Ликовната интерпретација на основните извори за клучниот сегмент од Страшниот суд, подготвениот престол на Судијата (Пс. 88,14; 102,19), претрпува малку измени низ сликаните програми. За разлика од едноставните форми во византиските споменици,³⁸ украсувањето на торнот од поствизантиските претстави,³⁹ ќе продолжи во барокен манир, како што е случајот со Лазарополе, со наслон, чии рабови се моделирани во форма на волути и ногарки во форма на капители. Знакот на Христовото јавување, односно на Судот, "животворниот" крст (Матеј 34, 30),⁴⁰ се издига над

³⁸ Од XIV век тронот е обично едноставна клупа, сп. А. Grabar, *op.cit.*, 292.

³⁹ Пр. во Кучевиште, сп. А. Серафимова, *цит.дело*, 179; пр. во Рожен, сп. Г. Геров, Б. Пенкова, Р. Божинов, *Стенописите на Роженскиот манастир*, сл. на стр. 56/57.

⁴⁰ За крстот што прв пат ќе се појави на небото во голема слава и со многубројна армија од ангели што го најавуваат доаѓањето на Царот,⁴¹ зборува Свети Ефрем

централниот дел на тронот како најдоминантен елемент на претставата.⁴¹ Овој концепт е особено популарен кај критските зографи, каде што се случува - потенцирањето на крсниот знак да се изрази не само со неговата димензионираност, туку и со исклучување на илустрација на Хетимасијата.⁴² Симплифицираната иконографија на критските сликари се доближува до раните симболични илустрации од минијатурите во врска со евангелскиот текст на Матеј за Второто Христово доаѓање.⁴³ Во повеќето графички и ликовни ин-

Сириски (G. Millet, *La Dalmatique du Vatican*, 28); за крстот - знак за второто доаѓање на Богочовекот говори и св. Јован Златоуст, а св. Кирил Ерусалимски во истиот контекст, вели: "Вистински и сопствен знак на Христа е крстот": Ј. Поповиќ, *Доѓмајшица православно цркве*, књ. треќа, Београд 1978, 778 -779, заб. 92.

⁴¹ Во византиските композиции има одредени исклучоци, додека во поствизантиските скоро без исклучок крстот е доминантен елемент, сп. А.Серафимова, *цит.дело*, 180-181, заб. 39.

⁴² На иконите на Клонцас, Каверцас, Апакас, од збирката на цр. Св. Ѓорѓи во Венеција, види: М. Chatzidakis, *op.cit.*, ил. 51, 59, 80; М. L. Davigo, *op.cit.*, 165-169..

⁴³ Минијатурата од Ерменското евангелие бр. 539 од Валтеровата Уметничка галерија (сп. Т. Velmans, *La koine grecque et les regions périphériques orientales*, XVI. Internationaler Byzantinisten congress akten, Wien 1981-1982, 691); минијатурата на Paris.syr. 344 и подоцнежниот пример (XIV век) - *Dalmatique du Vatican* (сп. G. Millet, *op.cit.*, 4, pl. II, I, 2).

терпетации од XIX век, со мали модификации, се применува токму овој модел.⁴⁴

Личен избор на зографот при претставување на клучните елементи во централниот дел од нашата композиција е отсуството на Евангелието,⁴⁵ обично поставувано во средишниот дел на престолот, и претставата на гулабот како персонафикација на Светиот Дух. Иако во византиските интерпретации на Страшниот суд, Светиот Дух (гулабот) ретко се претставува,⁴⁶ постојат примери на поврзување на симболиката на композициите - Слегување на светиот Дух и Страшниот суд, произлезена од антиципирањето на идејата за улогата на света Троица во економијата на спасението.⁴⁷ Во подоцнежните источноправославни иконографски шеми, Светиот Дух (гулабот) добива место на подготвениот престол, но сепак, овој мотив не станува стандарден (особено отсуствува во светогорските споменици).⁴⁸ Инаку, во мноштвото графичко-ликовни интерпретации од XIX век, присутни се и двете варијанти (со и без Светиот Дух-гулабот),⁴⁹ што секако зависело

⁴⁴ Сп. D. Papastratos, *op.cit.*, 87-93.

⁴⁵ Прототип на класичната иконографија на приготвениот престол со евангелието на него, се среќава во рановизантиските споменици од V-VI век (пр. - мозаиците во Равена), за подоцна да добие самостојна интерпретација во мозаиците на Св. Софија во Цариград, сп. Н. В. Покровский, *цит.дело*, 296.

⁴⁶ Меѓу раните и ретки претстави е примерот од минијатурата на Париското евангелие од третата четвртина на XI век (сп. V. Lazarev, *Storia, op.cit.*, ph. 44).

⁴⁷ Во живописот на грузискиот споменик Актала (XIII век), близината на поставувањето на композициите Слегување на св. Дух и стожерниот дел на Страшниот суд (Хетимасијата) се објаснува со значењето/улогата на св. Дух во темага на Теофанијата и економијата на спасението, којашто со Второто Христово доаѓање добива "триумфална" завршница (сп. A. Lidov, *The Mural Paintings of Akhtala*, Moscow 1991, 63; 66-67).

⁴⁸ За разлика од познатите Светогорски композиции, светиот Дух-гулабот е присутен во повеќе композиции во балканските храмови од поствизантискиот период. Ке споменеме некои од нив што ни беа достапни за разгледување: во Македонија - Богородица Перивлепта во Охрид, Кучевишки манастир, Сливнички манастир, Св. Преображение - Зрзе; во Бугарија - цр. Св. Димитриј во Бобошево, Роженскиот манастир, трпезаријата на Бачковската костница; во Албанија - цр. Исус Христос Животодавец во с. Борје; во Србија: манастир Пустиња (сп. С. Пејић, Манастир Пустиња, Београд 2002, 78), споменатиот Тутински Страшен суд и др.

⁴⁹ Интересно е што на ниедна од познатите графички илустрации од Света Гора не е присутен овој иконографски детаљ (сп. D. Papastratos, *op.cit.*, 87-93). Во сликаните претстави од неколкуте споменици

од циркулацијата на различни графички примероци и сликарски прирачници.

Присуството на прародителите Адам и Ева, клекнати од страните на тронот, во молитвен став, е традиционална шема. На главите најчесто имаат ореоли со што се потенцира симболиката на искупениот грев со Христовата жртва, така што, соединети со Христос, тие стануваат учесници во подготовките за вечниот живот преку постојаната молитва за спасение на човечкиот род (II Посланица до Коринџаните 4,1).

Архангелите, чуварите на Христовиот трон, зачестено се јавуваат од XV век.⁵⁰ Со текстовите на свитоците што ги држат (Јован 5, 29) и оние што се испишани на посебни паноа покрај нив (Мат. 25, 34 и 41)⁵¹ во лазарополската композиција, тие вооедно ја преземаат улогата на Христови гласници за Праведениот суд што ќе биде според човечките дела. Извесни модификации се присутни токму во врска со цитирањето на евангелските текстови во времето на нивното зачестено наведување во композициите од XVI и XVII век, и тоа пред сè на оние од Евангелието на Матеј. Бидејќи овие цитати од истражувачите се доведуваат во врска со појавувањето на одделните групи на сиромашни/просјаци и праведни, од нивната непосредна близина, нив ќе ги разгледаме во делот што ќе го посветиме на овие содржини. За цитатот од Јовановото евангелие уште немаме аналогии. Меѓутоа, јасно е дека наведувањето на овој текст е во контекст на намерата кон уште едно нагласување на смислата на содржината на цитатот од евангелието на Матеј (15, 34 и 41), што е главна одредница за ликовната интерпретација на овој дел од композицијата.

од Македонија од XIX век, исто така, е изоставен св. Дух - гулабот (пр.: Св. Ѓорѓи Победоносец, с. Рајчица, Св. Богородица, с. Велушино, Св. Богородица, с. Дрслајца, Рождество на Богородица во Лешочкиот манастир, манастирот Св. Јован Претеча, Слечче, Демирхисарско, цр. Св. Никола во с. Небрегово - сите од втората половина на XIX век). За разлика од македонските примери, во бугарските композиции од кр. на XVIII и од XIX век, особено оние во храмовите што се концентрирани околу Рилскиот манастир, св. Дух-гулабот, облеан со сила светлина, доминира на подготвениот престол (метосите Св. Лука и Пчелино, како и во главната црква на манастирот).

⁵⁰ A. Grabar, *op.cit.*, 293 (примерот со Драгалевци).

⁵¹ Како најрани примери на цитирање на евангелието на Матеј (25, 34 и 25, 41), непосредно близу до симболичните претстави на Христовото второ доаѓање и судење, во литературата се наведува манускриптот од XI век на Козма Индикоплов (Vat. Gr. 699), и во споменици од XII век: цр. Богородица Халкеон и на две икони од Синај, види: L. Kakrapidakis, *op.cit.*, 71.



сл.4. Група питачи, Страшен суд, цр. Св. Ѓорѓи, Лазарополе

Групи питачи и праведни

Зад архангелите, во просторот во кој се поставени паноата со евангелските цитати, претставени се две групи од пет до шест машки фигури, сигнирани како *питачи*. Групата од страната на архангел Михаил (сл.4) ја предводи сакат старец, кој со десната рака се потпира на патерица на чиј седлест дел му е свитканата нога, додека во левата држи свиток со текст: "благодариме от праведни". На рамото му е префрлена торба (во форма на дасаѓи), а мала врекичка му виси на појасот. Другите фигури, збиени зад него, држат стапови и торби. Сите се гологлави, облечени во кратки здолништа и чорапи или тесни панталани. Свртени се кон архангелот, при што последниот од групата е паднат на колена. Од другата страна групата ја предводи млад човек, клекнат и свртен кон архангел Гаврил. Зад него се гледаат глави на уште двајца старци, додека последната, седната старечка фигура, е свртена во обратна насока.

Групите "питачи" се меѓу најинтересните придобивки во иконографијата на Страшниот суд од поствизантиските споменици.⁵² Текстуалниот из-

вор за нивната илустрација е главата 15 од Евангелието на Матеј, така што нивното групирање е секогаш во близина на наведените цитати. Во литературата е укажано дека, покрај најраниот и засега изолиран пример во живописот на цр. Панагица Калитеас од XV век,⁵³ појавувањето на овој мотив во Страшниот суд се врзува за светогорските споменици, односно за композицијата од тр-

en Yugoslavie, Cahiers Balkaniques N° 6, Paris 1984, 171-173; Истата, *Иконографија Страшног суда у цркви Св. Петра и Павла у Тутину*, Саопштења XVII, Београд 1985, 169-179; Истата, *La signification de la representation des pauvres dans les Jugements Derniers post-byzantines*, ЗЛУ 23, Београд 1987, 175-182; Истата, *A propos des pauvres dans les Jugements Derniers post-byzantines*, Balcanica XXVII, Belgrade 1997, 265-269; Б. Пенкова, "Тия мои најмалки брата" в *поствизантиската иконографија на Страшния суд и в контекста на Балканската народна култура*, Проблеми на изкуството 4, Софија 1993, 21-27; Истата во: Г. Геров, Б. Пенкова, Р. Божинов, *Стенописите на Роженския манастир*, Софија 1993, 68-69.

⁵³ Според истражувањата на Б. Пенкова (Б. Пенкова "Тия мои наи - малки брата", *цит.дело*, 22), користејќи ја илустрацијата во трудот на Палиурас (А. Paliouras, *Byzantine Aitolokarnania, A contribution to the Study of Byzantine and post-byzantine monumental art*, Athens 1985, pl. 246), авторката не е сосема сигурна дали оваа сцена е дел од композиција на Страшниот суд.

⁵² Од повеќето трудови на оваа тема, како најисцрпни истражувања ќе ги наведеме текстовите на: D. S. Lazar, *Le jugement dernier de l'église des Saints-Pierre-et-Paul de Tutin*

пезаријата на Велика Лавра на Теофан Ватас.⁵⁴ На-бргу епизодите со сиромашните ќе станат обележје и на други светогорски претстави во манастирите Дионисиу, Дохиар⁵⁵ и Ватопед.⁵⁶ Светогорскиот модел е забележително присутен во повеќе храмови на Балканот: манастирите околу Јанина (Дилиу и Филантропинон),⁵⁷ цр. Богородица Хавиара кај Верја,⁵⁸ во Костур,⁵⁹ како и во повеќе споменици во Албанија,⁶⁰ Бугарија,⁶¹ Македонија⁶² и Србија.⁶³ Во врска со илустрацијата на овие карактеристични групи, во науката се посочуваат критски влијанија, особено за балканските средини во коишто тоа влијание било поизразено.⁶⁴

Во сите досега познати епизоди со бедните/питачите, постојат повеќе или помалку специфични

⁵⁴ D. S. Lazar, *La signification*, 176; Б. Пенкова, *цит. дело*, 22.

⁵⁵ G. Millet, *Monuments de l'Athos*, 149, 210, 244.

⁵⁶ Во Ватопедската композиција е присутна само една фигура, десно од Хетимасијата.

⁵⁷ Μ. Γαριδης, Α Παλλουρας, *Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, ζωγραφικη, Ιωαννινα 1993*, 246-252, πιν. 412-420, 188 - 202, πιν. 321-344.

⁵⁸ На фреската од нартексот од 1598, сп. Θ. Παπαζωτος, *Η Βεροια και οι ναοι της (11ος-18αι)*, Αθηνα 1994, 311, ил. на стр. 25.

⁵⁹ Од Костур и неговата околина познати ни се два подоцнежни примери, забележани при нашиот теренски престој: цр. Св. Ѓорѓи во еноријата Варлаам (1651 г.) и во припратата на манастирскиот храм Св. Атанасиј Зикобистис (XVII/XVIII век!).

⁶⁰ Композициите од XVII век, во: цр. Архангел Михаил во Виткуќи и во цр. Исус Христос Животодавец во с. Борје (според фотодокументацијата на В. Поповска-Коробар за чие користење и изразувам посебна благодарност).

⁶¹ За овие сцени коишто се доста застапени во бугарските споменици од XVI-XVII век - види: Б. Пенкова, *цит. дело*, 24-26.

⁶² Во Страшниот суд на Богородица Перивлепта во Охрид (сп.: Ц. Грозданов, *цит. дело*, 48-58); Слимничкиот манастир (сп. В. Поповска-Коробар, *Кон атрибуцијата на живописот во црквата на Слимничкиот манастир*, Зборник за средновековна уметност, 2, Скопје 1996, 233-234; Истата, *Сликаството во Сливничкиот манастир*, *цит. дело*, 232); Архангели -Кучевиште (сп. А. Серафимова, *цит. дело*, 181-183); цр. Преображение во манастирот Зрзе (од теренски белешки).

⁶³ Во манастирите Темска кај Пирот (сп. Б. Пенкова, *цит. дело*, 26); цр. Св. Петар и Павле во Тутин (сп. Д. Симиќ-Лазар, *Иконографија Страшног суда*, *цит. дело*, 171-172); манастирот Пустиня (сп. С. Пејиќ, *цит. дело*, 78, со други примери во српските споменици од XVII век).

⁶⁴ Б. Пенкова, *Тия мои*, *цит. дело*; Истата во: *Стенописите*, *цит. дело*, 68.

варијанти. Најнапред разликите се појавуваат во наведувањето подолги или пократки цитати од евангелието на Матеј, пришто задолжителни, а често и единствени се текстовите од Матеј 15, 34 и 41,⁶⁵ како што е сторено и во Лазарополе. Во овој контекст во Лазарополе е забележително што скоро воопшто не се цитира клучната одломка (Матеј, 15,40: "...Вистина, ви велам: Доколку сте го направиле тоа на еден од овие Мои најмали браќа, Мене сте ми го направиле"), којашто е директна текстуална основа за илустрацијата на слојот на најбедните, питачите. Бидејќи во наведениот цитат тешко може да се конкретизира социјалниот слој на "најмалиот брат", во сигналирањето на оваа група има извесни разлики не само при користењето на грчкиот јазик туку и во словенските преводи.⁶⁶

Во светогорските композиции е утврдена типологизацијата на ликовите на просјациите. Тоа се вообичаено мали фигури на мажи коишто стојат или клечат од страните на Хетимасијата (некогаш збиени во групи, а поретко по една фигура од едната или од двете страни), сиромашно облечени (најчесто со разголени гради и искинати здолништа или пак кратки туники) и со боси нозе. Во поинвентивните претстави тие носат карактеристични капи (како клобуци или скромни сламени шешири со широки первази), разни торби, при што најкарактеристични се дисагите префрлени преку рамо. Меѓу нив често се појавуваат и саканти со патерици или стапови.⁶⁷ Поретко е присутна зографската намера за извесна дистинкција во третамнот на оние што се оддесно, во однос на претставените од левата страна (сообразно еван-

⁶⁵ За варијантите при цитирањето на овие текстови во некои македонски поствизантиски композиции, види: Ц. Грозданов, *цит. дело*, 53-54.

⁶⁶ Најчесто се употребува зборот ελχίτο (најмал, незначаен/ништожен), според грчкиот текст од евангелието на Матеј (ман. Дилиу, Роженскиот манастир, цр. Архангел Михаил во Виткуќи, Св. Богородица во Велушина). Се користи и терминот - πτχος (просјак, најбеден), во сцените во цр. Панагица Калитеас и цр. Рождество Христово во Арбанаси; Поретко за оваа група го сретнуваме именувањето - Ηελεμοσινι (оние што бараат милостина, просат), применет во ком. во Св. Богородица Хавиара во Верја. Од словенските називи, покрај употребениот термин во Лазарополе - питачи, се сретнува терминот - просек (во сцената од цр. во манастирот Пустина) и истозначниот - Божгкь (во сцената од ман. Темска кај Пирот).

⁶⁷ Меѓу инвентивтивно разработените претстави би ја издвоиле сцената од Страшниот суд во Рожен, каде што групата просјаци (претставени само оддесно, најверојатно сите слепи), е врзана со јаже, а ги предводи сакат човек (сп. Б. Пенкова, во: *Стенописите*, 68).



сл.5. Група праведни, Страшен суд, цр. Св. Ѓорѓи, Лазарополе

гелските текстови).⁶⁸ Ретки се примерите каде што групата питачи е сместена само од едната страна на реката (обично од левата страна),⁶⁹ меѓу кои ги вбројуваме и оние од македонските споменици од XIX век во Велушина и Бањани.⁷⁰

⁶⁸ Налик на мала жанр сцена, со неколку детали според коишто се дообјаснува/конкретизира дека станува збор за просјаци-грешници, е сцената од левата страна на Хетимасијата во Страшниот суд од Виткуќи: торбите/корпите на тројцата просјаци се испразнети и фрлени долу. Едниот од нив е сакат и се држи на патерица а последниот клечи, со тело свртено во обратна насока. Интересно е да се укаже дека и во една од познатите ерминии на тресонечкиот зограф Дичо (1819-1872), деталите со полните, односно празните торби на двете групи питачи се одредувачки елементи на иконографијата на праведните (оддесно) и грешните (одлево) питачи, сп. А. Василиев, *Ерминии, технологија и иконографија*, Софија 1976, 120.

⁶⁹ Страшниот суд од XVII век од цр. Св. Андреа во манастирот Месовуни, денес експонат во Закинтошкиот музеј (сп. Z. A. Mylona, *The Zakynthos Museum*, Athens 1998, MZ 57, p.156).

⁷⁰ Во хронолошки блискиот пример на Лазарополе, сцената од цр. Св. Богородица во Велушина, покрај единствената група од двајца питачи од левата страна, необично е присуството на пророкот Малахија пред нив, што е досега непознато идејно-ликовно решение. Текстот од свитокот што го држи овој пророк, испишан на грчки јазик, е преземен од неговото пророштво

Во лазарополските сцени, дистинкција помеѓу едната и другата група питачи е направена уште во самиот текст од свитокот што го држи предводникот на групата оддесно, во кој се нагласува дека станува збор за праведни, а спортивно на нив (одлево) се седнатите фигури на друга група, при што крајната фигура е свртена во обратна насока.

Во основа сите наведени карактеристики ја илустрираат алузијата за физичката и морална беда на овие луѓе чиј животен пат се состои од постојано патување и питачење. Инспирација за "портретот" на овие бездомници и крајно сиромашни луѓе сликарите наоѓале во проповедите на големите црквени отци од IV век за моралните човечки вредности.⁷¹ Проследувајќи ги неколкуте поствизантиски композиции на Страшниот суд во врска со илустрацијата на евангелието на Матеј 25, 40, се чини прифатливо согледувањето на Д. Симиќ - Лазар за причините за појавувањето на епизодата со бедните токму во историски услови кога со нагло осиромашување на локалното население во времето на турското владеење, се диференцира посебен слој бедни, т.н. слободни мажи.⁷²

Терминот *праведни* во нашата претстава е употребен уште еднаш, овојпат при сигналирањето на една друга, засебна група фигури, претставена под питачите од десната страна на Хетимасијата, во линија на клекнатата фигура на Адам (сл.5). За оваа група фигури е додадена уште една објаснувачка сигнатура *НПРАВЕСАНЫ И ЖНВОТЪ ВОВЪКН*, испишана погоре, лево од светителите кои се движат кон рајот. И тука се работи за илустрација на гл. 15 од Матејовото евангелие, односно за цитатот 34, испишан на паното од десната страна на Хетимасијата. Тоа е група од осум фигури, претежно стари и средновеќни мажи. Во предниот план се гледаат тројца претставени во цел раст, а зад нив се само главите на уште петмина. На повеќето од нив погледот и кренатите раце им се насочени кон Хетимасијата. Првиот и единствен млад човек од групата од вториот план,

(Мал. 4,1) и директно кореспондира со неговото место - покрај Адската/Огнената река и пред двајцата просјаци. Во превод текстот гласи: "Зашто, ете, ќе настапи ден, кој гори како печка; тогаш сите горди и оние кои постапуваат нечесно ќе бидат како слама, и ќе ги изгори денот што иде...". Во цр. Св. Ѓорѓи во Бањани, групата од три фигури е сместена од левата страна на Адската река.

⁷¹ Во Хомилиите на св. Василиј Велики против богатењето; во критиките на св. Јован Златоуст за склоноста кон луксуз и лакомост; во описите на Григориј од Ниса во беседата "Љубовта кон бедните", види кај: D. S. Lazar, *La signification, op.cit.* 180.

⁷² D. Simic-Lazar, *op.cit.*, 181.

држи украсен стап. Највпечатливи им се богатите световни одежди - полудолги туники украсени по рабовите и вратот и долги бели здолништа. Капите им се во форма на клобуци или турбани, украсени по рабовите со ленти или крзно.

Лазарополските засебни групи на просјаци и праведни се еден од примерите за тоа колку евангелскиот текст (Матеј 15, 34-40), во основа општ и апстрактен, наметнал потреба од раслојување на социјалните слоеви во ликовната интерпретација во поновите композиции со нагласен наративен набој.

Во духот на светоотечкиот етички принцип, во кој се истакнуваат праведните и дарежливи/милостиви дела, произлезен од Матејовиот текст (25, 34-39), групата на "праведни" во поствизантиските претстави ќе се појави главно во две варијанти - сиромашни (праведни) и богати (праведни). Во почесто присутната варијанта праведните, како засебна група, десно од тронот, се типологизирани како голобради, скромно облечени машки фигури (долги здолништа и наметки), честопати со боси нозе, и секогаш во исчекор и кренати раце кон Хетимасијата или Исус Христос Судија. Овој модел е карактеристичен за првите светогорски претстави.⁷³ Од светогорските споменици е преземен образецот предводник на овие групи да е просјак или група просјаци, секогаш јасно типолошки разликувајќи се од нив (праведените).

Сугерираното значење на праведните во ликовната разработка оставило простор покрај наведената типологизација на оваа група, претставена од сиромашни луѓе, да се формира и друга, иако поретко застапена варијанта во којашто претставниците на праведните и милосрдни дела се луѓе од поимотен социјален сталеж. На тоа укажуваат богато украсените одежди на насликаните машки фигури во лазарополската група и постарите примери од Страшниот суд во Тутин и Виткуќ.⁷⁴ Така,

⁷³ Во повеќето веќе споменати сцени во поствизантиските композиции на Страшниот суд, праведните се слично претставени, сп.: Велика Лавра, Дохиар, манастир Дилиу, манастир Варлаам на Метеори, Богородица Перивлепта во Охрид, Раѓање Христово во Арбанаси, Св. Ѓорѓи во еноријата Варлаам во Костур, Св. Петар и Павле во Тутин, манастирот Пустинија кај Валјево, Архангел Михаил во Виткуќи, Св. Димитриј на Закинтос.

⁷⁴ Необично е иконографското решение на оваа група во Виткуќ. Имено, преставените фигури не само што се облечени во раскошно декорирани костими туку имаат и ореоли на главата. Нивното засебно групирање и движење кон Хетимасијата не дозволува забуна во атрибуцијата како група на праведни (и покрај несоодветното поставување на ореоли), особено имајќи предвид дека различните слоеви на светителски фигури се посебно разработени и врамени во неколку полиња, зад праведните, во зоната на рајот.

покрај соодветната сигнатура и местото од десната страна на Огнената Река, оваа група се разграничува и од истиот општествен слој побогати луѓе-грешници, претставувани од левата страна, во или покрај адот.⁷⁵ Притоа битно е да се истакне дека без разлика дали станува збор за различен социјален статус на овие групи, акцентот е ставен врз нивните милосрдни дела што им ги прават на оние на коишто им се најнеопходни - просјаци-те, на што впрочем укажуваат и најчесто општите термини при нивното сигналирање како во грчките⁷⁶ така и во словенските натписи.⁷⁷ Затоа во ликовните разработки тие се блису едни до други или пак, како што е поексплицитно интерпретирано во светогорските примери, а во духот на евангелскиот текст, просјакот ги предводи праведните бидејќи со добрите дела што нему му ги прават, ќе им се отвори патот кон Судијата и неговото небесно царство. Кон ова решение се приклонува и зографот Дичо при илустрацијата на Страшниот суд во с. Бањани, Скопско.⁷⁸ За разлика од нив, оние зад просјакот од левата страна на Хетимасијата, ќе бидат судени за нивната немилосрдност и лакомост. Во духот на оваа етичко-дидактичка компонента на поствизантиските претстави на Страшниот суд, делата на милосрдие добиваат нагласена разработка што ќе се изрази со креирање на засебно илустрирани ансамбли според текстовите од главата 25, 35-39 од евангелието на Матеј.⁷⁹ Бидејќи најголемиот дел од цитираната

⁷⁵ За социјално-етичката компонента на многуте нови илустрации врзани за Страшниот суд во времето на преродбата: А. Василиев, *Социјални и патриотически теми в старото българско изкуство*, Софија 1973.

⁷⁶ Најчест е грчкиот термин *δικεος* (праведен); Карактеристичен и редок е примерот со сигналирањето на оваа група во Страшниот суд во Богородица Перивлепта во Охрид, каде што е наведен називот *(γυμ)νατορι* (голи, бедни) што повеќе би одоговарал за означување на групата на просјаци-те, којашто во оваа композиција не е претставена. Веројатно интенција на зографот била, покрај со слика и со текст да го прецизира социјалниот слој на праведните. Во композицијата од с. Велушина (XIX век), употребен е терминот *ελοχιστος* (најмал, ништожен), што најмногу одговара на текстуланата предлошка, а е наведен во Велика Лавра (сп. D. Simic-Lazar, *La signification*, 176-177).

⁷⁷ Покрај најчестиот термин - *праведни*, се употребува и друг, синонимен, исто така општ термин - *милостиви*. Сигнатурата *праведни* се сретнува во тутинскиот Страшен суд (сп. Д. С. Лазар, *цит. дело*, 171-172, сл. 1).

⁷⁸ Повеќе фигури на бедни/питачи ги предводат праведните, претставени во низата зад фигурата на Адам.

⁷⁹ Илустрациите на милосрдните дела, групирани во шест сцени во каталогот на манастирот Ксенофон од 1544 г. (сп. G. Millet, *op.cit.*, 175); во сцените од месопусната недела во припратата на Пеќската патријар-



сл.6. Рајска Градина, Страшен суд, цр. Св. Ѓорѓи, Лазарополе

глава од евангелието на Матеј (25, 31-46) всушност го навестува Христовото второ доаѓање и неговиот суд според праведните и милосрдни дела, идејната поврзаност на овие две целини е сосема разбирлива.⁸⁰ На крај само би додале дека на групите на праведни и просјаци не им се посветува посебно внимание во графичките и ликовни интерпретации на композицијата на Страшниот суд во XIX век, и покрај циркулирањето на многубројни преписи на ерминиски прирачници во коишто се разработени овие епизоди.⁸¹

шија (сп. С. Петковиќ, *Зидно сликарство на подручју Пејке патријаршије, 1557-1614*, Нови Сад 1965, фото 12); сочувваните четири сцени од манастирот Зрзе (сп. С. Петковиќ, *Дела хришћанског милосрђа на фрескама манастира Зрзе из 1635/1636 година*, Зборник за средновековна уметност, н.с. бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996, 254-261); шестте сцени во цр. Панагија Фанеромени на островот Саламина (1735 г.): D. Simic-Lazar, *Le jugement dernier*, op.cit., 241.

⁸⁰ Сцените со илустрација на делата на милосрдието во православните храмови се многу поретки во однос на композициите на Страшниот суд, но забележително е што нивното место, согласно истото значење, е кон западниот дел, поблизу до верниците. Најнепосредна врска на двете композиции е воспоставена во Панагија Фанеромени (на западниот ѕид, една под друга).

⁸¹ Во Ерминијата на Дичо Зограф детално се опишува Страшниот суд, со повеќето од интерпретираниите содржини како во лазарополската композиција (А. Василиев, *Ерминици, цит.дело*, 117-120).

Рајот

Спуштениот таван на северниот дел од источниот ѕид оневозможил во лазарополската композиција да бидат претставени групите на светители кои во постарите композиции вообичаено се распоредуваат во зоната крајно десно од Хетимасијата. Зографот се одлучил во слободниот простор (над северната арка) да ги илустрира само сцените на рајот и две светителски групи што се движат кон рајските порти (сл. 6 и сл. 7).

Во рајската градина, оградена со ѕид којшто во цик-цак линија се спушта од левата страна, сцените се распоредени во три зони. Најгоре е седната фигура на Богородица, фланкирана со двајцата архангели, а под неа - фигурите на тројцата пратоци, патријарсите Аврам, Исак и Јаков. Најдолу, во тесниот простор меѓу арката и северниот ѕид, е издвоена фигурата на преобратениот разбојник што стои покрај запчестиот ѕид од чие подножје истекуваат рајските реки. Кон рајот се движат светителски групи чиишто предводници се апостолите. Првиот од нив, апостолот Петар со клучевите од рајските порти в рака, зачекорува кон рајската порта. На горниот дел од рајската порта е претставен нејзиниот небесен чувар - серафим.

Сцените што ја формираат претставата за рајот во Лазарополе во најголем дел не отстапуваат од утврдените иконографски решенија на постарите и развиени композиции на Страшниот суд. Нивниот тризонски распоред се должи исклучиво на конфигурација на просторот во кој се илустрирани.



сл. 7. Светители кон Рајот и група на праведни и пиначи, Страшен суд, цр. Св. Ѓорѓи, Лазарополе

Фигурата на Богородица во доминантната сцена на рајот е старо решение.⁸² Повикувајќи се на апокрифните текстови според кои Богородица по Успението директно е пренесена во рајот, зографите низ целиот среден и доцен среден век, скоро без исклучок го потврдуваат нејзиното присуство. Извесните варијации, коишто најмногу произлегуваат од просторните можности, се однесуваат на примена на стандардната иконографија или пак сликање само на Богородичината фигура. Под влијание на графиката, во претставите од XIX век, фигурата на Богородица најчесто отсуствува.⁸³ Такви измени се случуваат и во некои илустрации на Страшниот суд во македонските споменици од последните децении на XIX век.⁸⁴

Според познатите иконографски решенија, праотецот Аврам уште во најраните примери е еден од тројцата праотци во чиј скут најчесто се претставува персонификацијата на душите на

праведните во рајот во форма на детски тела во повој или само нивни глави, произлезена од параболата за сиромашниот и праведен Лазар, кој по смртта нашол прибежиште кај Аврама (Лука 16, 22-25).⁸⁵ Покрај овој содржински препознатлив елемент, тројцата патријарси понекогаш се разграничуваат и според типологизацијата на нивните ликови, сообразно на генерациските разлики на овие (од ист род) праотци. Така, Аврам е претставуван како старец, додека Исак е во зрели години, а Јаков е млад.⁸⁶ Во нашата сцена сите тројца се претставени како старци, при што во скутот на Аврам (првиот одлево) е персонификацијата на душите на праведните во форма на детски глави, додека другите двајца се со испружени раце и отворени дланки. Разлики во врска со овој дел од сцената од рајот се јавуваат на графичките примероци каде што, покрај отсуството на Богородица во оградената рајска градина, фигурите на патријарсите ја напуштаат фронталната позиција и се приближуваат до самиот сид, каде што се и фигурите на децата. Децата не се сместуваат во скутот на патријарсите туку се самостојна група на повозрасни детски фигури.⁸⁷ Овој графички

⁸² Познат ран пример е минијатурата во кодикот на Јован Климакс (кр. на XI век) од Ватиканската библиотека, сп. V. Lazarev, *Storia della pittura, op.cit.*, ph. 206.

⁸³ D. Papastratos, *op.cit.*, 87-93 (во сите публикувани графики на Страшниот суд од Света Гора фигурата на Богородица во рајот е изоставена).

⁸⁴ Цр. Рождество на Богородица во Лешок, Св. Ѓорѓи во Рајчица. За разлика од овие примери, во композицијата на Страшниот суд во Велушина, Богородица во рајот добила централно место, а наместо двата архангела се појавуваат повеќе ангелски глави зад нејзиниот престол.

⁸⁵ Така на пример, во Готското евангелие (X век) мошне симплифицирано е изразена симболиката на параболата за сиромашниот и богатиот Лазар: сиромашниот е во скутот на Аврам, а богатиот е во адот, сп. Н. В. Покровский, *цит.дело*, 299.

⁸⁶ Исто, 308.

⁸⁷ Ова иконографско решение е присутно на сите

модел, со нагласена динамична компонента на сцената на рајот, не е сосема прифатен од сликарите во XIX век, иако постојат извесни поместувања во тој правец.⁸⁸

Добриот разбојник чие покажување на Гологота му го обезбедува местото во рајот што самиот Христос го потврдува (Лука 23, 43), е скоро без исклучок присутна фигура. Знакот на неговата силна вера, големиот крст што го носи на плеќи или на гради, е исто така постојано присутен детаљ.

Рајската градина во којашто се сместени овие сцени е исполнета со скромна медитеранска вегетација: мали површини со трева, по некое кипарисово дрво и грмушести растенија. Во нашата претстава заднината е бела, што е често застапена симболика на небесноста/чистотата на просторот, имајќи го истородното значење на златната заднина применувана во иконописот.

Од запчестиот ограден ѕид, во долниот преден план истекуваат четирите реки. За рајската река, којашто натопувајќи ја рајската градина излегува од рајот и се раздвојува во четири извори/реки (Фисон, Геон, Тигар и Еуфрат), исто така се зборува во старозаветните текстови (Генеза I, 10). Традиционалното иконографско клише останува непроменето низ подоцнежните сликарски и графички илустрации.

Кон рајската порта се движат оние на кои им е обезбедено влегувањето во рајот, избраните, светителите. Нивниот предводник, апостол Петар, исчекува со намера да ја отклучи портата, исполнувајќи ги Христовите зборови: ”И ќе ти ги дадам клучевите од Небесното царство...” (Мат. 16,19). Тој е свртен кон ап. Павле. Првоврховните апостоли Петар и Павле, вообичено се издвојуваат како предводници на светителските хорони кон рајот, со што се нагласува нивната улога: на апостол Петар како чувар на влезот во рајот, а на апостол Павле - како негов очевидец (II Коринтјаните, 12, 2-4). Групата светители зад нив ја сочинуваат архијереи и црковни отци, преставени во цел раст во предниот план. Над нив кон рајот се дви-

графички примероци што ни беа достапни за споредба, сп. D. Papastratos, *op.cit.*, 87-93.

⁸⁸ Во неколкуте публикувани илустрации на Страшниот суд во бугарските споменици од XIX век паралелно се користат класичните решенија и графичките измени (види литература и примери во заб. 12). Во една од најразвиените варијанти на композицијата на Страшниот суд од доцниот XIX век во Македонија - во цр. Св. Богородица во Лешок (која во најголем дел е преслика на поствизантиската претстава) фигурите на Исак и Јаков се во преден план и покрај нив се душите на праведните, додека фигурата на Аврам е изоставена.

жи уште една неиздиференцирана група на млади светители (веројатно војници и маченици).

Мерење на душите

Во најниската зона, зад фигурата на Ева е илустрирана засебната сцена на Мерење на душите на праведната Господова терезија (РХКА Г(О)(С)(П)(О)ДНА /ТЕРЗИА ПРАВЕДНА).

На бела површина, врамена со цик-цак линија, терезијата со двата таса ја држи раката Божја. На тасовите се наоѓаат свитоци во коишто се запишани добрите и лошите дела, при што посебно е нагласено исцртувањето на дебелиите свитоци за злоделата. Две ангелски фигури стојат од десната страна на терезијата и со трозапци ги прободуваат двата ѓавола од спротивната страна, терајќи ги од групата праведни (од долниот десен агол) која што се движи кон рајот. Ангелот од предниот план со едната рака го притиска тасот со свитоците за праведните дела, а истото тоа го прави друг ѓавол со спротивниот тас. Од групата на праведните, претставени како голи детски фигури, се издвојува една со несразмерно зголемени пропорции, чијашто лева нога ѓаволот настојува да ја фати со гребло. Од трите ѓаволски фигури, во цел раст се претставени само првите двајца што летаат кон праведните, додека дел од фигурата на третиот излегува од карпестиот предел во правец кон Огнената Река.

Еден од клучните елементи во содржината на Второто Христово доаѓање за исполнување на неговиот праведен суд, е симплифицирано содржан токму во симболиката на терезијата, чијашто основа произлегува од текстовите на Стариот Завет и Откровението на Јован (Јов, 31,6; Даниил, 5, 27; Откровение 6, 5). Во тој контекст сцената е неизоставен дел на композицијата на Страшниот суд во најголем број споменици, а во подоцнежните графички илустрации добива доминантно место.⁸⁹ Во лазарополската сцена е применета една од двете варијанти каде што терезијата ја држи Божјата рака а не архангел Михаил, што е условно, понова иконографска концепција.⁹⁰

⁸⁹ Присутна е во најраните византиски (Торчело) и романички (особено во француските) споменици, сп. Н. В. Покровский, *цит.дело*, 344. Веројатно под влијание на подоцнежните иконографски разработки на итало-критските сликари, во графиките терезијата добива постојано доминантно, централно место во композицијата (обично под Хетимасијата), сп: иконите на Апакас и Каверцас (M. L. Davigo, *op.cit.*, fig.4 и 24), и публикуваните светогорски графики на оваа тема (D. Papastratos, *op.cit.*, il. 51-59).

⁹⁰ Во раните претстави најчесто арх. Михаил (а понекогаш и ангел) ја држи терезијата (Paris grec 74, fol.51;

Божјата рака во претставата на Страшниот суд е пред се метафорична форма на преземање и заштита на душите на праведните, кои по воскреснувањето ќе бидат пренесени во рајот. Ова значење се нагласува со честото поставување на душите (во форма на детски глави или деца во пелени) во Божјата рака што има поткрепа во повеќе извори.⁹¹ Божјата рака, без душите на праведните, како што е во нашиот случај, не сосема јасно го имплицира ова значење. Таа тука повеќе ја антиципира симболиката за праведниот суд за сите. Другите мотиви - ангелот што се обидува да го претежне десниот тас со праведните дела како и вознемирените праведници што се движат кон рајот, се навестувачките елементи за праведните души коишто ќе стигнат во Небесното царство. Овој аспект е уште поексплицитно разработен во графичките илустрации и сликаните дела од XIX век, каде што покрај архангелот (или ангел), терезијата е секогаш наклонета кон страната на рајот, а на неа виси душата на праведникот (зголемена гола, машка фигура).⁹²

Ѓаволите се најкарактеристичните претстави во сцената. На нивните црни, антропоморфни тела се поставени крилја. Имаат кратки бради и наострени перчиња на главата, долги опашки, а од устата им излегува долг јазик. Дланките и стапалата им се во форма на канци. На грб носат товари со свитоци, врзани околу половината, а во рацете држат гребла.

Демоните/ѓаволите се одамна присутни во симболиката на сцените што го илустрираат одвлекувањето на грешниците, осудени на пеколни маки. Нивното означување како сили на Сатаната за првпат се навестува во Книгата на Јов (1, 6-12). За најрано физионимирање на нивниот изглед во композициите на Страшниот суд - како црни, крилати суштества, се смета претставата во Св. Ангело во Формис (1075 г.).⁹³ Во понатамошните разработки се присутни извесни трансформации

Торчело). Претставата на арх. Михаил кој ги мери душите во раните претстави се толкува како модификација на позајмен мотив од старите религии (сп. А. Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, во: Зидно сликарство манастира Дечана, граѓа и студије, Београд 1995, 204). Како оригинално решение на Бачковската композиција (од XII век) се смета поставувањето на Божјата рака што ја управува терезијата (А. Grabar, *op. cit.*, 85).

⁹¹ Ј. Радовановиќ, *Иконографска истражувања Минхенског псалтира*, ЗЛУ 14, Нови Сад 1978, 113, 119; за душите на праведните во Божјата рака, авторот ги наведува текстовите во Псалмите (23, 1-3), Книгата на Соломон (5, 16) како и во Словото на св. Кирил Александриски за исходот на душата.

⁹² D. Papastratos, *op. cit.*, il. 51-59.

⁹³ Н. В. Покровский, *цит. дело*, 300.

на нивниот изглед,⁹⁴ но она што најчесто останува непроменето е нивната динамична позиционираниост како израз на постојаната борба меѓу доброто и злото, меѓу Христос и Сатаната, што добило значајно место во евангелските текстови (Матеј 4,1-2; Лука 9, 5; Марко 1,12-13).

Борбените дејствија на ангелите и демоните и приведувањето на грешните кон пеколот, распоредени во и околу Огнената Река, се меѓу најекспресивните наративни сцени во развиените композиции од доцниот среден век.⁹⁵ Во нашата претстава двајца ѓаволи во најнеобични пози на движење и летање ги приведуваат кон Огнената Река групата грешници врзани со синцир, додека еден ѓавол, во несразмерно зголемени пропорции, го обвиткува јажето околу групата Евреи коишто од другата страна на реката ги предводи пр. Мојсеј.

За оваа типолошки неиздиференцирана групата грешници, врзани со синцир и влечени од ѓаволите, е наведена општа сигнатура: *креши(ц)(и) во адъ ходи(т)ъ*. Зографот Михаил се навраќа кон старите симболични илустрации на овој дел од композицијата,⁹⁶ наспроти подоцнежните богати разработки каде што сликовито се калсифицираат одредени општествени слоеви.⁹⁷

⁹⁴ На видеоизменувањата на формите на ѓаволите низ поствизантиските споменици посветено им е посебно поглавје кај: M. Garidis, *Etudes sur le Jugement dernier post-byzantin, op.cit.*, 30-62, цртежи 1-38.

⁹⁵ Особено впечатливи се сцените од XVIII век во влашките споменици во Романија (манастирите Козја и Хурез), во Саламинскиот манастир, Панагија Фанаромени од 1735 г. (сп. M.Garidis, *op.cit.*, il. 59, 60, 52); на икони на критски сликари, пр. на Маргасиус (1647 г., во српската православна црква во Скрадин, сп. M. Garidis, *op.cit.*, il.43); на руски икони од XVI и XVII век (M. Garidis, *op.cit.*, il. 37, 39), како и во сите развиени композиции од XIX век во Македонија и Бугарија (види во заб. 12), и светогорските графики (D. Papastratos, *op.cit.*, il. 51-59).

⁹⁶ Типолошки одредени како млади машки фигури, без никакво означување на видот на нивниот грев, водени од ѓавол кон адот, овие самостојни групи се присутни уште во најраните византиски споменици (А. Grabar, *op.cit.*, 85). Варијации се сретнуваат во однос на интенцијата за симболично изразување на видот на мачењето што ги чека во адот (како на пр.: црви што ги лазат по телото, според Исаија: 66, 24, или тие се збиени во густ, вечен мрак како што вели Матеј: 8,1, а илустрирано во дечанскиот Страшен суд или во оној од јужната капела на манастирот Хора (сп. А. Давидов Темерински, *цит. дело*, 207).

⁹⁷ А. Василиев, *Социални и патриотични теми, цит. дело*, 19, 21, 25, 31, 27, 43.



сл.8. Во утробата на адското чудовиште, Страшен суд, детал, ир. Св. Ѓорѓи, Лазарополе

Огнената Река

Вечниот оган Во кој по Судањето ќе бидат ставени оние што не ги почитуваат Божјите закони е метафорично изразено со претставата на Огнената Река, којашто е составен дел на сите композиции на Страшниот суд. Нејзиното присуство како ликовен израз на Божјиот гнев и казна, е една од најмногу експлоатраните теми во врска со Есхатонот како во Библијата така и во многу списи произведени од овој основен извор.⁹⁸

Во Лазарополската претстава не може прецизно да се одреди изворот на Огнената Река кој, согласно текстовите, во сите познати композиции е или под нозете на Христос или под подготвениот престол. Заради специфичниот и ограничен простор во кој се сместени овие централни сцени на

⁹⁸ За вечниот оган во кој ќе се најдат сите грешни говорат: Исаија (66,24), Даниил (7,10), Матеј (13,42; 15, 14), Лука (9,44; 12,5). Во Апокалипсата се зборува за пеколното сумфурно езеро (Апок. 20,10). Драматичните описи на пеколните маки во текстовите на светите отци (Одот по маките на Богородица и Видението на ап. Павле, списите на св. Кирил Александриски, Ефрем Сириски, Василиј Нови), за сликарите биле најинспиративните текстови за адските сцени (сп. Н. В. Покровскиј, *цит.дело* 363, 368; Д. Симић-Лазар, *цит.дело*, заб. 67 и 68).

лазарополскиот Страшен суд, зографот Михаил се одлучил да ја смести реката странично од Хетимасијата, зад фигурата на архангел Гаврил, од каде што почнува да се движи најпрво во форма на мал поток, за потоа да се прошири кон долниот дел на челуста на адот. Опкружена со карпест предел, таа личи на темна бездна од којашто излегуваат пламени јазици (во форма на вртлози од бранови). Во неа се фрлени разни грешници - голи фигури или допојасја. Покрај повеќето од нив се испишани називи за разните категории гревови што ги претставуваат тие. Вообичаено, првата и издвоена фигура во горниот тек на реката е на богатиот Лазар. Иако тука не е наведено неговото име туку само ознаката "богатии немилосердни", аналогните примери како и карактеристичната поза на неговата клекна фигура и подигната рака кон устата, сугерирајќи го евангелскиот текст во кој тој го повикува Аврама да му го испрати сиромашниот Лазар од рајот за да му ја освежи устата (Лука: 16, 23,24), јасно е дека станува

збор за параболата за богатиот Лазар. Подолу, покрај допојасјата на грешници што се борат со огнот во реката, се наведени: *маѓистра, мхчителі, блх днииі*. Следува фигурата на царот Диоклецијан (*диоклѣтиан*) кој паѓа на колена во реката, прободен од ѓаволот што стои од другата страна на брегот, а до него се гледа крунисаната глава на царот Максимијан (*маџіміан*). Карактеристично сигнираната епизода "ангел господен уби антихриста", го претставува ангелот што прободува фигура на непознат владетел (во благородничка одежда и со круна на главата) покрај која е сигнатурата *аньдї хрись*. Во недостиг од простор за фигуративно претставување, во продолжение на Огнената Река зографот наведува само општи називи за разни групи грешници: *клетте, хбїици, архїереи, іереї и цареви*. Најживописниот елемент од овој дел на композицијата е отворената челуст на животно во која е исправеното допојасје на рогато чудовиште од чие тело, уста и уши излегуваат пламени јазици (сл. 8). Од чашата што ја држи во десната рака излегува огнен млаз, а во левата ја држи клекнатата фигура на грешниот (апостол) Јуда (*їхда*). Оваа завршна сцена на пеколот добила специфична сигнатура сублимирајќи ја општата идеја за пеколните маки што ги чека сите грешници: *ПРНДІТЕ ДРХЗИ ВО СЃГНЬ С(О)МЄНС*.

Во правец на иконографските измени на сликата за адската река којашто во постарите примери има форма на слап/поток што се шири кон долниот дел на адот, зографот Михаил ја претставил како отворена бездна, исполнета со огнена маса што се бранува (клокоти).⁹⁹ Овој нешематизиран, натуралистички пристап стана применуван модел во илустрациите од XIX век.¹⁰⁰ Живописните фигури на одредените категории грешници, а меѓу нив и конкретни (историски) личности, поретко присутни во византиските сцени,¹⁰¹ и особено карактеристични за сцените од доцниот среден век,¹⁰² за чие изобразување најинспиративни биле Житието на Василиј Нови и беседите на Ефрем Сириски,¹⁰³ во лазрополската сцена добива своевиден одраз. Тука се именуваат неколку познати библиски личности (богатиот Лазар, царевите Диоклецијан и Максимијан), без изразување на типолошките или други карактеристики за распознавање. Тие се вклопуваат во транспарентниот, безличен изглед на сите фигури втурнати во реката, а нивните гревови се

⁹⁹ Н. В. Покровскій, *цит. дело*, 369: Авторот смета дека првите знаци за измените на формата на Огнената река се појавуваат во ракописите од XVII век.

¹⁰⁰ Сличности наоѓаме со разбранетите пламени јазици на Огнената река во сите претстави од: главната црква на Рилскиот манастир (1844 г.) и околните параклиси (Св. Лука, 1799 г., Пчелино, 1835 г.), во цр. Св. Ирина во великотрновското село Хотница (1836 г.); во цр. на Светогорскиот манастир Св. Атанасиј, од Атанасиј зограф (1852 г.) и сл. Илустрации кај: А. Василиев, *Социални, цит. дело*, 19, 21, 25, 27, 31, 43.

¹⁰¹ Ретко решение за своето време има композицијата во Светогорскиот манастир во близината на Псков (1313 г.) каде што меѓу грешните е избрана царската фамилија на Ирод со Ириадна и Салома, а меѓу еретиците се наведени - Македониј, Севгир, Ариј, Нестор, Арегивон (сп. В. Сарабьянов, *цит. дело*, 28, 29).

¹⁰² Од многубројните примери на богато сликовито интерпретирање на овие содржини би ја издвоиле една од најмаркантните - композицијата во Саламинскиот манастир, дело на сликари од Арг (1735 г.): во адот се наоѓаат конкретно назначени десет категории на групи грешници, а од личностите се споменуваат имињата на познатите гонители на христијанството - Пилат, Цезар, Максентиј, Диоклецијан и еретиците Нестор, Ариј, Диоскар и Максим Александриски (Н. В. Покровскій, *цит. дело*, 315-317); слична богата разработка има во Виткуќ, со многу допојасја во Огнената река и конкретни ликови со сигнирани имиња на Христовите судии Пилат, Кајафа и Ана, како и во композицијата на Дичо во с. Бањани, Скопско.

¹⁰³ Во Житието на Василиј Нови (X век) се наведени 21 вид гревови, додека во Беседите на Ефрем Сириски посебно се групираат категориите на гревови на одделните социјални групи (сп. Н. В. Покровскій, *цит. дело*, 315-317).

испишани, што инаку е позната концепција.¹⁰⁴ Во овој правец, на повеќе документарна потврда, а помалку на сликовита приказна за страдањата на оние што се фрлени во Огнената Река, е насочена идејата на зографот. Исклучок претставува епизодата со двете легнати фигури на маж и жена во постела над кои е испишана сигнатурата: КОС НЕСИДЕТЬ ФЦРКОФЪ ВО НЕСДЕЛА І ВОПРАЗНИКОМЪ, додека еден ѓвол со знаменце в рака се наведнува кон нив. Не е сосема јасно поврзувањето на текстот и сцената, инаку за нас непознат илустративен детаљ од јадрото на композицијата на Страшниот суд.

Интересно за одбележување е дека токму во овој дел од сцените на лазрополскиот Страшен суд, каде што се присутни повеќе натписи, најочигледно е недоволното познавање на црковнословенскиот јазик од страна на зографот Михаил. Покрај ортографските грешки во насловите и сигнатурите, интересно е да се посочи грчкиот натпис за тип на грешник - μαγιστρα (маѓесничка, волшебничка), што не сме го сретнале ниту во спомениците од грчка (јазична) провиниенција.

Мојсеј и Евреите

Најдоминантната група од другата страна на реката се Евреите, врзани со јаже што една голема фигура на ѓвол од спротивниот брег го држи влечејќи ги кон Огнената Река, додека другиот ѓвол, зад групата, му помага туркајќи ги со тризабец. Покрај нив е испишана едноставна сигнатура - *евреуи*. Предводник им е пророкот Мојсеј (*moisei*), со свиток во едната рака, а другата му е крената кон Исус Христос. Тој е претставен како старец, со густа и развиорена коса и ореол на главата. Вознемирени и уплашени од приведувањето пред Божјиот суд, Евреите ги креваат рацете фаќајќи се за глава, принудени да се движат кон реката. Според одеждата и свештеничките капи на трите фигури од предниот план, сите со ликови на старци, јасно е дека станува збор за предводниците на еврејскиот синод на коишто им се јавува пророкот Мојсеј (според житието на Василиј Нови), и им ги прорекува пеколните маки заради нивната осуда и распнување на праведниот (Исус Христос). Овие карактеристики, односно извесната типологизација на присутните Евреи и начинот на интерпретацијата се буквално преземени од ерминиските прирачници.¹⁰⁵

Епизодата со Евреите и пророкот Мојсеј се стандардизира во композициите на Страшниот суд од поствизантискиот период. Додека во една

¹⁰⁴ В. Сарабьянов, *цит. дело*, 28.

¹⁰⁵ Исто.



сл.9. Иноверните цареви и апокалиптичните животни, Страшен суд, цр. Св. Горѓи, Лазарополе

од ретките византиски претстави (Снетогорскиот манастир кај Псков) пророкот е одреден според класичната типологизација - млад и без брада,¹⁰⁶ во подоцнежните сцени тој е обично со лик на старец. Изобилство на варијанти постојат во однос на изборот на грешните што ги предводи Мојсеј. Покрај класичната претстава на еврејските свештеници, оваа група се проширува и со други фигури на Евреи, коишто метафорично ја изрзуваат осудата за целиот еврејски народ (особено својствено на иконографијата во графичките примероци),¹⁰⁷ за потоа меѓу нив да се сместат и претставници на други народи, коишто во одредени средини чинеле злодела и неправди.¹⁰⁸

¹⁰⁶ В. Сарабьянов, *цит.дело*, 24.

¹⁰⁷ D. Papastratos, *op.cit.*, 51-59.

¹⁰⁸ Подетално за различните етнички групи грешници, посебно карактеристични за сцените од романските и влашките споменици од поствизантискиот период: М.К. Garidis, *op.cit.*, 91-93; L. Karapidakis, *op.cit.*, 74 (за претставите на војници и свешетени лица

Јажето со кое ѓаволот од спротивниот брег ги влече Евреите кон адската река изолирано се среќава во раната претстава од Снетогорскиот манастир кај Псков.¹⁰⁹ Во подоцнежните сцени овој сугестивен иконографски детаљ е присутен во некои нагласено наративни илустрации,¹¹⁰ додека во графичките примероци најчесто е изоставен.¹¹¹ Меѓу македонските споменици од XIX век, освен сцената од Лазарополе, посебно треба да се истакне примерот од Страшниот суд во Велушина,

во Св. Јован во Сели на Крит); В. Сарабьянов, *цит.дело*, 28 (за групата именувана како "татари" од Светогорскиот манастир и на една руска икона од XVI век); Ц. Грозданов, *цит.дело*, 51-52 (за групата "турци" во Страшниот суд во Богородица Перивлепта во Охрид).

¹⁰⁹ В. Сарабьянов, *цит.дело*, 28.

¹¹⁰ На пр. во манастирот Зикобистас крај Костур; во католиконот на светогрскиот манастир Григориу, од 1779 г., дело на костурскиот зограф Гаврил (сп. М. Χατζηδάκης, *op.cit.*, 208, εικ.70).

¹¹¹ D. Papastratos, *op.cit.*, il. 51-59.

каде што јажето е иконографски елемент што е користен за мултиплицирање на симболиката на групи грешни што ги влечат ѓаволи кон адот.¹¹²

Општо земено, во сцената од Лазарополе е користена стандардната варијанта, блиска на изворниот библиски текст за прогонетиот еврејски народ, протолкувана според визијата од житието на Василиј Нови, предадена со извесна сценска драматика што ја нагласуваат големите фигури на ѓаволите и нивните насилнички ставови кон групата што ја носат во адската река.

Четири цареви (царства)

Во продолжение на зоната со Мојсеј и Евреите може да се распознаат фигурите на четворицата цареви коишто во Страшниот суд ги претставуваат царствата предводени од иноверни владетели, а коишто Царот над Царевите - Исус Христос, при неговото славно доаѓање на Судниот ден, ги победува (сл.9). Во лазарополската сцена, царевите се именувани како *Перосъ, Дариоџ, КУРОСЪ* и *алеџа|Ндроџ*. Во продолжение кон крајот на сидот, групирани една под друга и свртени една кон друга се фигурите на четири животни: рогато животно (АНДИХРИСТЪ), лав (ЛЕОН) а под нив - мечка (МСЧКА) и леопард со четири глави и крилја (ПАРДАЛИСЪ).

Познато е дека од основниот текстуален извор на темата за четирите иноверни царства коишто ќе бидат уништени на Судниот ден, Даниловата визија (7: 3-7,11,17-24) врз основа на која ќе се надоврзат повеќе есхатолошки толкувања во старохристијанската литература,¹¹³ е произлезена

¹¹² Со јаже се врзани не само групата Евреи што ги предводи Мојсеј туку и четирите царски фигури, претставени зад нив, како и двете групи грешни мажи и жени, цареви и монаси, од зоната под нив.

¹¹³ Меѓу неколкуте познати старохристијански толкувачи на Даниловата визија и крајот на светот се издвојуваат: Иполит Римски (околу 200 г.), првиот толкувач на Визијата кој смета дека последното царство што ќе биде уништено е Рим; толкувањето на Ефрем Сириј (+373) дека овие царства завршуваат со Александар Македонски; истиот коментар го дава и најистакнатиот сириски патописец од VI век Козма Индикоплов во делото Христијанска топографија. Теодор Кирски (393-466) ги дава и двете солуции: првата е дека Римската Империја е последна што ќе биде уништена и ќе дојде царството Божје, а во втората, преземена од други анонимни извори, се смета дека последно е "грчкото царство" на Александар Македонски, додека во времето на Римската Империја ќе дојде крај на човечкото постоење и ќе настапи Небесното царство, сп. В. Т. Заимова, А. Милтенова, *Историско-апокалиптичната книжнина във Византија и в средновековна Бџлгария*, Софија 1996, 46-47.

иконографија со нагласено алегориско-симболично значење. Сиџето од Даниловата визија (7, 1-9) за четирите апокалиптични животни - лав, леопард, мечка и неидентификувано рогато животно, е протолкувано како алузија на четирите царства - Вавилонското, Мидијското, Персијското и Македонското, така именувани во најраните познати примери - минијатурите на Ватиканските ракописи од X и XI век на делото на Козма Индикоплов "Христијанска топографија".¹¹⁴ Даниловиот апстрактен текст и од него инспирираните подоцнежни литературни дела, придонеле за сликарски варијации како во однос на изборот и изгледот на фантастичните животни (персонификација на царствата), така и во однос на изборот (именувањето) на царствата, односно на нивните владетели.¹¹⁵ Притоа, со намерата за поедноставување на премногу асптрактната и комплицирана алузија за царствата од светогорските примери во Лавра и Дохијар,¹¹⁶ почнува да се напушта илустрацијата на апокалиптичните животни.¹¹⁷

¹¹⁴ Сп. со илустрацијата на минијатурата во ракописот Sin. Gr. 1186, од манастирот Св. Екатерина на Синај (Сарабьянов, *цит. дело*, 26).

¹¹⁵ Во Ерминиските препораки на Дионисиј од Фурна се наведуваат: персискиот цар Дариј и неговиот симбол - волк, македонскиот цар Александар со симболот - крилат, четвороглав леопард, асирскиот цар Навукодоносор со крилат лав, а римскиот император Август со симболот - лав со четири рогови (Πααδπουλος-Κεραμεις Α., *Διονυσίου του εκ Φουρνα*, 69-70). Меѓутоа, во еден од најраните примери во источно-православната уметност каде што се изобразени персонификациите на четирите царства со именувања за кои од нив тие се алузија, Страшниот суд на Рубљов во Владимир од 1408 г., е присутна друга варијанта: симболот на Македонското Царство е грифон, на вавилонското е мечка, крилат лав е симбол на Римското Царство, а рогатиот свер е на антихристовото царство (Н. В. Покровский, *цит. дело*, 310); во Бачковскиот Страшен суд на местото на Дариј, како персиски цар е посочен Кир, а меѓу четирите фантастични сверови се појавува рис со четири птичји крилја (Б. Пенкова, *Стенописата в Бачковската трпезария и Атонската традиция*, Проблеми на Изкуството 1, Софија 1989, 50).

¹¹⁶ Во Велика Лавра царевите седнати на престол ги придружуваат апокалиптични животни

¹¹⁷ Во сцените од светогорските манстири Велика Лавра и Ватопед, четворицата цареви, Навукодоносор, Кир, Александар и Август седат на тронове; Во манастирот Дилиу и цр. Св. Никола на Филнатропинон, хронолошки и иконографски блиски на светогорските примери, веќе ги нема изобразувањата на апокалиптичните сверови. Од оваа практика се издвојува (засага како изолиран пример) сцената од Страшниот суд на иконата на критјанецот Каверцас, каде што во духот на фантастичната имагинација на критските сликари во

Во контекст на претходно изнесеното, за лазарополската сцена за четирите иновверни царства е користена компилативна варијанта како во однос на именувањето на царствата (царевите) така и во однос на изборот на нивните симболи - апокалиптичните животни. Таа не е во согласност со ерминиските препораки на Дионисиј¹¹⁸ но е сосема блиска до толкувањата на Даниловата визија, чија иконографска предлошка ја наоѓаме во една од ерминиите на Дичо зограф.¹¹⁹ Како појаснување може да се каже дека рогатото животно, сместено до фигурата на царот Александар, е во согласност со словенскиот превод на Топографијата на Косма Индикоплов, каде што така опишаното животно се посочува како симбол на царството на Антихрист,¹²⁰ на што повикува и сигнатурата над него. Поставувањето на ова животно до царот Александар и неговото именување може да ја продлабочи проблематизираната тема околу толкувањето уште при именувањето на Александровото царство покрај рогатото животно во сцените од Псков и од фреските на Рубљов во Валадимир. Во науката ова животно, според оригиналните интерпретации, најчесто се толкува како симбол на царството на Александар Македонски, најголемото, најмоќното и со тоа најстрашното царство на еден иновверен владетел, од коешто произлегува царството на Антихрист.¹²¹

Што се однесува до изборот на владетелските претставници, и тоа пред се во врска со именувањето Перос (погрешно изведено од Порос), аналогии наоѓаме со еден од царевите во Тутинската сцена (Порос), односно со словенската сигнатура покрај еден од царевите во Слимничкиот манастир (сиг. Порь) и од композицијата на источниот ѕид од припратата на цр. Св. Герман, од 1743 г., од истоименото село на Преспа.¹²² Истражувачот на

Венеција, четворицата кралеви, наведени со иницијали (Н)авукодоносор, (Д)ариј, (А)лександар и (А)вгуст (?) јаваат на апокалиптични животни, сп. M. L. Davigo, *Le jugement dernier de Franghias Kavertzias, op.cit.*, 177-178, il.29; M. Chazidakis, *op.cit.*, 89.

¹¹⁸ Види заб. 116.

¹¹⁹ А. Василиев, *Ермини, цит.дело*, 117-120.

¹²⁰ Во најраната претстава на персонификацијата на четирите царства во рускиот и воопшто во византискиот живопис, Страшниот суд од Снеготорскиот манастир кај Псков, рогатиот ѕвер се однесува токму на антихристовото царство. Се смета дека ова иконографско решение станува дел од традицијата на руската уметност (минијатурата од 1395 г. од Онеженскиот манастир, во Страшниот суд на Рубљов во Владимир, од 1408 г.), сп. В. Сарабьянов, *цит.дело*, 25.

¹²¹ Сарабьянов, *цит.дело*, 26.

¹²² П. Н. Милуков, *Христијанскія древности Западной*

Тутинскиот Страшен суд, Драгиња С. Лазар смета дека во Тутин царот Порос е замена за римскиот цар Август.¹²³ Имајќи предвид дека постојат и други варијанти во изборот на претставниците на иновверните царства,¹²⁴ произлезени повторно од апстрактноста на текстуалната предлошка, тешко може да се произведат попрецизни констатации. Сепак, и во таков случај останува дилемата за именување на последниот цар - Антихрист, кој барем според познатите канонски и апокрифни текстови на Даниловиот сон, не се толкува како синоним за Вавилон и неговиот цар Навукодоносор, како што е наведувано во сигнатурата на еден од царевите во некои споменици од поствизантискиот период.

Единствените засега познати аналогни примери во Македонија од XIX век со лазарополската сцена со четирите иновверни царства се претставите во Бањани и Велушина.

Воскресение на мртвите

Со извесни потешкотии може да се идентификува богатата содржина на сцените што се сместени на крајниот јужен дел од композицијата, на пространата површина над и околу јужната арка, каде што вообичаено се илустрациите за воскресението на мртвите на Судниот ден и влевањето на Огнената Река со грешниците во челуста на Адот. Сосема е извесно дека тука се насликани повеќето познати новозаветни епизоди за Судниот ден. Сепак, како што веќе забележавме, една од често задолжителните содржини во која божјите гласници-ангелите, со трубен глас ќе го најават Судијата и почетокот на судењето со излегување на мртвите од гробовите (Јован: 5, 28-29; 1 Кор.: 15, 52), не е интерпретирана; отсутствуваат ангелите - трубачи додека мртвите што излегуваат од своите гробови (во форма на темни, квадратни дупки) се разместени околу Адам и Ева, односно околу подготвениот престол. Ова решение станува особено популарно во графичките илустрации и сликаните споменици

Македони, Извјестія Русскаго Археологического института въ Константинополя, IV Выпускъ 1, София 1899, 40.

¹²³ Д. Симић-Лазар, *цит.дело*, 177.

¹²⁴ Во Бачково се: Кир, Александар, Навукодоносор и Август; во Перивлепта Охридска се идентификувани Август, Навукодоносор и Александар; во Слимнички манастир: Навукодоносор, Дариј, Александар и Пор; во Пустиња на местото на Пор е Кир; царевите Дариј, Порос, Кир и Александар се именувани во Тутин и во Св. Герман на Преспа; во Архангели Кучевиште се: Навукодоносор, Пор(?), Кир и Александар (сп. А. Серафимова, *цит.дело*, 184).



сл.10. Персонификација на земјата, Страшен суд, цр. Св. Ѓорѓи, Лазарополе

од XIX век, коишто во значителен дел се инспирирале токму од графиката.¹²⁵

Персонификациите на земјата и морето главно ги следат стандардните обрасци. Земјата е женска фигура, седната на животно со одлики на коњска фигура (сл.10). Таа има круна на главата, облечена е во долга туника, украсена по рабовите. Во левата рака држи предмет во форма на срп.¹²⁶ Од устата на животното излегува човечка фигура.

Во сите познати симболични претстави на земјата единствено што останува непроменето е женската фигура. Најчести варијации се појавуваат во однос на формата на животното на коешто обично седи или атрибутите што ги држи. Во нашиот пример и едниот и другиот иконографски детаљ се нестандартни. Додека за формата на чудовиштето

може да се најде приближна аналогија со претставата од критската цр. Панагија во Анисараки, каде што животното има коњска муцка,¹²⁷ за необичниот атрибут во раката (срп) нема аналогии, иако тој би можел да ја асоцира симболиката на земјата бидејќи се работи за предмет/средство со кое се извршуваат земјоделски (земјани) активности.

Персонификацијата на морето е исто така крунисана женска фигура (сл.11), седната на морско животно, облечена во царска туника, во едната рака држи голема макета на едреник а во другата рака - весло. Од устата на животното, како и во случајот со персонификацијата на земјата, излегува човечка фигура.

Споредбите во врска со иконографијата на персонификацијата на земјата и морето се однесуваа само на постарите примери, бидејќи оваа сцена (како што беше случај со епизодата со четирите царства), скоро и да не се среќава во сликните споменици од XIX век.

¹²⁵ Во шематизираните прикази на Страшниот суд во светогорските графики, отворените гробови со или без човечки тела најчесто се надоврзуваат на централниот дел на сцената - мерењето на гревовите, што е обично сместено во подножјето на претставата, сп. D. Papastratos, *op.cit.*, 87-93, cat.no.51-59.

¹²⁶ Во Ерминијата на Дичо зограф атрибутот на жената/Земјата е срп, сп. А. Василиев, *цит.дело*, 119.

¹²⁷ M Bouqrat, *op.cit.*, 28.



сл.11. Персонификација на морето, Страшен суд, цр. Св. Ѓорѓи, Лазарополе

Фреско икони

Поствизантиска придобивка е идејно - иконографското решение на трите допојасни фигури над капителите над двата столба и северниот пиластер, издвоени со бордура од композицијата на Страшниот суд. На страните на централните арки се Богородица и Исус Христос (сл.12) и Исус Христос (сл.13), а на крајната северна арка е допојасјето на св. Стилијан. Фрескоиконите на Богородица (од типот Одигитрија) и Исус Христос Пантократор, едноставно сигнирани (MP Θυ, IC XC), се врамени во насликана рамка што ја следи формата на арката. Во пошироките горни аглести површни на заднината од иконите се насликани раздвоени завеси. Фигурата на Св. Стилијан (...*вети стил носъ*), со неговиот атрибут в рака - дете во повој, е врамена во правоаголна бордура.

Иако овие изображувања не се постојан дел од тематско-иконографската целина на Страшниот суд, местото и начинот на интерпретација, како и повеќето слични решенија во поствизантиските споменици, несомнено упатуваат на специфично проширување на есхатолошкиот карактер на оваа композиција во чија близина се насликани.

Надоврзувајќи се на средновековната традиција, фреско-иконите (врамени со сликана бордура, допојасја на светители меѓу кои најбројни се оние на Богородица и Исус Христос), се поставувани на различни места во храмот при што во согласност со нагласената застапничка улога на светителите, особено биле погодни празните површини над столпците (страните на лаконите).¹²⁸ Во поедноставните архитектонски градби на поствизантиските споменици, нивното место се пренесува на просторот околу влезот на нартексот во наосот, односно на фасадите - околу влезот во храмот.¹²⁹ Оваа практика е особено забележителна во комбинација со композицијата на Страшниот суд, и самата сликана во припратите или на фасадите.¹³⁰ Според расположливиот илустративен материјал може да забележиме дека при

¹²⁸ И. Ѓорђевиќ, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, ЗЛУ 14, Нови Сад 1978, 91-93.

¹²⁹ За фреско-иконите во поствизантискиот живопис: С. Пејич, *Фреско-икони от поствизантискиот период в Србия*, Изкуство 33-34, Софија 1996, 45-49.

¹³⁰ С. Пејиќ, *Црна Река - уз проблем живописа на фасадама*, во: Зборник: Манастир Црна река и свети Петар Коришки, Приштина-Београд 1998, 118-119.



сл.12. Богородица со Христос, фреско-икона, цр. Св. Ѓорѓи, Лазарополе

претставувањето светители во иконишна форма во непосредна близина на Страшниот суд доминираат ликовите на Богородица и Исус Христос, коишто, согласно местото што им е дадено, најчесто се во релација со претставите на патронот на храмот, формирајќи еден вид Деисизна композиција.¹³¹ Ваквата концепција е разбирлива од повеќе причини. Од една страна - достапноста/близината на преставените светителски ликови до верниците кои пред да влезат во храмот можат

да остварат духовен/ молитвен однос со првите застапници пред Бога и со нивните особено почитувани светители, исто како што тоа го чинат пред царските икони во храмот. Значењето на царски/иконостасни икони, во нашиот пример го нагласува не само изборот и начинот на претставување на Богородица со малечкиот Христос и Исус Христос Пантократор, со отворено евангелие, туку и насликаните завеси - алузија на влезот преку царските двери во најсветиот дел на храмот во кој се одвива најсвечениот дел од боголужбата. Понатаму, нагласената застапничка улога на светителите добива своја најсилна оправданост токму покрај насликаните содржини за очекуваното Второ Христово пришествие, за коешто се подготвува секој христијанин. Особено во времето на постојаните пресии од иноверните владетели, овие две целини, идејно преплетени, го потсетуваат верникот на смислата и целта на исповеданието на вистинската вера за влез во царството небесно преку молитва пред светителите- застапници.

Се уште останува прашањето која е причината што меѓу фреско-иконите во Лазарополе, покрај стандардните ликови на Богородица и Исус Христос, е избран токму ликот на св. Стилијан, познат пафлагониски свештеник, заштитник на децата, чијшто култ не е традиционално присутен во Македонија (ретко се претставува како самостојна

¹³¹ Меѓу раните и едноставни примери е фреско-иконата Деизис, од средишниот долен дел на Страшниот суд во трпезаријата на светогрскиот манастир Дионисиу; фреско-иконата на Богородица Елеуса во Страшниот суд во Богородица Перивлепта во Охрид, којашто истовремено е и патронска фреско-икона; фреско-иконите на Богородица и Исус Христос, пандан една на друга, покрај Страшниот суд во Тутин; Меѓу посложените комбинации на фреско-икони се примерите од албанските храмови - Христос Животодавец во Борје, каде што покрај претставите на Богородица и Исус Христос се насликани и врани во бордура уште две фреско-икони, Аврамово Гостољубие (со значење на патронска икона) и Вознесение Христово, додека во проширената деизисна композиција околу вратата на припратата во цр. Св. Архангел Михаил во Виткуќи на чиј источен ѕид е Страшниот суд, се присутни св. Јован Претеча (оддесно) и патронот, арх. Михаил (одлево). За фреско-иконите покрај композицијата на Страшниот суд во српските споменици: С. Пејић, *цит.дело*, заб. 6.



сл.13. Исус Христос, фреско-икона, цр. Св. Ѓорѓи, Лазарополе

фигура).¹³² Во контекст на Лазарополскиот програмски концепт, упатно би било да забележиме дека ликот на овој светител се среќава како дел од придружната содржина на централните претстави на Богородица со Исус Христос или на Големите празници во иконописниот опус на познатиот тресонечки зограф, Дичо Крстевич.¹³³ Имајќи

¹³² Од богатиот, но се уште необработен фонд икони во Македонија, имаме сознание само за една икона со самостојна претстава на св. Стилијан (од 1740 г.) што се наоѓа во Богородичината црква во Крушево.

¹³³ Во оваа пригода ќе ги наведеме неколкуте публикувани икони од Дичо и неговата работилница на коишто покрај други екуменски и локални светители, свое место добил и св. Стилијан: Богородица со Христос, од 1851 г., од цр. Воведение на Богородица во храмот (Е. Алексиев, *Дичо зограф, иконопис*, Скопје 1997, ил. 8), Богородица Слаткољубјаштаја од 1851 год., од цр. Св. Петка во Галичник, денес во постојаната поставка во Музејот на Македонија (сп. *Sztuka Ikony/The art of Icon*, Kraków 2000, каталог на икони од Македонија по повод изложбата во Краков. Каталожка обработка на В. Поповска-Коробар, 98, кат.бр. 27); неколку икони од охридските цркви: Воскресение Христово, 1852 (од цр. Големи Свети Врачи), Богородица со Исус Христос, 1864 и Воведение Богородичино, околу 1864 (од цр. Св. Никола Геракомија); икона со повеќе светители (од непозната охридска црква од околу 1866): М. Георгиевски, *Икони од охридскиот опус на Дичо Зограф*, Охрид, 1999, ил. 3, 26, 35, 37; две икони од Кумановската црква Св. Никола со скоро идентична иконографија на Богородица со

предвид дека Дичо потекнува од малореканскиот крај каде што се почетоците на неговата самостојна работа (икони за црквата во с. Росоки),¹³⁴ и каде што, покрај другите светители, е изобразен и ликот на св. Стилијан, што потоа ќе стане еден вид иконографска шема за други иконостасни програми од неговиот опус во западна Македонија,¹³⁵ се наметнува претпоставката дека култот на овој светител станал посебно популарен во овие караеви каде што, покрај другите елементарни непогоди, царувале разни епидемии¹³⁶ од коишто најмногу страдале најнеотпорните - децата. Веројатно е дека од истите причини и нарачателите на лазарополскиот Страшен суд го наметнале изборот на овој светител во Деисизната композиција.

Исус Христос и други светители, од средината на XIX век (В. Поповска-Коробар, Ј. Зисовска, *Икони од Кумановско во црквата Св. Никола во Куманово*, Куманово 2000, (каталог), к.б. 6 и 8 на с. 21 и 22); иконостасна икона од цр. Света Богородица Пречиста, Собор на светите апостоли, од 1865 г. (А. Николовски, *Иконописот во црквата и параклисот на манастирот Света Пречиста*, во Зборник на трудови: Манастир Света Пречиста Кичевска, Скопје 1990, 98,101, 103).

¹³⁴ Ц. Грозданов, *Почетоците на Дичо зограф и иконописот во село Росоки*, Скопје 1994, 339.

¹³⁵ Види во заб.134.

¹³⁶ А. Матковски, *Македонското село од 80-те години на XVIII до 80-те години на XIX век*, во: Ѓурчин Кокалески (1775-1863), Скопје 1959, 21;

Julija TRIČKOVSKA

THE LAST JUDGMENT IN THE CHURCH OF ST. GEORGE IN LAZAROPOLE

- *Iconographic study* -

Summary

The composition of the Last Judgment on the east wall of the porch in the church of St. George in Lazaropole is the work of the painting group that was led by Michael (Anagnost), a painter from Samarina, whose works represent an important standpoint in the development of religious art in Macedonia in the 19th century. The engagement for painting the temple at Lazaropole, most probably was given to Michael by the archimandrite Arsenij, the prior of the Monastery at Bigor, with whom the painter had a collaboration for a long time. On the original inscription above the entrance of the south door the name of the painter is given and the year of 1836.

The Last Judgment composition is placed on the upper portion of the east wall of the porch, which in the lower section is a passage leading into the transept and the naos of the temple. On two of the pillars, in the space between the three arches are set the half-length figures of Jesus Christ, and The Holy Mother of God and Christ, while the portrait of St. Stilian is painted on the north pilaster. The two revolving subjects - The Second Coming of Christ, in glory of the prepared throne is set in the central part of the wall, while scenes of Eden and Hell are set in the smaller wall portion on the north and south side. Connected by the idea of the last scenes of Hell, the isolated scene from the Creation of the World Cycle - the Expulsion from the Eden, is represented on the lower section of the southern wall. The final image representing the eschatological-moralizing character of this block of scenes is complemented with number of monochrome painted naked male and female bodies accompanied with inscriptions of the nature of their sins.

From the iconography of the central image, in the upper horizontal zone, we select the untraditional solution of Jesus Christ – Judge: his position on a sphere/globe as the most adequate illustrative motive for literally depiction of the quotes of the Acts of the Apostles (7, 49) which was incorporated in the composition of the Last Judgement under the influence of the Italian-Crete painters.

The dynamic atmosphere of the composition, as a concept of the Italian-Crete painters, the painter Michael had accepted in building the structure of the two upper horizontal plans. The depiction of the Deesis, the apostles, the group of saints that move to the Kingdom of God, encompassed with clouds, that are not clearly divided by a hierarchical order, is not the traditional iconography of this part of the composition. We pointed to the example of a simplified version of depicting the two angels, which was obtained from the graphic prints from Mount Athos, where the idea for the forerunners/ the heralds of Christ that come for all both (the righteous men and sinners), who participate on the Day of the Last Judgement, mark off symbolically the earthly and the celestial world.

We give a special note to the space where the depiction of the Prepared Throne (Hetoimasia) is set, namely

to the quotes from texts from the Gospel of St. Matthew (Matthew, 15/25, 34, 41), as the main guide line for the artistic interpretation for this part of the composition, and in framework of the variations from the older and contemporary Balkan and Athonite monuments.

To the most interesting accomplishment in the iconography of the Last Judgment from the Post-Byzantine period is the depictions of the images of the most miserable social levels – the beggars, we also pay a special attention, since these scenes become much more rare in the 19th century wall painting, as well as in graphic examples, considering that the painters had used them very often as sources in this period. The emphasized social aspect of this part of the composition is supplemented with the “righteous men“, a feature that came from developed iconographic programs on the Balkans from the time of step towards a didactic-narrative approach by the painters in direction to the believers to the essence of the painted program.

The insistence of narration, namely to arrange a genre component in the composition represents one of the characteristics of the wall paintings of the 19th century. In Lazaropole is most evident in the scene associated with the Last (Judgement) Day, where the sinners, with the anthropomorphic figures of the devils, the known (historic) figures, and those sinners that are depicted in a monochrome manner, with inscribed names of their sins, are represented inside or around the jaws of hells monster, or framed into the scene on the south wall of the narthex.

The accentuated illustration of scenes of Hell is related to the personification of the earth and the sea, as well as the ignorant rulers, and the group of Jews that are led by Moses. We made an attempt to interpret who are the historic figures, having in mind the different explanations of the symbolic animals that accompany them, pointing out the basic historic sources of the holy fathers and in parallel with the older painting images.

Although the fresco-icons of the half length figures of Jesus Christ, The Holy Virgin and Christ, and St. Stilian are not a part of the thematic-iconographic unit of the Last Judgment, the position and the manner of interpretation as well as the similar conception developed in the Post-Byzantine art on the Balkans, undoubtedly direct to the specific enlargement of the eschatological character of this composition painted nearby it.

From our field research throughout the examination of the iconography and the thematic entirety of this composition, we made preliminary parallels with other depictions of the Last Judgment in Macedonia, selecting the compositions in the church of The Holy Virgin in Velušino near Bitola, and the church of St. George in the village Banjani near Skopje, which were painted in the same period and with the same lavish treatment of this theme.