

НАЦИОНАЛНА УСТАНОВА МУЗЕЈ – КУМАНОВО

МУЗЕЈСКИ ГЛАСНИК

БР. 13

ISBN: 978 - 608 – 4792 – 42 - 0

Година VIII, бр. 13, Куманово, октомври 2021

Издавач:
НАЦИОНАЛНА УСТАНОВА МУЗЕЈ - КУМАНОВО

Главен и одговорен уредник:
Богдан Таневски

Рецензент:
Д-р Звонимир Николовски

Редакциски одбор:
Богдан Таневски, уредник
Славица Крстиќ, секретар
Дејан Ѓорѓиевски, член
Неда Митковска, член
М-р Мартин Наковски, член
Марија Живачки, член

Лектура:
Наташа Пешевска

Превод на резимеа:
Ивана Николовска

Дизајн на корица:
Марина Атанасовиќ

Печатница:
„ЕВРОПА 92“ – Кочани

Тираж:
300 примероци

СОДРЖИНА:

- **Фросина Лазаревска**, Шишарките – симбол на надгробните стели од Лопате 5
- **Мирослав Петковски**, Прстен со Христов монограм од „Црквиште“ – Клечовце 18
- **Д-р Снешка Лакалиска**, Копија на фреска од црквата „Св. Ѓорѓи Победоносец“ во Старо Нагоричино, Кумановско, во Музеј на град Скопје 32
- **Мери Николиќ**, Накитот и декоративните елементи на ктиторската композиција во црквата „Св. Богородица“ во Матејче 45
- **Валентина Андреиќ**, Поствизантиските цркви со ориентални влијанија во Кумановско 54
- **Неда Митковска**, Осврт кон иконата „Големите празници“ од групата т.н. „Руски икони“ од депото на црквата „Св. Никола“ во Куманово 66
- **Славица Крстиќ**, Творештвото на Димитар Андонов во Кумановско во четвртата и петтата деценија на XX век 71
- **Д-р Драган Георгиев**, Воените картички сочувани во Музејот во Куманово 89
- **Марија Живачки**, 100 години од раѓањето на Магдалена Антова 100
- **Зоја Богдановска**, Американската мобилна болница во Куманово 105

- Надица Петковиќ , Свети места во село Довезенце, Кумановско	124
- М-р Драган Георгиевски , Текстилни суровини, процеси и техники на изработка на народни носии	136
- Валентина Илиевска , Традицијата проткаена во торбите	153
- М-р Анита Стојчевски , Венчалниот фустан од почетокот на 20 век па се до денешна современост од ревијата „Рапсодија во бело“	166
- Гоце Божурски , Димитар Стојчевски	174
- Александар Кујунџиски , Никола Кујунџиски - фотограф и уметник	195
- Гоце Божурски , Мариела Мицевска- Ацигогова	203
- IN MEMORIAM – Јасмина Глигоровска (1959 – 2021)....	210

Фросина Лазаревска, археолог
НУ Музеј - Куманово

ШИШАРКИТЕ- СИМБОЛ НА НАДГРОБНИТЕ СТЕЛИ ОД ЛОПАТЕ

Што ги поврзува камбоџанскиот храм Анкор Ват, чии огромни кули наликуваат на шишарки, со најстарата катедрала во Ахен Германија, каде што се крунисани 50 кралеви и кралици покрај скулптурата на големата бронзена шишарка? А пак, која е врската на Ахен со Ватикан во чиј двор се наоѓа иста таква шестметарска скулптура со пропратни симболи на Изида? Дури и на скиптарот на Папата е неизоставен декоративен елемент, а случајно ја има и кај митолошките божества - Тамуз, Озирис, Дионис, Бахус. Ја има и на нашите четири римски надгробни стели од Лопате, изложени во лапидариумот на Музејот во Куманово.¹

Одговорот изненадува и просто е неверојатно како кај сите тие древни светски цивилизации се јавува шишарката како толку значаен симбол. Во многу култури сретнуваме сончеви симболи на сонцето, но сонцето е „едно“ и логично е да се јавува насекаде.



Надгробни стели од Лопате, лапидариум на НУ Музеј - Куманово

¹ Dragojević – Josifovska В., 1982, 179 - 182; Николовски З., 1997, 7 -19, 35; Крстиќ С., 1998, 38, сл. 7 – 8; Крстиќ С., 1999, 50, сл. 255, 256, 279;

Што ја издвојува токму шишарката која ќе биде нашироко низ историјата застапена како религиски симбол?

Две змии извртени околу стапот на египетскиот бог Озирис, а нивните глави се среќаваат на самиот врв во форма на шишарка. Грчкиот бог на виното Дионис исто така има стап со истиот симбол на врвот, исто како и неговиот римски колега, Бахус. Вавилонските богови Мардук и Тамуз биле прикажани со шишарка во испружена



рака, исто и кај хиндуистичките божества. Има прикази на Шива со коса во форма на шишарка, што е случај и со некои претстави на Буда. Ацтечкиот бог Чикомекоатл (преведен како седум змии) е прикажан како нуди шишарки со испружена рака, а истата симболична претстава ја носел и Кецалкоатл од кого сите древни народи од Централна и Јужна Америка тврделе дека го имаат своето потекло. И околу кадуцеусот (стапче Хермес /Меркур), инаку официјален светски симбол

на медицината, извртени се две змии, додека на неговиот врв некогаш има и шишарка. Пак ќе потсетиме, на скиптарот на римокатоличкиот папа ја гледаме шишарката, а со ваков симбол избобилуваат и градбите на слободните сидари - масоните. Впрочем, и познатото Фабержеовото јајце во своите најпознати прикази е претставено како стилизирана шишарка. Декорација со елемент на шишарки имало и на работното биро на Адолф Хитлер.



Мардук со шишарка во десната рака

Зошто античките народи низ планетата, кои никогаш не биле во контакт едни со други, ја користеле шишарката како универзален симбол? Зошто тие секогаш ја прикачувале за нивните врховни божества? И покрај сосема различните филозофски и религиозни системи, различни напори и планови, насекаде наидуваме на ист став и иста симболика. Со ова кратко излагање треба да загатнеме тема - Како шишарката станала карактеристична и за овие простори? Што влијаело на носителите на надгробните стели да го имаат овој елемент на споменикот? Каде уште се јавува и каков е овој симбол? Во какви процесии се практикувал и на овие наши простори? Ќе се обидеме барем да ги чепнеме овие прашања, кои, секако, си ги поставувале и други истражувачи од оваа област и врз база на нивната анализа ќе пробаме да ја сфатиме симболиката од еден сосема друг агол.

Шишарката кај нас

Госпоѓа Славица Бабамова од Археолошкиот музеј во Скопје, истражувајќи ги натписите на стелите од Тиквешијата каде што исто така се јавува шишарката како декор, врз основа на антропоними заклучува дека носители на надгробните споменици се припадници на домородно население кое делумно било романизирано.

„Имајќи го предвид фактот дека во регионот има огромен број надгробни натписи, новиот епиграфски материјал се вградува во сликата која и досега ја имавме за населението во периодот I – III век. Врз основа на антропонимијата и на ономастичката формула заклучуваме дека носителите на надгробните споменици се припадници на автохтоното население кои делумно се романизерале преку прифаќање на римските лични имиња во македонската ономастичка формула, а ги задржале и типичните грчко -македонски антропонимски обележја. На натписите не наоѓаме римски граѓани, туку носители на македонската ономастичка формула, која во најголемиот број случаи е нецелосна, односно содржи само лично име без патронимик или метронимик во генитив.“² Бабамова додава дека иконографијата се повторува и кај стелите што се лоцирани северно, „Во Овчеполието каде се чести надгробни споменици кои немаат многу орнаментика, па така композицијата на овој споменик

² Бабамова С., 2013, 75;

не отскокнува од општата слика - шишарките, дисковите и полу-месечините се чести како претстави низ Македонија и имаат јасна симболика во задгробниот живот.³

Добруна - Салиху од Косово ја истражува Дарданија, а со тоа и надгробните стели од Лопате, а неговата тема се токму шишарките како декор на спомениците.

„Врз основа на остатоците од шишарките, на некои стели од територијата на древно Скупи го надминале забатот додека во еден случај на стелата од Лопата кај Куманово, го зазема централниот дел од триаголен забат, така што со листови бршлен од страните го прави и главниот декор на забатот, што е единствен случај на стелите на Дарданија, бидејќи во сите други случаи, таа се наоѓа во комбинација со други мотиви.“⁴

Анализирајќи ги декоративните елементи преку стилски израз, Салиху смета дека одредени стилови се карактеристични за локалните мајстори каменорезачи, веројатно и работилници, од кои една во Кумановско, една во Пеќ и неколку работилници во денешниот скопски регион. Со оглед на материјалот од сите околни провинции на Дарданија, украсната шишарка се јавува најчесто и во различни комбинации во провинцијата Македонија, каде што постојано се прикажува како главна декорација на стелата, а понекогаш и единствена. Како таква, таа е пронајдена во различни делови на стелата, забат, средно поле или полукружна едикула, и тоа не само една, туку две до три во редови со големи димензии каде што е меѓу најомилените декоративни мотиви.

„Врз основа на тоа, може да се каже дека честото **појавување** на овој мотив на дарданските стели било под влијание на соседна Македонија, за која сведочат голем број борови со борови шишарки од јужен дел на Дарданија, а понатаму и како појава во централниот дел. Многу е интересно што на подрачјето на Дарданија се изложени и големи борови шишарки високи до еден метар, изработени независно во целосна пластика заедно со столбници. Досега имаме четири примероци: три се од областа Скупи, и едно од Пеќ, сите направени од бел мермер“.⁵

Како што Салиху го цитира F. Cumont, тој зборува за

³ Бабамова С., 2013, 76;

⁴ Добруна'Салиху Е. 1990, <https://ojs.zrc-sazu.si>;

⁵ Добруна'Салиху Е. 1990, <https://ojs.zrc-sazu.si>;

ширење на анадолска традиција. Во гробната уметност шишарката симболизира бесмртност и воскресение и ја поврзува со неколку малоазиски фригиски божества, Атис - кој умира под Светото борово дрво, Сабазиј – држи шишарка во раце и Кибела која што го има истиот симбол во своите претстави.

Професорката Наде Проева обработувајќи ги надгробните стели од Тиквешијата негира дека се работи за туѓи влијанија и туѓи божества. Според неа шишарките симболизираат хероизација на покојникот прикажана преку дрвото кое секогаш е зелено, вечна младост, а како фунерарен симбол на бесмртноста и вечниот живот.

Кај балканските народи постојат балади со љубовна содржина во кои еден млад човек по смртта се претвора во четинар, бор, растение кое е симбол на гордост и херојство и девојка која се претвора во лоза, симбол на плодноста.

Роберт Петковски во 2013 година, исто така, истражува на оваа тема, па шишарката ја врзува и за други божества.

„Затоа борови дрвја се садат кај гробовите, борот е симбол на Зевс, а Дионис во рацете држи стап на чиј врв има шишарка. Оваа дрво и во длабока старост останува зелено и свежо, а шишарката пак симболизира мажевност, плодност и огин, па се врзува и за Артемида, Асклепиј, Јупитер, Венера, Дијана...“⁶

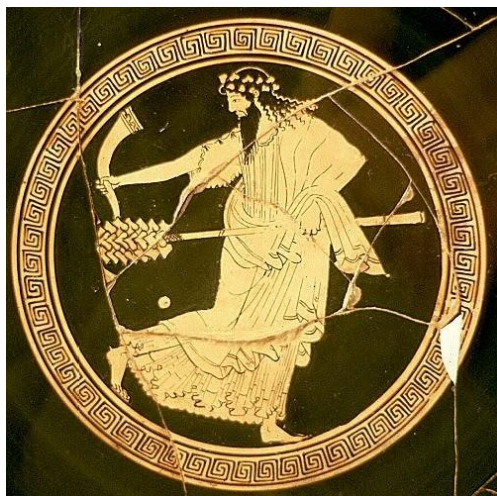
И Петковски сака да загатне повеќе прашања, за потеклото на декоративните елементи и времето кога се јавуваат на стелите, да го објасни симболичното, но и религиозно - култното значење, аналогно со соседните провинции да добие појасна слика за погребните обичаи што се спроведувале сè до четвртиот век во новата ера но и да го посочи влијанието на културата на античките народи во подоцнежните периоди. Во 140 година п.н.е. Македонија е веќе Римска провинција, северната граница е Дунав, на исток е Одриското кралство, а на југ е до западните падини на Олимп. Веќе во првите години од новата ера од Македонија е одвоена Мезија. Денешен Кумановски регион подоцна ќе стане дел од Горна Мезија, границата со Македонија започнува јужно од устието на Пчиња, а погоре се протега до Младо Нагоричино и Челопек. На исток границата оди до планините Бесна Кобила и Пирин. Ова се податоци од истражувањето на Папазоглу во 1957 година. Во Мезија натписите на надгробните стели се претежно на латински

⁶ Петковски Р., 2013, 53;

јазик а во Македонија на хеленски јазик. “Боровата шишарка е изведена во релјеф и секогаш е на врвот на тимпанонот во улога на централна акротерија. Може да бидат во плиток и висок релјеф, а стилски може да бидат со реалистички приказ на лушпите, стилизирани шишарки со ромбови, зашилени или обли на врвот, а како основа патера или рачки.”⁷

Борот и шишарката во култот на Дионис.

На просториите на Централен Балкан името Бахус не се споменува толку често како неговиот грчки пандан Дионис или подоцна почесто користеното името Либер - вели Сања Пилиповиќ од соседна Србија. Археологот Пилиповиќ го истражува култот на



Бахус кој во римскиот период се јавува и се меша со автонитните влијанија од хеленизмот. Иконографијата е слична, а исто и симболиката кај декоративните елементи што зазема централно место во религиозните култови практикувани преку процесии на иницијација низ целата античка територија уште од 6 век п.н.е. Вечен живот и повторно раѓање во култот на Дионис - тоа е желбата на поединецот

кој ќе ги следи свештениците низ процес на иницијација очекувајќи подобар задгробен живот. Смртта, наместо да е крајот, може да биде метафора за премин во нова состојба но претходно и душата и телото треба да се прочистат од гревовите на предците и со тоа да се обезбеди реинкарнација на душата. Иницијации имало во Елеусинските мистерии, Дионисовските, како и мистерии на Кибела.

„Дионис како хтонско божество е присутен уште на Линеар Б табличките. Со тоа доаѓаме до претпоставка дека Микенскиот Дионис откако бил убиен од Титаните, според Орфичкиот мит, всушност би можел да биде хтонски владетел како Озирис во Египет. Ова се совпаѓа и со папирусот од Дервени. На Крит,

⁷ Петковски Р., 64 - 65;

Орфичкиот Дионис е идентификуван со хтонскиот Зевс, а во тамошните светилишта уште во бронзено време се спроведувал ритуал на иницијација со бикот како жртва⁸.

Фирник Матерно, христијански апологет од 4 век пишува за критскиот ритуал:

„Откако учесниците во иницијација, претходно ритуално ќе се прочистат со бањање во вода, се жртвува и се јаде бикот, па се формира процесација со оргастична екстатичка музика на флаута и кимбала, се играат војнички танци, луѓето се држат за раце движејќи се накај борова шума. Ритуалните предмети се неизбежни - змијолик предмет во корпа или ковчег, стапот на Дионис со шишарка на врвот, вретено, огледало... (тоа се дел од играчките со кои детето Дионис било прелажано од Титаните, неговите предци). Учесниците треба да доживеат еден вид катарза, променета состојба на свест и со тоа да го излекуваат лудилото на Дионис од злоделата на разуларените предци“⁹.

Описот на Критскиот ритуал е сличен со Трачкиот Дионис кој се јавува во облик на бикот, но не се знае дали имало контакти меѓу нив. Ако од бронзено време го имаме светилиштето на Кокино кое е типолошки исто со Критските и Трачките, можеби и тука се правеле вакви ритуали, но досега тоа не е утврдено. Сепак, доколку е така, автохтоното население традицијата ја продолжува во антиката. Ритуалите што ги воспоставил Дионис, биле нарекувани и Орфички и претрпеле измени. Што се однесува до просторот Македонија, Плутарх во „Александар“ ги поистоветува култовите на Бакхус со Орфичките менадски култови.

„Сите жени таму (во Македонија) се посветени на орфичките и екстатични ритуали на Дионис од старите времиња и се нарекувани Клодонки и Мималонк“¹⁰.

„Кога душата заминува, ги доживува истите искуства како при обредите на иницијација, затоа смислата на чинот на овој ритуал ја отсликува реалноста на смртта.“¹¹

Култот на Дионис го шират патувачки свештеници по целиот антички свет и нудат индивидуализирани обреди на иницијација кои Платон ги споменува во „Државата“ и ги нарекува „угодни

⁸ Mureddu N., 2018, 90 -111;

⁹ Фирник Матерно, 4 век.н.е.

¹⁰ Plutarh (Alex. 2,5)

¹¹ Ibid (Frg. 178)

празници“, со доза на сарказам бидејќи се противи на ваквите култни обреди. Во други записи од непознат автор, стои дека за време на Големите и Мали Дионисии, во виното додавале мед, восок, а од билките ставале отровен бршлен и дробени шишарки за да му дадат на пијалокот дополнителни стимуланси, па движењето на учесниците да стане заносно и во екстаза. И шишарката на стапот која се носела во процесија, ја мачкале со мед. Папирусот од Дервени кој датира од време пред Платон, говори за ритуален, жртвен колач како замена за бикот што е една етичка варијанта на обредот кој ќе се практикува подоцна.

„Маговите принесуваат колач, вршат либација со вода и млеко, а пред ритуалот на иницијација, учесниците практикуваат апстинирање од месо за да се умираат душите на мртвите кои можат да го препречат патот.“¹²

Што се однесува до култот на Дионис, оние побогатите кои се иницирале на повисок степен, добивале златни мали таблички од лим кои што кај нив во гробовите се најдени на нивните гради или во устата, а зборовите од тие таблички кои иницираниот ги повторувал за време на обредот, станале ритуални текстови што подоцна, кога ќе почине, ќе го симулираат неговиот глас и ќе го водат во задгробниот живот, за да не направи грешка и да заврши во вечното талкање низ Подземјето. Иницираните во овој култ честопати се погребувале на засебни парцели, но и нивните погребни се разликувале од другите:

„Необично е што токму за време на тажната смрт се искажува радост на ближните заради блажениот крај кој го очекува покојникот“. ¹³Еден доцно хеленистички епитаф од Македонија го потврдува тоа, а е напишан на надгробната стела на упокоено младо момче - „Распрснете бели лилјани над гробот и удрете ги тапаните околу Алексименовиот споменик; нека виткаат вашите долги коси, о Менади, и нека се нишаат низ градот на Стримон!“

„Симболите се јазик. Јазик со кој можеме да го разбереме минатото“ - Роберт Ленгдон, „Кодот на Да Винчи“.

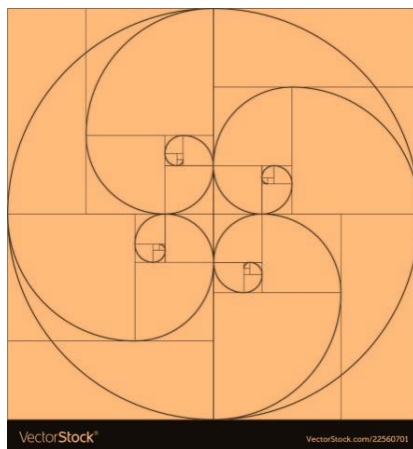
¹² Папирусот од Дервени. 340 г.п.н.е./ Древниот папирус е пронајден во 1962 година во некрополата на древномакедонскиот град Лете, месност Дервени, Егејска Македонија - најстар зачуван ракопис од времето на Филип II Македонски;. Изложен во Археолошки музеј во Солун., најстар зачуван ракопис од времето на Филип 2 Македонски;

¹³ Dioskorid, 2 век p.n.e.;

Кога зборуваме за симболите, Професорот Никос Чаусидис ги проучува стелите во Кавадарци, во Тиквешко и смета дека нема иконографска шема за стелите, туку тие одразуваат една подлабока езотерична симболика што тој ја поврзува со манихејството- (религиско учење кое било прохибирано од римските власти, пред и по официјализирање на христијанството). Професорот посочува дека метемпсихозата т.е. преселба на душата во манихејството и гностицизмот, не потекнува само од индоиранските и семитските народи како што порано се мислело, туку и од хеленистичките, во тие рамки и старобалканските традиции, а потоа и со ширење на Македонската империја. И самиот ќе каже дека постојано и секогаш одново се препрочитува, обидувајќи се да најде некој нов клуч за нивното разбирање или нова нијанса на значењето, за поблизу да се долови симболиката во рамките на древните култови.

Фабоначи и мистериозната мала шишарка

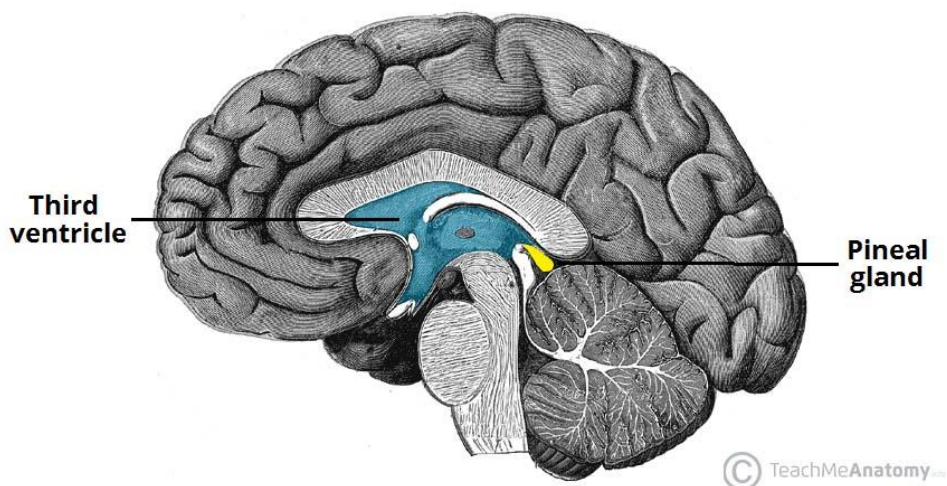
Смело ќе се обидам да го побарам клучот кој ќе го одгатне симболизмот на шишарката присутна кај сите древни цивилизации,



што не значи дека тоа досега не е направено, туку, науката или го негира или не го респектира. Набљудувана низ два аспекта, шишарката ќе нè поведе низ природата, математиката, медицината. Древната билка која уште на почетокот се појавува на нашата планета, воедно е и првиот обид на природата да направи цвет со спирали на совршена Фибоначи секвенца. Древното и совршеното во својата геометриско математичка форма, ја става шишарката на

пиедестал кај старите народи, особено што четинарите со својата свежа зелена боја, низ сите годишни времиња асоцираат на вечна младост. Медицината и модерната наука до пред неколку децении целосно игнорираше една жлезда сместена во главата, сметајќи дека е овенат остаток од поранешен орган. Дури сега се открива дека во прецизниот геометриски центар во човековиот мозок меѓу двете хемисфери се наоѓа калцифицирана жлезда со големина на зрно грашок која има форма на мала шишарка.

„Токму затоа, по латинскиот збор 'pineae', ја нарекуваат пинеална жлезда или епифиза, одговорна за лачење на 'духовната молекула'.“



Откриено е дека, не само што е активна туку е и многу битна, за регулирање на сонот, на хормоните мелатонин и серотонин, за зајакнување на имунолошкиот систем и контрола на процесот на коагулација на крв. Преку очите ја прима светлината и енергијата од сонцето, низ неа поминува најмногу крв, а таа е одговорна и за лачење на ДМТ (диметилтриптамин или духовна молекула). Тука започнува езотеричкото знаење на предците за скриените духовни можности на малата шишарка која кај нив функционираше беспрекорно. Иако се лачи многу мала количина од оваа супстанца ДМТ (ја има и во природата, пример - едно јужноамериканско растение ајахуаска. Шаманите со него вршат прочистување на душата преку сензација на смртта, впрочем како и иницијациите од ритуалите на Дионис). Токму тоа ДМТ е одговорно за „астрално

патување“, „патување во паралелни светови и димензии“, „подигање на свеста за вистинската природа на реалноста“, „моќ за телепатија и исцелување со енергија“, „комуникација со предците“.¹⁴

Сега веќе може да разбереме дека симболот на шишарката претставува искачување на енергија прикажана во форма на змија, од првата долна па се до последната чакра и на крај до врвот до пинеалната жлезда, на Истокот познато како кундалини, со што се доаѓа до просветлување, проширување на свеста и вознесување на повисоко ниво на постоење.

Полека станува јасно зошто шишарката се јавува како симбол кај сите древни цивилизации и религии. Едноставно, таа е дел од секој човечки организам кој има огромно значење за психофизички и духовен развој. Со модерниот начин на живот и отуѓување од природата, ние сме ја скамениле „Портата“ зад која се крие тајната на нашето повисоко битие.

Ете како шишарките на надгробните стели од Лопате ме одведоа до изгубени знаења и отуѓени светови, да го видам „она што го сакам“. Можеби видувањето е субјективно, но сметам дека вреди и понатаму да се преиспитува симболиката на нештата – „преку неколку паралелни значења, во различни ситуации, контексти, дури и во рамките на една иста територија, период, религија или култ.“¹⁵

Приказната за „третото око“ или епифизата е многу повеќе од приказна за нашата анатомија. Таа е централниот лик на многу подлабок наратив што опфаќа археологија, историја, митологија и списи... Кажувајќи за неа, зборуваме за себе и за универзумот, се запознаваме, се издигнуваме и стануваме она што некогаш бевме порано, а сега, сега сме предодредени повторно да се вратиме во одамна изгубеното златно доба на планетата Земја.

¹⁴ Белов А. <https://scribd.com>;

¹⁵ Чаусидис Н., Patrimonium.mk;

Frosina Lazarevska, Archaeologist
National Institution Museum – Kumanovo

SUMMARY

THE PINECONES – A SYMBOL OF THE TOMBSTONE STELES FROM THE VILLAGE OF LOPATE

Four tombstone steles from the lapidarium in the Museum in Kumanovo have the pinecone as their abundant decoration which stands on the tympanum dominantly. Taking into consideration the previous researches about the antique tombstone monuments and this element which is a key symbol of the whole iconography carved in stone, we will try to research this theme from another point of view and assemble more parts of the mosaic. Throughout the history, the pinecone can be seen as a decorative element of the art representations in all civilizations. How and why this symbol is clearly a rival of the only Sun which can be seen with different style representation in different people throughout the whole planet. The steles from the village of Lopate will only be the initial cap for the analysis of this symbol on the territory of our country as well as the wide region through the past. Analyzing the past works which work on this issue, we can notice that the local stonemason workshops shape the steles. The autochthonous people can mostly be seen as bearers of the epigraphic monuments which have the pinecone element in themselves and the tradition from the Balkan areas goes way back in the Bronze Age, from the cults of Dionysus and Bacchus, the Orpheism, the Anatolian deities as well as the eastern movements of the Manichaeans people. Through different cultures and influences, the pinecone can be seen everywhere in different style representations and composed with other following elements, it receives different symbolism. It is a representation of the eternal youth, a symbolism of the afterlife and reincarnation, it is the deceased person himself/herself as well as his/her heroism, but it is also the long forgotten and civilization calcified small gland in the human head which was used by the old civilizations much more through esotericism and different cult rituals. I allowed myself to create a small diversion from the officially recognized archaeological science in our region because the theme itself about the universality of the pinecone as a symbol was already worked upon worldwide, so

reading various articles, papers, documentaries and posts, I immodestly accepted the challenge to start the theme here as well.

Б и б л и о г р а ф и ј а:

- Бабамова С., 2013 - Нови антички натписи од Македонија, Жива Антика, 10/ 2011, Скопје;
- Белов А., Арийская медицина. Путь к бессмертию;
- Dioskorid, 2 век p.n.e.
- Dragojević – Josifovska B., 1982 – Inscriptions de la Moesie Superieure, Beograd;
- Добруна'Салиху Е., 1990 - Борова шишарка као декоративни мотив сепулкралне пластике римског доба и њезина симболичка традиција у подручју Дарданије. Археолошки вестник, Приштина;
- Крстиќ С., 1998, *Низ античката збирка*, Музејски гласник бр. 2-4, Народен музеј – Куманово, Куманово;
- Крстиќ С., 1999, *Регистар на археолошкиот музејски материјал*, Музејски гласник бр. 5 – 6, Народен музеј – Куманово, Куманово;
- Mureddu, N., 2018 - A Dark Dionysus: The Transformation of a Greek god between the Bronze and Iron Age, *Rosetta* 22: 90-111;
- Николовски З., 1997, Лapidариум – ВОДИЧ, Народен музеј – Куманово;
- Петковски Р., 2013 - Декоративни елементи на Римските надгробни споменици меѓу средниот тек на Аксиј и Стримон, Скопје;
- Папирусот од Дервени;
- Plutarh (Alex. 2,5);
- Plutarh (Frg. 178);
- Чаусидис Н., Patrimonium.mk;
- Фирник Матерно, 4 век н.е.;

Мирослав Петковски, виш кустос - археолог
НУ Музеј – Куманово

ПРСТЕН СО ХРИСТОВ МОНОГРАМ ОД „ЦРКВИШТЕ“ - КЛЕЧОВЦЕ

Мал број предмети со христијанска тематика се дел од археолошката збирка на НУ Музеј – Куманово, меѓу кои се наоѓа и прстенот со претстава на Христов монограм, што ќе биде тема во натамошниот текст. Потекнува од локалитетот „Црквиште“, во село Клечовце, Кумановско, откриен при археолошко истражување во 2015 година.¹⁶

„Црквиште“ претставува населба, а во нејзина близина се наоѓа и месноста „Рамниште“, каде се откриени гробови во кои биле сохранувани жителите од населбата.¹⁷ Земјена патна траса која минува меѓу обработливите земјоделски блокови и ги одделува двете месности функционира и денес, а се доведува во корелација со некогашната патна комуникација Скупи – Пауталија.¹⁸ Двете месности се позиционирани во рамките на селото Клечовце, на дваесетина километри оддалеченост од градот Куманово во правец кон исток.¹⁹

Иако лок. „Црквиште“ (населба) зафаќа поголема квадратура од повеќе хектари (врз основа на ширење на површинскиот движен материјал), сепак е истражен сосема мал дел од локалитетот.²⁰

¹⁶ Користен е Извештај за извршените археолошки истражувања на лок. „Црквиште“, с. Клечовце, 2015 г., изготвен во НУ Музеј Куманово, февруари 2016 г., од Дејан Ѓорѓиевски и Дополнителен лист за значајни движни наоди како прилог кон истиот Извештај (непубликувано);

¹⁷ За „Црквиште“ и „Рамниште“ види повеќе: Николовски, З., 2002, 69-84; Николовски З., 2008, 323-333;

¹⁸ Ѓеорѓиевски, Б., 1989, 154-155; Николовски З., 2008, 323;

¹⁹ Николовски З., 2008, 323;

²⁰ За распространетоста на површинскиот движен материјал на лок. „Црквиште“ - Клечовце види: Donev, D. - Gorgievski, D. - Jacobs, I. - Mladeonović, D. - Russell, B. - Strutt, K., 2017, 80, 81, fig. 8, 90;

Археолошки ископувања се вршени главно на потегот каде е откриен троброден базиликален сакрален објект – црква, со централен брод - наос, два странични брода, олтарен простор со централен дел со остаток од чесната трпеза и полукружна апсида, нартекс и атриумски дел. Понатаму има и странични анекси од јужната и северната страна, остаток од римска бања, односно објект со хипокаустен систем, како и други остатоци од сидови околу црквата. Освен на овој дел од населбата, ископувано е и во североисточниот периферен дел од локалитетот, каде исто така се констатирани остатоци од градби, односно делумно сочувани сидни површини.²¹ Сè уште постои полемика во врска со егзистенцијата на самата населба, односно периодот од кога до кога таа живеела. Исто така конечна разрешница околу прашањето за името на населбата сè уште нема, иако постојат одредени аргументи за тоа дека станува збор за царинската станица Визианум.²²

Во однос на хронолошката анализа гледано преку движниот материјал од „Црквиште“, индиции за живот во времето на II век н.е ни дава една монета од времето на Марко Аврелиј (161 - 180), откриена при археолошките истражувања во 2013 г.²³, додека главно нумизматичкиот материјал е врзан за периодот од III и IV век н.е.²⁴ Од друга страна сепак треба да се спомене и подоцнежниот нумизматички материјал од овој локалитет, како што се двете сребрени (чанкасти) монети од XI век,²⁵ од времето на владеењето на Михаил VII Дука Парасинак (1071 - 1078),²⁶ исто така откриени 2013 г. Како најдоцнежна засега откриена трага на живеење на овој простор, која потекнува од северните периферни граници на локалитетот, претставува една сребрена монета од XIV век, од

²¹ Како извор на информациите поврзани со ископувањата користена е документација од НУ Музеј – Куманово.

²² За две вотивни ари со натписи, една од атраот на с. Клевовце и друга од с. Лопате, месност „Дрезга“, а поврзани со проблематиката околу станицата Визијанум види: Кокић, М., 1933, 9-10; Josifovska-Dragojević, В., 1982, 162-164 (n° 209), 165-166 (n° 212). За истата проблематика види и: Николовски, З., 2002, 69-70, 83-84 (забелешки 1-2); Николовски З., 2008, 323-324;

²³ За монетата од Марко Аврелиј види: Апостолова, А., 2019, 84-93;

²⁴ Николовски З., 2002, 74,76; Николовски, З., 2008, 323;

²⁵ Монетите се обработени од Александра Апостолова, виш кустос нумизматичар, не се публикувани; користена е документација на НУ Музеј – Куманово;

²⁶ За владеењето на Михаил VII Дука види: Острогорски, Г., 1998, 326 – 329;

времето на владеењето на Стефан Урош IV Душан и тоа од период кога тој ја носел титулата крал (1331 - 1346).²⁷ Во однос на останатиот движен материјал Николовски ќе забележи присуство на керамички материјал со сликана и печатена орнаментика II и III век н.е.,²⁸ од што дознаваме дека населбата постоела во тој период, но и подоцна гледано по зелено - кафеаво глеѓосаните керамички фрагменти од мортар, со брановидна линија на венецот (работ) (сл. 1),²⁹ доцен IV и ран V век н.е.³⁰; како и фрагменти од Македонска сива грнчарија³¹ (сл. 2 и 3), од крајот на IV - V век н.е.³² Исто така Николовски ќе забележи дека гробните конструкции на инхумираните покојници и самите гробни прилози од погореспоменатата некропола „Рамниште“, укажуваат дека станува збор за IV и V век н.е., со напомена дека некрополата не е целосно истражена.³³ Од претходната хронолошка анализа може да се заклучи дека постојат траги на повеќевековно егзистирање на овој локалитет.

Во 2015 г. работено е во четири сонди 10/15 (16 x 2,5 м), 11/15 (12 x 10 м), 12/15 (8,6 x 5 м) и 13/15 (3,6 x 8 м) со цел да може што поцелосно да се открие и дефинира архитектурата на објектите познати од претходните археолошки ископувања (базилика - црква со пропратни делови, простории и хипокауст).³⁴ Во врска со оваа

²⁷ Од музејската документација може да се забележи дека монетата е пронајдена како случаен наод при рекогносирање спроведено во 2016 г.; обработена е од страна на А. Апостолова, не е публикувана, а во врска со нејзиното датирање направена е споредба со види: Јосифовски, П. - Хаџи - Манева, М. - Размовска Бачевска, Д., 2006, 217 (бр. 620-622), 241 (бр. 620-622);

²⁸ Николовски, З., 2008, 323, 324, 326 (Т. II, сл. 2,3);

²⁹ Во врска со керамичките фрагментите од мортар, користен е Извештај, теренска и фото документација од археолошки ископувања во 2015 г., истите се среќаваат помеѓу керамидите - рушевински слој (контекст 14) и во делот од фурниумиот (контекст 22). На сликата е претставен делот најден во фурниумот, само гледан од различни ракурси. Непубликувано;

³⁰ Споредба со слични фрагменти од Стоби, види кај: Anderson-Stojanovic, V.R., 1992, 76, Plate 61/ 520 и 522;

³¹ Археолошки ископувања во 2019 г. Непубликувано;

³² Споредба со слични фрагменти од Македонска сива грнчарија, види кај: Шурбановска, М., 1993, 181 (Т. III, 5); Ончевска Тодоровска, М., 2004, 98 (кат. бр. 89, 91, 95), 147 (Т. 15, сл. 88, 90, 91); Јованова, Л. - Ончевска Тодоровска, М., 2017, 306-307 (кат.бр.115);

³³ Николовски, З., 2008, 326, 329 (Т. IV, сл. 1-4), 330 (Т. V, сл. 1-3);

³⁴ Како извор на информации и податоци кои ќе се сретнат подолу во текстот, а се со слична содржина со споменативе и се поврзани со ископувањето во 2015 г., користени се теренската документација и Извештај за извршените археолошки

тематика битна е сондата 12/15 (план 1). Таа граничи, односно претставува продолжеток на претходно откриениот дел од хипокаустниот објект (2014 г., дел од бања), поставена на неговата западна страна, како и со просторот на атриумот, односно неговата јужна страна. Во нејзините рамки, во состав на контекстот означен со број 20 (сл. 6), издвоен како слој од набиена земја - ниво на под, врз кој покрај одредени други елементи се среќаваат и остатоци од глинеста структура, којашто пак се доведува во врска со одредена печка која продуцирала топлина за потребите на бањата, на тоа ниво во близина на споменатата структура е пронајден и прстенот.

Станува збор за прстен³⁵ (сл. 4 и 5) изработен од сребро (по неговиот изглед се работи за лошо сребро или пак за некоја сребрена легура?). Лиен е исцело, со плочнавесто нагласена глава (ширина 0,75 см) со квадратна форма (со делумни отстапувања од неа, гледано во однос на аглите и рабовите, можеби позабележливо на дел од десниот вертикален раб), врз која има врежан Христов монограм (✠) и повеќе втиснати (пунктирани) точки, околу 13 (+) (бидејќи сите точки не се еднакви, многу невешто се изведени и затоа не се баш најубаво воочливи). Христогорамот е составен од буквите „X“ и „P“ преклопени една преку друга, со извесна модификација од стандарните претстави, со тоа што буквата „P“ е свртена на лево и притоа упатува на тоа дека станува збор за прстен со улога на печат. Претстава е невешто изведена, односно условно земено горниот десен крак (завршеток) на буквата „X“ е малку поплатко (невоедначено) врежан за разлика од останатите 3 краци (завршетоци). Буквата „P“, односно нејзината **вертикала** не ја сече точно во средина „X“, туку има одредено поместување (малку кон десно). Обработот е кружен (надворешен пречник 2,4 см), можеби со мал деформитет како резултат на употребата и оштетувањето (напукнат во долниот дел) уште во минатото, кога и била извршена извесна поправка, од која има видливи траги.

Појавата на Христовиот монограм со неговата исклучиво христијанска симболика се врзува за времето на владеењето на

истражувања на лок. „Црквиште“, с. Клецовце, 2015 г., НУ Музеј Куманово, 2016 г., (непубликувано);

³⁵ Инв. бр. НУМКАА 2/2 – 3767 (музејска евиденција на НУ Музеј – Куманово). Непубликувано;

царот Константин I Велики (306 - 337)³⁶. Христограмот претставува комбинација од буквите „X“ и „P“, преклопени една врз друга (Ϟ), што всушност се двете први букви од ΧΡΙΣΤΟΣ.³⁷ Ваквата комбинација на овие букви има повеќе значења и тоа како монограм на Спасителот, Константиновиот крст т.е. знакот што првиот христијански цар го видел на небесниот свод, а исто така и како претсказание, односно чесниот знак.³⁸ Постои забелешка дека овој монограм се среќавал низ различни временски раздобја, а притоа се среќавал со повеќе различни значења.³⁹ На пример: „Meŷy незнабошците не е ништо друго туку знак за кратенка. Notarum laterculi не учи дека лигатурата на грчките букви „X“ и „P“ значи existimare,...“⁴⁰. Southern забележува дека буквите „X“ и „P“ пред да бидат усвоени од Константин во облик на Христограм и лабарум, претходно се појавиле во папирусите, каде стоеле како кратенка за chreston, што во превод би значело добро.⁴¹ Овој монограм Ϟ се јавува и на монетите кај Птоломеј III Евергет (247/46 - 221/20 пр.н.е.), но овде е кратенка од сосема друг збор Χρεμωνίδης.⁴² И покрај овие наводи дека монограмот се јавува како форма и пред Константина, а дури и пр.н.е., се гледа дека таму станува збор само за подударност на исти симобли „X“ и „P“. Затоа сметам дека Христограмот Ϟ со основната цел како кратенка за Христос, има исклучиво христијанско карактерно значење. Неговите почетоци како што е споменато погоре се поврзуваат со Константин Велики, односно пред сè со неговата визија што ја имал дента пред да се одигра битката кај Милвискиот мост на реката Тибар. Битката се

³⁶ Кратка хронологија на најзначајните настани од животот на Константин Велики види: Odahl, C. M., 2005, xiv;

³⁷ Хол, А. С., 2013, 101; Post, W. E., 1999, 20;

³⁸ Хол, А. С., 2013, 101;

³⁹ Cabrol, F. - Leclercq, H., 1913, 1482 (повеќе за Христограмот види стр. 1481-1534);

⁴⁰ Cabrol, F. - Leclercq, H., 1913, 1482; Existimare од exīstīmō или exīstumō, во превод проценка, вредност, со обѕир (сметајќи на) итн., види кај: Lewis, C. T. - Kingery, H. M., 1915, 297-298;

⁴¹ Southern, P., 2004, 281;

⁴² За монетите со овој знак види : ΒΟΡΩΝΟΥ, I. N., 1904, ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ (1), σμϛ´. – σμϛ´, ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΝ (2), 145-147 (962-971, XXIX, 17-26); <https://www.coin.com/images/dr/svoronos/svc001p134t.html> од 962-969 (Pl. 17-24) и <https://www.coin.com/images/dr/svoronos/svc001p135t.html> од 970-971 (Pl. 25-26); <https://www.coin.com/images/dr/svoronos/svc029p002p.html> Plate 29b (17-26);

случила на 28 октомври 312 г.н.е.,⁴³ во околината на Рим, помеѓу Константиновата и Максенциевата војска, по која Константин излегол како победник. Имено, Лактанциј кој бил современик со царот Константин забележал дека: „Константин бил советуван во сон да нареди да биде осликан небескиот знак на штитовите на неговите војници и така да продолжи со битката. Тој направил како што му било наредено, и ја напишал на нивните штитови буквата Х, со вертикална линија нацртана по нејзината средина малку завиткана на врвот, коешто претставувало знак за Христос, (✠). Имајќи го овој знак, неговите трупи се фатиле за оружјето.“⁴⁴ Евсевиј, биографот на Константин пак го опишал следново: „Во време на пладневното сонце, кога денот се менувал, тој рече дека видел со сопствените очи, горе на небото над сонцето, трофеј во вид на крст формиран од светлина и текст заедно со него кој велел ‚Со ова победувај‘“.⁴⁵ Во продолжение Евсевиј ќе спомене за јавувањето на Господ Исус Христос во сон на Константин, заедно со знакот кој се појавил на небото и притоа му рекол на Константина да сочини копија од знакот, и понатаму тој знак да му служи како заштита против нападите од неговите непријатели.⁴⁶ Од натамошното кажување може да се забележи дека Константин всушност го послушал Господ Исус Христос, со тоа што повикал занаетчиј што изработувале накит и златари, при што им го опишал знакот и им дал инструкции како да го направат.⁴⁷ Ако ги проследиме овие забелешки и кажувања на Евсевиј, она што Константин всушност нарачал било да се направи лабарум (лат. *lābārum*).⁴⁸ Лабарумот всушност претставува христијанска верзија на „*vēxillum*“,⁴⁹ односно воено знаме (амблем). Ако се направи одредена анализа на изгледот на Константиновиот лабарум ќе се дојде до заклучок дека станува збор за регуларното знаме на коњаницата (вексилум), со тоа што неговите симболи и украси имаат христијанско значење.⁵⁰ Повторно Евсевиј пишува за изгледот на знамето во вид на крст од позлатен

⁴³ За битката кај Милвискиот Мост види повеќе: Керавица, Н., 2013, 9-41;

⁴⁴ Laktanz, 2003, 200-203;

⁴⁵ Eusebius, 1999, 81;

⁴⁶ Eusebius, 1999, 81;

⁴⁷ Eusebius, 1999, 81;

⁴⁸ За лабарум (*labarum*) види повеќе во: Smith, W. - Cheetham, S., 1880, 908-911;

⁴⁹ За треминот *vēxillum* види: Lewis, C. T. - Kingery, H. M., 1915, 916;

⁵⁰ Smith, W., - Cheetham, S., 1880, 908;

столб со попречна прачка, на врвот со венец од злато и скапоцени камења и монограмот сочинет од „P“ на средина пресечено со „X“; на попречната прачка висела ткаенина со скапоцени камења и со претставите на императорот и неговите синови во вид на глава и раменици.⁵¹ По наредба на императорот копии од овој спасителен знак ги предводеле неговите војски, служејќи како заштита од непријателите.⁵² Врз база само на споменатите кажувања на Евсевиј и Лактанциј во врска со Христограмот, би можело да се заклучи дека неговата најрана појава како христијански симбол е врзана за крајот од 312 г.н.е, односно со неговата појава на штитовите на Константиновата војска и на „лабарумот“, односно на военото знаме, а понатаму оваа претстава ќе се појавува во гробното сликарство, на накитот, на монетите и сл.

Ако направиме одредена споредбена анализа на прстенов од „Црквиште“, с. Клечовце, со слични прстени од ваков тип, најблиски аналогии засега може да се најдат на две места во соседна Република Србија. Едното од нив е селото Бешка (АП Војводина), позиционирано на источните падини од планината Фрушка Гора, кое во своите граници го опфаќа и локалитетот „Брест“, во кој при вршење на археолошки истражувања е пронајден прстен со Христов монограм.⁵³ Откриен е во женски гроб, во рамки на некропола од III - IV век н.е. со пагански гробови, каде тој и уште еден прстен со претстава на крст, се издвојуваат како евидентни докази за постоење на првите христијани на тоа место.⁵⁴ Т. Станковиќ – Пештерац при описот на прстенот меѓу другото наведува дека Христовиот монограм е сочинет од буквите „X“ и „P“, со тоа што „P“ е поставена како лик во огледало, а исто така главата на прстенот е масивна, па оттука забележува дека станува збор за прстен кој имал улога на печат.⁵⁵ Поставеноста на „P“ на лево, како лик во огледало, е првата сличност со нашиов прстен, која упатува на тоа дека и тој имал улога на печат. Друга сличност е тоа што и двата се сребрени. Разликите се во тоа што главата во нашиов пример е квадратна со втиснати, односно пунктирани повеќе точки; додека како што стои

⁵¹ Eusebius, 1999, 81-82;

⁵² Eusebius, 1999, 82;

⁵³ Balj, L. - Stanković-Pešterac, T., 2013, 56;

⁵⁴ Balj, L. - Stanković-Pešterac, T., 2013, 56;

⁵⁵ Balj, L. - Stanković-Pešterac, T., 2013, 56, slika na str. 57;

во наводот на Т. Станковиќ – Пештерац⁵⁶ на другиот прстен главата е правоаголна и монограмот е врежан во квадратна рамка. Женскиот гроб во кој е пронајден прстенот од гореспоменатиот лок. „Брест“, врз база на повеќето монети откриени во различни гробови од самата некропола, а кои датираат од времето на Север (222 - 235), па сè до Валентијан и Валенс (364 - 378) е датиран во првата половина на IV век.⁵⁷ Втора аналогија може да се направи со два сребрени прстена со претстава на Христов монограм, од Виминацијум, од локалитетот „Пеќине“,⁵⁸ откриени во детски гроб,⁵⁹ од кои денес еден е сочуван и е дел од Античката збирка на Националниот музеј во Пожаревац, Р Србија.⁶⁰ Погребувањата во рамките на некрополата на локалитетот „Пеќине“ биле изведувани од втората половина на 3 до средината на 5 век н.е.⁶¹ Двата прстена биле пронајдени во пределот на левата шака на покојникот, кој бил положен во гроб со ориентација Ј - С.⁶² Според описот на Љ. Зотовиќ прстените се исцело лиени, изработени од лошо сребро, со правоаголни плочкасти глави, на кои во врамени полиња има врежани Христови монограми формирани од грчките букви „X“ и „I“ преклопени една врз друга.⁶³ Ако се споредат цртежите од слика 5 (Зотовиќ, Љ.)⁶⁴ и фотографијата од слика 19 (Пиќ, О. - Јерemiќ, Г.)⁶⁵ ќе забележиме дека има разлика во однос на буквите „I“ (сл. 5, Зотовиќ)⁶⁶ и „P“ (сл. 19 (Пиќ, О. – Јерemiќ, Г.))⁶⁷. Врз база на она што може да се забележи само од фотографијата од сл. 19 (Пиќ, О. - Јерemiќ, Г.)⁶⁸, која можеби и не е најјасна, е тоа дека горниот десен крак на „X“ е нејасно видлив, како да недостасува, односно нешто слично како во нашиов пример можеби е поплитко врежан или пак е подизлижан, а и самата „P“, односно нејзиниот подвиен дел горе од

⁵⁶ Balj, L. - Stanković-Pešterac, T., 2013, 56;

⁵⁷ Balj, L. - Stanković-Pešterac, T., 2013, 56;

⁵⁸ Пиќ, О. - Јерemiќ, Г., 2018, 274;

⁵⁹ Зотовиќ, Љ., 1994, 65;

⁶⁰ Пиќ, О. - Јерemiќ, Г., 2018, 274 (footnote 91);

⁶¹ Зотовиќ, Љ., 1994, 60;

⁶² Зотовиќ, Љ., 1994, 65;

⁶³ Зотовиќ, Љ., 1994, 65;

⁶⁴ Зотовиќ, Љ., 1994, 65, сл.5;

⁶⁵ Пиќ, О. - Јерemiќ, Г., 2018, 275, fig. 19;

⁶⁶ Зотовиќ, Љ., 1994, 65, сл. 5;

⁶⁷ Пиќ, О. - Јерemiќ, Г., 2018, 275, fig. 19;

⁶⁸ Пиќ, О. - Јерemiќ, Г., 2018, 275, fig. 19;

нејзината десна страна исто така не е целосно јасен. Ова упатува на тоа дека во времето кога биле изработени цртежите, прстените веројатно биле во поинаква состојба, со претпоставка недоволно исчистени, односно со нецелосен конзерваторски третман, па оттука и самите претстави можеби не биле доволно јасни. Овој заклучок може да се однесува само на еден од прстените бидејќи за другиот повеќе нема информации. Во однос на нашиов прстен сличноста е во тоа што и двата се сребрени и исцело лиени. Разликата е во обликот на главата, кај нас како што е претходно споменато е квадратна, за разлика од другите два каде што е правоаголна⁶⁹; како и отсуството на точкастата декорација која е присутна само во нашиов случај; исто така и поставеноста на „Р“ на десно (гледано според гореспоменатата сл. 19),⁷⁰ а кај нас на лево. Како што бележи Љ. Зотовиќ монограмот на прстените од „Пеќине“ е специфика за 4 век н.е, но притоа наведува и дека биле присутни и други наоди од гробот, конкретно перли од карнеол, со косо засечени агли кои се врзуваат за IV - V век н.е.⁷¹ Кај нас засега не успеав да најдам паралели на слични примери, како по изглед, така и по датација, што од друга страна пак не значи дека ги нема. Во збирката на Завод и Музеј Охрид постои прстен со Христов монограм од Охрид (ско), кој не е од археолошки ископувања и е отстапен во 2011 г., датиран IV - VI век н.е.⁷² Овој прстен е сосема различен изработен од злато, главата е со кружна форма, аплицирана на алката, со пртстава на Христов монограм, во вид на крст, со додадена полукружна форма при крајот од едниот крак, на неговата десна страна.⁷³

На крајот да не заборавиме да кажеме дека во рамките на гореспоменатиот контекст, означен со бр. 20 или слој од набиена земја - ниво на под (сонда 12/15), покрај прстенот има пронајдено и монети, од кои може да се забележи дека станува збор за 4 век н.е.⁷⁴

⁶⁹ Зотовиќ, Љ., 1994, 65;

⁷⁰ Пиќ, О. - Jeremić G., 2018, 275, fig. 19;

⁷¹ Зотовиќ, Љ., 1994, 65;

⁷² Кузман, П. - Почуча Кузман, Н., 2014, 299, сл. 434.

⁷³ Кузман, П. - Почуча Кузман, Н., 2014, 299.

⁷⁴ Монетите не се публикувани, а податоците за нив се преземени од музејската докумнетација на НУ Музеј – Куманово. Обработка на овие и на погореспоменатите монетие направена е од Александра Апостолова, виш кустос, нумизматичар во НУ Музеј – Куманово, на која и благодарам за соработката. Исто така му се заблагодарувам и на Дејан Ѓорѓиевски, виш кустос, археолог за неговата соработка и за отстапениот материјал.

Од она што досега го направивме како анализа на движниот материјал од локалитетот „Црквиште“, како и останатите горе-споменати споредби со други слични примери, прстенов од „Црквиште“ би можел да се вгради во ориентирна временска рамка од втората половина на IV и во раниот V век н.е.

Miroslav Petkovski, Senior curator – archaeologist
National Institution Museum – Kumanovo

SUMMARY

A RING WITH CHRIST'S MONOGRAM FROM THE LOCALITY “CRKVISHTE” – VILLAGE OF KLECHOVCE

The text focuses on a ring which has Christ's monogram from the locality called “Crkvishte” in the village of Klechovce discovered during archaeological researches in 2015. The ring is a deposit from the probe 12/15 (plan 1) in frames of an area which delivers hot air for the bath discovered on the locality itself. It was discovered in context (number 20) from compacted soil e.g. from floor level. From the point of view of the enameled fragments of ceramic mortar (which were not discovered in the same context with the ring, but between the roof tiles and the layer of ruins (context 14) and in the part of the furnium (context 22), but are in its immediate vicinity), as well as compared to other examples with rings similar to this, this finding can be set in the second half of IV and the early V century A.D.

Б и б л и о г р а ф и ј а :

- Anderson – Stojanovic, V.R., 1992, Stobi – The Hellenistic and Roman Pottery, Princeton, New Jersey: Princeton University Press;
- Апостолова, А., 2019, Марк Аврелиј низ еден сребрен денар, Музејски гласник, год. VII, бр. 12, Куманово, 84-93;
- Balj L. -Stanković-Pešterac T., 2013, Nakit – skriveno značenje, Muzej Vojvodine, Novi Sad, (Каталог од изложба);
- Donev, D. - Gorgievski, D. - Jacobs, I. - Mladeonović, D. - Russell, B.

- Strutt, K., 2017, Kostoperska Karpa: New Results from an Integrated Intensive Field and Remote Sensing Survey, ПАТРИМОНИУМ.МК - Списание за културното наследство - споменици, реставрација, музеи - Година 10, број 15, 73-90;
- Георѓиевски, Б., 1989, Римските патишта во кумановскиот регион, *Macedoniae acta archaeologica* 10, Скопје, 153-160;
- Ѓорѓиевски, Д., 2016 февруари, Извештај за извршените археолошки истражувања на лок. „Црквиште“, с. Клевовце, 2015 г., Куманово, (непубликувано);
- Eusebius, 1999, *Life of Constantine. Introduction, translation and commentary by Averil Cameron and Stuart G. Hall*, Oxford;
- Зотовић Љ., 1994 Рано христијанство у Виминацијуму кроз изворе и археолошке споменике, *Viminacium* 8-9, Пожаревац, 59-72;
- Ilić O. - Jeremić G., 2018, *Early Christian Finds on the Middle Danube Limes, Viver Militare Est - From Populus to Emperors - Living on the Frontier*, Vol. 1, Belgrade, 247-290;
- Јованова, Л. - Ончевска Годоровска М., 2017, Скупи - сектор Југоисточен бедем и комплекс Терма – базилика со атриум, Скопје;
- Josifovska – Dragojević B., 1982, *Inscriptions de la Moesie Supérieure*, VI, Beograd;
- Јосифовски, П. - Хаџи – Манева, М. - Размовска Бачевска, Д., 2006, Монети од колекцијата на Охридска Банка, Скопје;
- Керавица, Н., 2013, О бици код Милвијског моста, *Војно-историјски гласник*, 1/2013, Београд, 9-41;
- Кокић, М., 1933, Нови трагови Митрина култа у Јужној Србији, ГСНД, Књига XII, Скопље, 1-10;
- Кузман, П. - Почуча Кузман, Н., 2014, Златото на Лихнитида, Охрид;
- Laktanz, 2003, *De Mortibus Persecutorum. Die Todesarten der Verfolger. Übersetzt und eingeleitet von Alfons Städele*, Turnhout;
- Lewis, C. T. - Kingery, H. M., 1915, *An elementary Latin dictionary*, New York;
- Николовски, З., 2002, Прилог за убикацијата на станицата Vizianus кај с. Клевовце, *Музејски гласник*, бр. 7-9, год. IV, Куманово, 69 – 84;
- Николовски, З., 2008, Црквиште – Рамниште, с. Клевовце, Кумановско – истражувања 2001 – 2004 година, *Macedoniae acta archaeologica* 18, Скопје, 323-333;
- Odahl, C.M., 2005, *Constantine and The Christian Empire*, published

in the Taylor & Francis e-Library;

- Ончевска Тодоровска, М., 2004, Доцноантичка грнчарија од Скупи (втора половина на 4 - 6 век), Скопје;

- Острогорски, Г., 1998, Историја Византије, Београд;

- Post, W. E., 1999, Saints, Signs and Symbols, London;

- Smith, W. - Cheetham S., 1880, A dictionary of Christian antiquities: Being a continuation of the 'Dictionary of the Bible'. Vol. II, London;

- Southern, P., 2004, The Roman Empire from Severus to Constantine, New York: Taylor & Francis e-Library;

- ΣΒΟΡΩΝΟΥ, Ι. Ν., 1904, ΤΑ ΝΟΜΙΣΜΑΤΑ ΤΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ ΤΩΝ ΠΤΟΛΕΜΑΙΩΝ, ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ – ΔΕΥΤΕΡΟΝ, ΑΘΗΝΑΙΣ;

- Хол, А. С., 2013, Речник на значајни симболи во нивната хебрејска, паганаска и христијанска форма, Скопје;

- Cabrol, F. - Leclercq, H., 1913, Dictionnaire d' arhéologie chrétienne et de liturgie, Paris;

- Шурбановска, М., 1993, Римска куќа (палата) во Валандово, Macedoniae acta archaeologica 13, Скопје, 171-182.

<https://www.coin.com/images/dr/svoronos/svc001p134t.html>

<https://www.coin.com/images/dr/svoronos/svc001p135t.html>

<https://www.coin.com/images/dr/svoronos/svc029p002p.html>



Сл. 1 Дел од моргар, гледано во профил, од внатрешна страна и одозгора (венец - раб)



Сл. 2



Сл. 3



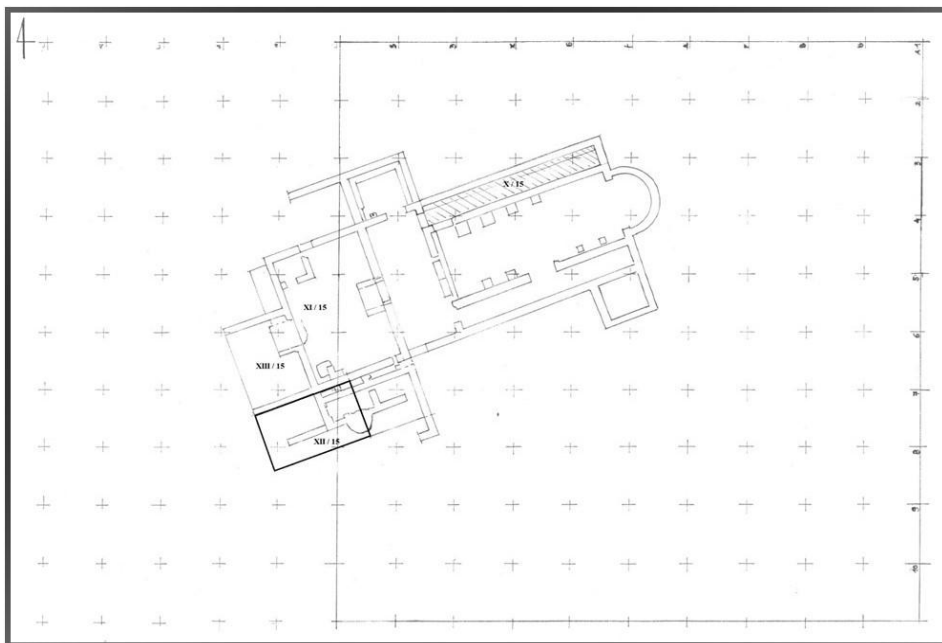
Сл. 4



Сл. 5



Сл. 6. Сонда 13/15 (лево од средишниот сид) и сонда 12/15 (десно од средишниот сид); ниво на кое е пронајден прстенот околу глинестата структура, помеѓу двата сида (северниот и јужниот), (фото Столе Петковски)



План 1. Поставеноста на сондите во 2015 г. и состојбата на истраженост на базиликалниот објект и просторот околу него, заклучно со 2015 г. (изработил: Славица Цветановска)

Д-р Снешка Лакалиска, кустос советник – историчар на уметност
ЈУ Музеј на град Скопје - Скопје

КОПИЈА НА ФРЕСКА ОД ЦРКВАТА „СВ. ЃОРГИ ПОБЕДНОСЕЦ“, СТАРО НАГОРИЧИНО, КУМАНОВСКО, ВО МУЗЕЈ НА ГРАД СКОПЈЕ

Традицијата на визуелно раскажување во христијанска уметност започнува од времето кога христијанството е прифатено како официјална религија, поточно кажано од времето на градењето на првите храмови. Со векови оваа уметност претставувала комуникација на православната црква со неписмената паства. Биле раскажувани сцени од Библијата, сцени од житијата на светците, во сукцесивни низи на настани во фрескоживописот и иконописот. На нашите простори средновековниот фрескоживопис и иконопис силно се изразени под византиско влијание. Низ историјата храмовите биле изложени на разни ризици и оштетувања, а голем број се уништени. Од тие причини е изнајден еден адекватен и ефикасен модус за зачувување на вековните придобивки на културното наследство со изготвување на копии. Тие се прилагодени на димензиите, формата и се ставени во функција на музеите.

Средновековниот фрескоживопис во црквите на просторот на РС Македонија, низ вековите претрпел разни физички оштетувања, рушења, пресликувања. Оттука, во фазите на неговото откривање и конзервација почнувајќи од 50-тите до 80-тите години на XX век, значајните сцени кои го карактеризираат стилот на уметноста во периодот кој настанал, е пренесен на платно. Ако се направи паралела со оригиналните фрески во црквите ќе се забележи дека на копиите автентично се пренесени сцените во оригиналните димензии, боите, записите па дури и оштетувањата. Со тоа фрескоживописот трајно е сочуван како документ, а се зголемува и вредноста на копиите. Пренесени во музеите, тие на посетителите им нудат ретка можност на едно место да можат да ги разгледаат, анализираат и да се едуцираат за ремек - делата на средновековната

византиско - македонска уметност од средината на XII до крајот на XIV век.

На Балканот првите чекори на копирање се направени меѓу двете светски војни. Прв кој практикувал конзервација и копирање на фрески во музеите во Македонија, бил првиот академски образован сликар по потекло од Велес, Михајло Шојлев (1887-1972). Неговите копии ги следиме хронолошки почнувајќи од 1930 година, во рамките на Кралството на СХС и од 1941 година под бугарско владеење, па потоа 1945 година кога Македонија станала дел на Југословенската заедница. Првите копии ги сликал во техника акварел на хартија⁷⁵. Искуството кое го стекнал во оваа област ќе



Сл. 1. Оплакување на Христос, копија на фреска,
Музеј на град Скопје, 1949 година, копист: Михајло Шојлев

резултира со покана од академик Димче Коцо да биде вклучен во тимот уметници од тогашната ФНР Југославија за големата подготовка на копии на фрески за презентација на средновековната уметност во Париз.

Имено, по Втората светска војна, културната политика на земјата била насочена првенствено на изградбата на новиот

⁷⁵ Величковски, В., 2007, 11, на изложбата била поместена копија на фреска од 1940 година со наслов „Светител“ од црквата „Св. Никита“ во с. Бањани, сликана во техника акварел на хартија со димензии 30 x 21 см., сопственост на Уметничка галерија Скопје;

идентитет на државата, која се засновала на нагласување на југословенското единство и заедничкото културно наследство. Во 1947 г. Југословенската влада го формираше Комитетот за култура и уметност на чело со најзначајните личности во уметноста и науките од тоа време од сите републики на Југославија. Целта на Комитетот бил спроведување на националните културни политики во нацијата, заштита и пропагирање на заедничко културно наследство. Еден од првите чекори на Комитетот бил да работи кон реализација на изложба што ќе ја претстави средновековната уметност и култура на југословенските народи. Во овој поглед, најзначајните уметници и фрескописничари од тоа време работеле заедно со француските конзерватори на копирање на средновековни фрески, скулптури и архитектонски детали во цела Југославија, кои им ги пренеле и своите нови технички искуства. Целиот овој проект резултирал со голема изложба на југословенска средновековна уметност, што е одржана во 1950 година во палатата Шајо во Париз⁷⁶.

Во врска со подготовките за големата изложба на „Југословенската средновековна уметност“ во Париз, Комитетот за култура и уметност на Владата на ФНРЈ од 1947 година, барал да биде исечена нерешката фреска „Оплакување на Христос“ од 1164 година и во оригинал да биде изложена во Париз⁷⁷. Директорот на Народниот музеј на град Скопје, Миодраг Хаџи Ристиќ, поради опасноста да биде уништена и засекогаш изгубена фреската, дал силен отпор⁷⁸. Од тие причини во 1949 година М. Шојлев изготвил копии на фрески од манастирската црква „Св. Пантелејмон“, с. Горно Нерези. Изложбата посветена на „Средновековната уметност и пластика на југословенските народи“ се одржала во палатата Шајо во Париз, од 9. III до 22.V 1950 година. Целата IV сала била посветена на нерешките фрески. Познатиот византолог Габриел Мије, истакнал дека во многу нерешки композиции се наидува на човечки карактеристики и според него „продуховеноста и реалните човечки чувства кои биле туѓи на византиската уметност,

⁷⁶ Бошковиќ, Ђ., 1950, 4;

⁷⁷ Оригинални фрагменти од фрески биле исечени од црквата Св. Богородица Љевишка во Призрен и поставени на Изложбата, (в)Павличик, Ј., 2018, 35-51;

⁷⁸ Сеќавање на проф. д-р. Крсте Богоески, јуни 2018 година. (набрзо М. Хаџи Ристиќ е разрешен од местото директор на Музејот и испратен на служба во Белград);

проникнале под словенски влијанија⁷⁹.

Комесарот на изложбата Мирослав Крлежа во предговорот истакнал дека „уметноста меѓу Византија и Рим дала сопствени импулси и поседува уметнички специфики со светски дострели“. Истата изложба била поместена и во Уметничкиот павилјон во Загреб од 11.III до 30.IV 1951 година. Во 1963 година девет копии на фрески од црквата „Св. Пантелејмон“ биле изложени и големата изложба на Археолошкиот музеј Скопје, меѓу кои и две со потписот на М. Шојлев⁸⁰.

Делото на копистот Михајло Шојлев „Оплакување на Христос“⁸¹ од 1949 година е најстара копија во збирката на Музеј на град Скопје (сл.1). Копијата е сликана со темперни бои на платно. Композиција е сликана од анонимни константинополски образовани зографи според Никодимовото евангелие во втората зона на северниот ѕид во наосот на црквата. Сите фигури се предадени во преден план, фонот е светло син. Живописот е исполнет со реализам, односно експресинизам и драматичност, која до крај е спроведена и подвлечена со ставови, изрази на лицата, гримаси, гестови на главните актери во композицијата потенцирана со графичизам⁸². Оваа копија се нашла на голем број изложби организирани од Музеј на град Скопје во Скопје, на изложбата „Фрески од Македонија“, во Археолошкиот музеј во Пула во 1989 година и во Музејот на XIV зимски олимписки игри, во Сараево, 1989 година⁸³, итн.

Фондот на копии на музејот кои бројат вкупно 40 се изготвувани во време на откривањето, проучувањето и заштитно конзерваторските зафати на фрескоживописот во црквите значајни репрезенти во средновековното сликарство во скопскиот регион, во периодот од 1950 до 1983 година. Меѓу нив по некоја случајност се

⁷⁹ Бошковић, Ђ., 1950, 7 - 8;

⁸⁰ Расолкоска-Николовска, З., 1963, 12, 23, Кат. IX – X;

⁸¹ МГС/Инв.553/У. димензии: 266 x 156 см.;

⁸² Лакалиска, С., 2000, 35;

⁸³ Nošpal - Nikuljska, N., 1989, 13, Кат. II; - Koračević, D., Nošpal- Nikuljska, N., 1989, 17;

нашла и една копија на фреска од црквата „Св. Ѓорѓи Победоносец“, од селото Старо Нагоричино, Кумановско, од XIV век. Копиите на фреските се дела на првата генерација врвни конзерватори - кописти, академски ликовни уметници од Македонија: Михајло Шојлев, Здравко Блажиќ, Ганчо Бошковски, Спасе Спировски, Никола Цонев, Ѓоко Крстевски, Јосиф Трајковски, Елена Маџан и Никола Кекеновски. Копии добиле фреските од црквите од Скопскиот Регион: „Св. Пантелејмон“, с. Горно Нерези (1164 г.); „Св. Богородица“, с. Сушица (XIII в.); „Св. Никита“, с. Бањани (1318/20 г.); „Св. Богородица“ („Св. Спас“), с. Кучевиште (1331 г.); „Св. Никола“, с. Љуботен (четврта деценија на XIV в.); „Св. Димитриј“ (Марков манастир) (1346/77 г.); и „Св. Андреа“, река Треска (1388/89 г.).

Средновековните цркви во скопскиот регион биле групирани главно во три области: во самиот град Скопје, во подножјето на Скопска Црна Гора и по долината на реката Треска. Христијанските храмови биле убаво украсени и секогаш ги следеле новите текови и достигнувања на двете главни византиски средишта Константинопол и Солун, како во архитектурата и живописот така и во декоративната пластика. Збирката копии на фрески, сопственост на Музејот на град Скопје, ги презентираат ремек - делата во живописот на источно - христијанските споменици во скопскиот регион од втората половина на XII до крајот на XIV век. Еден дел од спомениците се дело на врвните средновековни зографи кои авторизирале своите дела и во вечноста ги оставиле своите имиња, но за жал вековниот виор ги однел во анонимност многу од имињата на византиските и македонските средновековни сликари. Збирката копии е од исклучително значење. Во неа се опфатени копии на фрески главно од владетелски заветници, репрезенти на комненскиот и палеологовскиот стил во живопис со светско културно значење. Копиите кои се верни на оригиналот, на публиката ѝ нудат можност, дел од богатото споменичното културно наследство на град Скопје и неговата околина, да го разгледат на едно место надвор од физичките објекти, во музејски изложбен простор.

Еден од првите водечки кописти и многу значаен во овој процес бил академскиот сликар Здравко Блажиќ, роден во Стари Бечеј, Србија (1917 – 1979). З. Блажиќ своето прво уметничко образование го стекнал во манастирот Раковица кај стариот

професор прота Пимен Максимович Софронов, каде пристигнал во 1933 година. По завршувањето на образованието во 1936 година, Блажиќ е распореден на служба во Црковниот музеј во Скопје. Учествувал во Втората светска војна, по војната 1945 година се враќа повторно во Музејот. Потоа, З. Блажиќ две години специјализирал конзервација на Академијата за ликовни уметности во



Сл. 2. Исус Христос (лево) и Св. Богородица Милостива (Елеуса) (десно), копии на фрески, Музеј на град Скопје, копист: Здравко Блажиќ

Прага од 1946/48 година, кај професорот Бохуслав Слански⁸⁴. Во времето на Инфорбирото 1948 година, бил принуден да ги напуштистудиите и да се врати во ФНРЈ. Во повоениот период, во новите општествени услови на социјалистичка изградба на просторот на цела Југославија е донесен Закон за заштита на

⁸⁴ Спировски, С., 1979, 67- 68;

спомениците на културата и се основани Заводи, во повеќе центри меѓу нив и во Скопје⁸⁵. Набрзо ќе се формира и стручен кадар за таа цел. Блажиќ како обучен кадар своето знаење го пренел и ја обучил првата генерација фрескокописти во НР Македонија⁸⁶. З. Блажиќ изработил копии на фрески од повеќе значајни средновековни цркви во Македонија: „Св. Софија“ во Охрид, „Св. Леонтие“ во с. Водоча, Струмичко, „Св. Пантелејмон“, с. Горно Нерези, Скопско, „Св. Богородица Перивлепта“ („Св. Климент“) во Охрид, „Воведение Богородичино“, („Св. Спас“) с. Кучевиште, Скопско, „Св. Димитрија“ (Марков манастир) близу с. Сушица, Скопско и „Св. Андреј“ на реката Треска, Скопско⁸⁷.

Во збирката на Музеј на град Скопје се наоѓаат три негови копии на фрески од XIV век. Еминентниот копист Здравко Блажиќ во оригинал ги доловил стоечките фигури на Исус Христос⁸⁸ и Св. Богородица Милостива (Елеуса)⁸⁹ од Деизисната композиција со фрескоикони на источниот ѕид во наосот на црквата *Св. Богородица (св. Спас)*, с. Кучевиште (сл. 2). Во живописот во црквата *Св. Богородица (св. Спас)*, с. Кучевиште, се чувствува стилот на Палеолозите. Живописот во наосот е изведен до 1331 г. во времето на владетелот Стефан Дечански, со средствата на жупанот Радослав и Владислава и нејзините деца. Зографите живописот го извеле во традицијата на ѕидното сликарство од почетокот на XIV век, со тежнение кон нагласена наративност. Секогаш повторуваната иконографија ја прошириле и оживеале со дополнителни сцени на пролози и епилози со што се развива приказна за настанот, така што за секоја сцена од циклусот Големи празници се додадени уште една или две слики кои ја дообјаснуваат сцената⁹⁰. Исус Христос од деисисната композиција е претставен во цел раст во долг син хитон, во строг анфас со младеж на левиот образ, со поглед кон десно, со бујна кадрава коса која е фатена одзади. Со десната рака благоговува, а во левата држи евангелие. Св. Богородица исто така е претставена во цел раст, во син долг мафорион, стои на постамент. Во десната рака го држи Христос дете кој во левата рака држи

⁸⁵ Бошковиќ, Ђ., 1950, . . . 3-4;

⁸⁶ Спировски, С., 1979, 68;

⁸⁷ Расолкоска-Николовска, З., 1963, 9-23, Кат. I, II, VII, XXXI;

⁸⁸ МГС/Инв.бр.566/У, димензии: 79 x 229 см;

⁸⁹ МГС/Инв.бр.580/У, димензии: 78 x 246 см.;

⁹⁰ Лакалиска, С., 2000, 55;

свиток, а со десната благословува.

Третата негова копија во збирката на Музеј на град Скопје е композицијата „Молитва на Маслиновата гора“ од црквата *Св. Андреа* на реката Треска. Црквата е втората заветнина во скопската околина на династијата на кралот Волкашин, поточно на младиот принц Дмитар. Принцот Дмитар за внатрешната декорација на својата заветнина ги ангажирал познатите средновековни зографи, митрополит Јован и Григорие монах, а учествувал и монахот Калест Кирил. Живописувањето на црквата го завршиле во 1388/89 година. Зографите го негуваат монументалниот и архаичен стил, на фигури со голем формат инспирирани од сликарството на XIII век. За прв пат во средновековниот живопис во Македонија фигурите во композициите се претставени во просторот, а не во рамнина. Зографите преку разни движења и скратувања на фигурите направиле алузија на длабочина, иако не ги познавале доволно законите на перспективата, кои се силно изразени во композицијата „Молитва на Маслиновата гора“⁹¹, пренесена автентично на платно од копистот З. Блажиќ.

Во прва генерација кописти значајно место зазема Ганчо Бошковски (1913-2002), роден во Чаир, Скопје. Неговиот талент за сликање го воочил познатиот македонски сликар Лазар Личеновски, кој му препорачал да се запише во некое уметничко училиште во регионот. Ганчо ликовното образование го стекнал на Високата иконописна школа во Манастирот Раковица, близу Белград од 1934-1937 година, кај професорот прота Пимен Максимович Софронов (естонец)⁹². Во повоените години Г. Бошковски се вработил во новоформируваниот Народен музеј на Македонија како секретар. Неговата копистичка кариера започнува кога академик Димче Коцо го ангажира да копира една фреска од црквата „Св. Никита“ кај Скопје⁹³. Најголемиот дел од збирката копии во Музеј на град Скопје се негово дело, вкупно 23 копии: од манастирската црква „Св. Никита“ вкупно 15 (петнаесет), од манастирската црква „Св. Пантелејмон“ 5 (пет) копии, од црквата „Св. Никола“ во с. Љуботен

⁹¹ Лакалиска, С., 2000, 74;

⁹² Сеќавање на Оливера Николовска, јуни 2015 година. (ќерка на копистот), професорот прота Пимен Максимович Софронов (естонец), бил ученик на познатиот руски иконописец Фролов и со него работел 17 години;

⁹³ Сеќавање на О. Николовска, 2015 година:

2 (две) копии. Од црквата „Св. Ѓорѓи Победоносец“ од с. Старо Нагоричино, Кумановско, во фондот на Музеј на град Скопје се наоѓа една негова копија од циклусот посветен апокрифниот живот на Св. Богородица. Во неа е изразено сомневањето на Јосиф за бременоста на Марија, во МГС заведена како „Душевна борба на Јосиф“⁹⁴ (сл. 3). Фреската „Сомневањето на Јосиф во Богородица“, дело на врвните средновековни зографи Михајло и Евтихиј, 1318 година, е сликана во четвртата зона на јужниот ѕид во протезисот/проскомидијата на црквата, сликана според текстот на Протоевангелието (XIII, 1 - 3)⁹⁵. Композицијата е сликана помеѓу сцените „Благовести кај бунарот“ и „Јосиф и Богородица пијат вода на прочистувањето“⁹⁶. Во сцената Јосиф е претставен во тричетвртински став, стар со седа коса и брада. Облечен во долга туника, со наметка префрлена преку десното раме. На нозете има сандали. Рацете му се испружени напред кон Богородица, знак на гестикулација. Богородица е претставена во тричетвртински став со левата нога испружена напред. Облечена во син химатион и цинобер мафорион. Преставена е бремена со главата наведната кон десното раме и со отворени дланки пред себе, знак на гестикулација. Сцената се одвива пред градби со сивомаслинеста фасада. На цинобер бордурата на копијата, под преставата на Св. Богородица мошне е замачкан потписот на копистот. Спореден со останатите негови авторизирани копии, кој практикува да се потпише со црно мастило во два реда, се чита неговиот потпис - копија, XIV в, Г. Бошковски, 1960 г.⁹⁷. Се до неговото пензионирање во 1979/80 година Ганчо Бошковски ископирал околу 900 м² фрески од повеќе цркви и манастири во Македонија⁹⁸. Тој изготвил бројни копии од фрескоживописот на повеќе средновековни цркви: „Св. Софија“ во Охрид, „Св. Богородица Елеуса“, с. Вељуса, Струмичко, „Св. Леонтие“ во с. Водоча, Струмичко, „Св. Пантелејмон“, с. Горно Нерези, Скопско, „Св. Ѓорѓи“, с. Курбиново, Ресенско, „Св. Никола“, с. Манастир, При-

⁹⁴ МГС/Инв.бр.588/У, димензии:170 x 122 см.;

⁹⁵ Миљковиќ - Пепек, П., 1967,108;

⁹⁶ Миљковиќ- Пепек, П., 1967, 61, 25.Сомневањето на Јосиф во Богородица и последната сцена во циклусот 26.Јосиф се уверува во праведното зачнување на Богородица; и на стр.105. цр.35 сцени од детството и животот на Богородица. - Крстиќ,С., 2012, 22, авторката ја регистрира сцената како „Прекорот на Јосиф за бременоста“;

⁹⁷ МГС инв.бр.588//У. Дим. 170 x 122 см.;

⁹⁸ Исто;



Сл. 3. Сомневањето на Јосиф во Богородица, копија на фреска,
Музеј на град Скопје, копист: Ганчо Бошковски, 1960 година

лепско, „Св. Богородица Перивлепта“ („Св. Климент“) во Охрид, „Св. Никола“, с. Варош, Прилеп, „Св. Никита“, Бањани, Скопско, „Св. Ѓорѓи“, с. Старо Нагоричино, Кумановско, „Св. Никола“, с. Љуботен Скопско, „Воведение Богородичино“ („Св. Спас“) с. Кучевиште, Скопско, „Успение Богородичино“, манастир Трескавец, Прилеп, „Успение Богородичино“, с. Матејче, Кумановско, „Св. Архангел Михаил“, с. Варош, Прилеп. Голем број копии потпишани од копистот Ганчо Бошковски, односно вкупно 58 се нашле на големата изложба организирана во Археолошкиот музеј Скопје во 1963 година⁹⁹. Од црквата „Св. Ѓорѓи Победоносец“ од с. Старо Нагоричино, Кумановско, на истата изложба биле изложени девет негови копии¹⁰⁰. Копиите на Ганчо Бошковски биле изложени на бројни изложби во земјата и во странство, како во Италија, САД, Јапонија и др.¹⁰¹ Неговите копии денес се дел од повеќе музејски збирки, а голем број ги красат ѕидовите во Македонската православна црква ОА и на бројни институции во Скопје, меѓу кои и холот на главниот влез на Собранието на РС Македонија¹⁰².

⁹⁹Расолкоска - Николовска, З., 1963,5-23;

¹⁰⁰ Расолкоска - Николовска, З., 1963, 17-18. кат. 59 - 67. На изложбата биле изложени копиите: Распятие Христово (2,32 x 1,40 м.), Св.Сергеј и Вакх (0,70 x 1,28 м.), Св Богородица Пелагонитиса (фреско икона од иконостасот, 1,60 x 1,09 м.), Богородица од Благовештението(0,86 x 1,42 м.), Благовештение на Богородица кај бунарот (1,63 x 1,26 м.), Пиене вода на разобличување (1,64 x 1,22 м), Св.Ѓорѓи Горг (0,62 x 1,90 м.), Предавството на Јуда (детал – 046 x 046 м.) и Исмејување на Христос (детал – 0,71 x 0.53 м.);

¹⁰¹ Сеќавање на О. Николовска, 2015 година (ќерка на копистот). Добитник е на повеќе награди и признанија од кои најзначајни се: „ 13 Ноемвриската награда“ и „Орденот за труд со златен венец од Јосип Броз Тито“;

¹⁰² Во холот на главниот влез на Собранието на РС Македонија, од левата и десната страна се поставени три копии на фрески од кои двете копии : „Предавството на Јуда“ и „Качување на крстот“ кои потекнуваат од црквата Св. Богородица Перивлепта (Св, Климент) во Охрид,1295 год се изработени од Ганчо Бошковски, во 1974 год. (в) Прирачник за посетители во Собранието на Република Северна Македонија, 11 [https://www. sobranie.mk > content >](https://www.sobranie.mk/content);

D-r Sneshka Lakaliska, Consultant curator – Art historian
Public institution - Museum of the city of Skopje – Skopje

SUMMARY

A COPY OF A FRESCO FROM THE CHURCH “ST. GEORGE THE VICTORIOUS”, VILLAGE OF OLD NAGORICHINO, AREA OF KUMANOVO IN THE MUSEUM OF THE CITY OF SKOPJE

It is significant to emphasize that the first generation of copyists in Macedonia managed to save a great number of frescoes from ruining while the protection-conservation work was taking place, but they also discovered the way the colors were being used and prepared in the fresco painting by the Medieval painters. Although unlike the Medieval painters, they used another medium, prepared canvas and tempera, they managed to capture the original representations successfully which helped them to prove their amazing talent and skill. They left very valuable works of art which are worth great respect. This work is dedicated to three amazing copyists: Mihajlo Shojlev, Zdravko Blazhikj and Gancho Boshkovski who used their art talent to mark the historic process of fresco copying on the area of the Republic of Northern Macedonia. After the copying was finished, they authorized the copies and this was obligatory. The area of Skopje encloses copies of frescoes mostly of ruler belongings, representations of the Komnenos' and Palaiologos' style in the fresco painting which has world cultural meaning. The copies, which are a part of the rich monumental cultural heritage of the city of Skopje, which are very true to the original, offer the audience a rare possibility to be able to see, analyze and learn something about the works of art which belong to the Medieval Byzantine-Macedonian art from the middle of XII to the end of XIV century. Transferred to another medium out of the physical objects, for example, in a museum exhibition area, the fresco painting is permanently preserved as a document. The copies as an adequate mode for presentation of the cultural heritage with adjusted dimensions and form, which are put into function in the museums, gained the epithet of objects with great museum value.

КОРИСТЕНИ ИЗВОРИ:

- Секавање на проф.д-р. Крсте Богоески, јуни 2018 година;
- Секавање на Оливера Николовска, јуни 2015 година (ќерка на копистот);

Библиографија:

- Бошковић, Ђ. 1950, Изложба средњовековне уметности југословенских народа, Музеји бр. 5, часопис за музеолошко-конзерваторска питања, Београд (3 - 10);
- Величковски, В., 2007, Михајло Шојлев, каталог, Народен музеј Велес, Велес, 10 ;
- Лакалиска, С. 2000, Христијанските споменици на културата во Скопје и Скопско, Музеј на град Скопје, 120 ;
- Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Izložba srednjovjekovne umetnosti naroda jugoslavija, krlezijana. Izmk.hr > clanak;
- Koračević, D., - Nošpal-Nikuljska, N., 1989, Antičko Skupi- Freske XII. - XIV. st. iz fundusa Muzeja grada Skoplja, Muzej XIV zimskih olimpijskih igara, katalog za izložba, Sarajevo 08.02 - 25. 02. 1989, Sarajevo, 17;
- Крстиќ, С. 2012, Црковни споменици во Кумановско, НУ Музеј Куманово, Куманово, 320;
- Миљковиќ, П., - Пепек, 1967, Делото на зографите Михаило и Евтихиј, Скопје, 287;
- Nošpal-Nikuljska, N., 1989, Freske Makedonije, Fresko slikarstvo na spomenicima culture skopske regije, katalog za izložba, Pula, 13;
- Павлички, З.Ј., 2018, Copie conforme-Копије фресака у пракси заштите споменичног наслеђа, пример копија из цркве Богородице Љевишке у Призрену, Зборник матице српске за ликовне уметност, бр.46, Нови Сад, 35- 51, www.academia.edu ;
- Прирачник за посетители во Собранието на Република Северна Македонија, 28 [https://www. sobranie.mk](https://www.sobranie.mk) > content > ;
- Расолкоска-Николовска З., 1963, Средновековни фрески во Македонија од XI-XIV век, Каталог за изложба на копии-фрески од збирката на Археолошкиот музеј Скопје, Скопје, 42;
- Спиоровски, С., 1979, Здравко Блажиќ (IN MEMORIAM), Ликовна уметност год.IV, бр.6, Списание на друштвото на историчарите на уметноста на СРМ, Скопје, 70;

Мери Николиќ – кустос историчар на уметност
НУ Музеј - Куманово

НАКИТОТ И ДЕКОРАТИВНИТЕ ЕЛЕМЕНТИ НА КТИТОРСКАТА КОМПОЗИЦИЈА ВО ЦРКВАТА „СВ. БОГОРОДИЦА“ ВО МАТЕЈЧЕ

Основна намена на накитот е неговата магиско - култна улога во примитивните средини, меѓутоа има за цел и да го украси сопственикот. Преку украсувањето се покажува општествената положба и сталежот, а преку уметничките својства на накитот се покажува степенот на образование и културното ниво на сопственикот. Накитот во историско - општествените рамки има поголем значај отколку парите. Преку неговата симболика може да се направи пресек на еден одреден сталеж, начин на живеење и политичка моќ, а преку неговата скапоценост и неговата економска сила. Посебно е важно изучувањето на накитот и неговиот развој во рамките на средновековните случувања, бидејќи од овој временски период се сочувани во најголем дел споменици со црковни содржини кои во односот на лаичката уметност се доста добри за испитување на економските и културните прилики. Во кратки црти, накитот многу јасно покажува колку е благороден материјал кој дава можност да се согледаат различните аспекти на животот на човекот, изразени не само во феудализмот туку и подоцна па сè до денес. Користењето на средновековното сидно сликарство како ликовен извор за изучување на накитот се појавува во периодот помеѓу двете светски војни и служи за изучување на портретите на средновековните владетели.¹⁰³

Зборуваме за еден од најзначајните средновековни византиски споменици на Балканот од XIV век. Ја изградил српскиот цар Стефан Урош IV Душан (1345-1355) во 1346 година, според едни, за време на првиот српски патријарх Јоаникиј, а според други за време на скопскиот митрополит Јован кој е воедно и прв митрополит и архиепископ на Скопската митрополија. Црквата е монументална

¹⁰³ Радојковиќ Б., 1969, 9 - 13;

петкуполна градба, трокорабна базилика со впишан крст во правоаголна основа. На фасадите и куполите е украсена со керамопластична декорација од тула и камен (сл. 1).

Манастирот Матејче бил и еден од главните книжевни центри од XV до XIX век и го нарекувале Жеглиговски манастир.¹⁰⁴ Вкупно петнаесет циклуси и мноштво фигури ги красат сидовите на овој храм кој е втор по големина во средновековна Србија после Дечанскиот манастир.

На јужниот сид во наосот источно од влезот е претставена ктиторската композиција со царот Душан, неговиот син Стефан Урош V (1355 - 1371) со модел на црквата во раце и неговата жена царица Елена, сестра на бугарскиот цар Иван Александар Асен (1331-1371). Во 1930 година Н. Окуњев е првиот автор кој напишал поопширен монографски приказ за живописот на манастирот како и за ктиторските портрети и нивните иконографски необичности, имено за белиот превез на царица Елена која го носи на главата мислел дека е знак на жалост за смртта на царот Душан.¹⁰⁵ Со најновите истражувања, ктиторската композиција претставува посложена идејна целина во која освен владетелски личност учествуваат и свештени лица, високи достоинственици од времето на цар Душан кои дополнително и попрецизно ја одредуваат годината на изградбата и на самиот живопис на манастирот.¹⁰⁶ Ликовно - стилските особености ги откриваат вистинските вредности на живописот на оваа мала црква во која вештиот зограф Јован Теоријанос - Грк, работел со воедначен стилски израз, целосно инспириран од класицизмот на Палеолозите и вистински следбеник на сликарите од почетокот на XIV век.¹⁰⁷ Истиот автор го сретнуваме на фреските од катот во нартексот на Св. Софија во Охрид, Св. Никола во Љуботен, Св. Никола кај Кавадарци итн., работени во XIV век.

Иако ктиторска композиција е многу оштетена, јасно се гледаат претставите на тројцата ктитори фронтално поставени. Од левата страна се прикажани ликовите на царицата Елена и кралот Урош кои помеѓу себе ја држат макетата на петкуполната црква во раце и покрај нив е претставена фигурата на царот Душан (сл. 2).

¹⁰⁴ Крстиќ С., 2012, Црковни споменици во Кумановско, 33-35;

¹⁰⁵ Н.Л.Окуњев., 1929, Граѓа за историју српске уметности, 90-118.

¹⁰⁶ Димитрова Е., 2002, 262-267;

¹⁰⁷ Крстиќ С., 2019, 10-13;



Сл. 1. Манастир „Св. Богородица“ во Матејче



Сл. 2. Киторска композиција, јужен ѕид, наос,
манастир „Св. Богородица“ во Матејче

Царица Елена е облечена во царски фустан со темноцрвена боја, со лорос чиј крај е префрлен преку нејзината лева рака. Лоросот, нарамникот и перибрахионите се богато украсени со вез и бисери и црвена ткаенина накитена со декорација во облик на ромб во кој се наоѓа стилизирана форма на крин. На главата има висока круна украсена со бисери и се шири во горниот дел. Под круната од двете страни се спушта превез од мека ткаенина која паѓа врз рамениците.¹⁰⁸ Во десната рака царицата носи долг крст украсен со бисери. Претставата на фигурата на Елена и нејзината облека припаѓаат на традиционалниот модел за прикажување на царичниот лик во рамките на ктиторските композиции. Онаа што е ново во претставата на Елена за разлика од другите претстави е белиот превез кој ѝ се спушта од главата и паѓа врз рамениците што е типично обележје за нејзиниот статус на вдовица (сл. 3). Десно од царицата Елена е претставен нејзиниот син Урош, младолико момче облечено во темна далматика со вертикален лорос префрлен преку левата рака. Манијакисот, лоросот и перибрахионите се богато украсени со бисери. На главата има круна со куполеста форма, а во раката држи долг крст со осум крака, украсен со бисери.

Монументалната фигура на царот Душан е прикажана на источниот пиластер на јужниот ѕид, западно до Елена и Урош. на главата има висока круна со куполест облик, украсена со препендулии. Под круната јасно се гледаат перчиња костенлива коса кои зад ушите се спуштаат до рамениците. Царот е облечен во далматика, со вертикален лорос, префрлен преку неговата лева рака. Со десната рака го држи долгиот осумкрак крст, а со левата рака свитокот (сл. 4).

Целата ктиторска композиција, царицата Елена, царот Душан и малиот Урош се претставени со нимбови, а самите ликови и нивните претстави одговараат со владетелските семејства претставени во нартексот на Сопокани, црквата „Свети Никола“ во Љуботен, Дечани, Лесново. Ликот на Урош кој секаде е претставен како дете, во манастирот Матејче е претставен како младолико момче на околу петнаесетина години. Единствената разлика во Душановиот портрет во Матејче, во однос на постари портрети е во формата на неговиот лорос, каде носи инсигнија во вид на две ленти врзани за манијакисот, додека во останатите претстави е со вкрстен лорос.

¹⁰⁸ Димитрова Е., 2002, 185-187;

Со ваков распоред на личностите од владетелското семејство јасно е потврдена ктиторската улога на Елена и Урош кои го држат моделот на црквата.

Најмонументална слика на царот Душан се наоѓа во манастирот Лесново каде е насликан со своето семејство, меѓутоа престаен во средина помеѓу Елена и Урош.¹⁰⁹ Додека Елена стои зад царот Душан, во десната рака држи скиптар. Нејзиниот фустан е темноцрвен со жолти орнаменти стилизиран со лист од бршлен во кој е впишан тролист. Лорот, ѓерданот, обетките и останатите украсни траки се украсени со бисери. Чевлите се црвени меѓутоа без додатни украси (сл. 5).



Сл. 3. Царица Елена и синот Урош, ктиторската композиција, манастир Матејче



Сл. 4. Цар Душан, ктиторска композиција, манастир Матејче

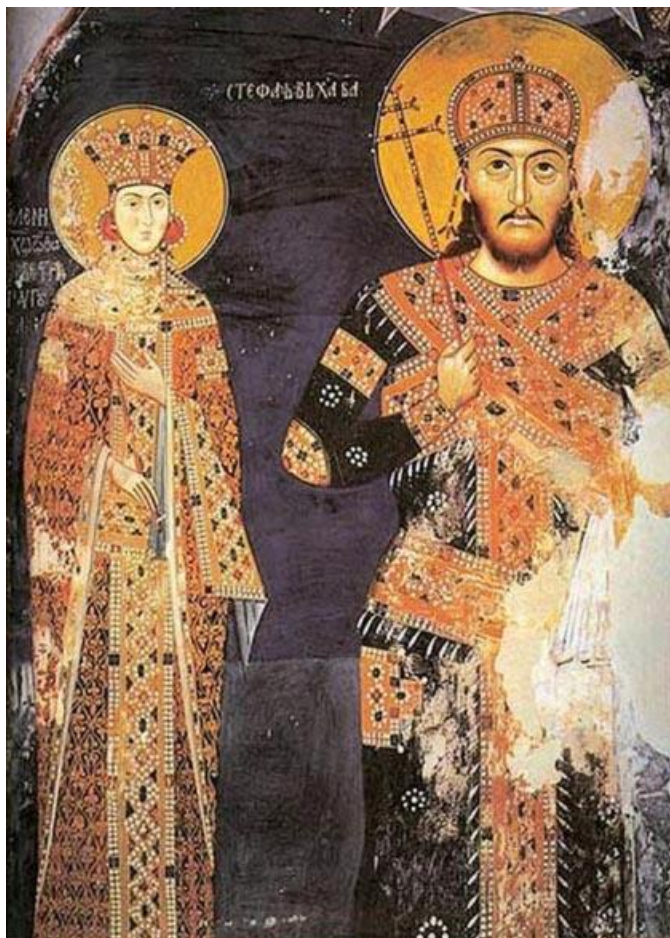
Царот Душан облечен во виолетов сакос, во левата рака држи акакија, а во десната крст. Неговата круна е едноставна, на врв украсена со скапоцени камења. Вкрстената дијадема со златно жолта боја е со прешиени реси од бисери.¹¹⁰

Скапоцениот владетелски накит обично се идентификува со

¹⁰⁹ Радојчиќ С., 1996, 55;

¹¹⁰ Радојчиќ С., 1996, 56-59;

инсигнии, како знак на владетелска моќ и значај. Меѓутоа средновековниот накит на прв поглед бил исклучиво разноврсен и различен. Некои облици на средновековниот накит со текот на времето се менувале и го губеле првобитното значење, но сепак за разлика од владетелскиот накит се разликувале по квалитетот и скапоценоста.



Сл. 5. Цар Душан и Царица Елена од манастирот посветен на Архангел Михаил и пустиножителот Гаврил Лесновски во Лесново

Од ликовната документација на средновековното ѕидно сликарство јасно се гледа дека главата е најмногу украсувана, како кај машките така и кај женските претстави. И владетелот и владетелката секогаш носат карактеристичен накит, круни и наметки како знак за своето достоинство и симбол на владеењето. За разлика од

другиот накит, круната е интернационален накит, која по материјалот може да биде сребрена, позлатена, златна, со емајл и скапоцени камења, а по прашање на нејзниот целосен изглед немаме доволно детали. Меѓутоа круната не е само круг составен од едно парче туку од осумнаесет делови како што може да прочитаеме од еден документ од 1425 година.¹¹¹

Важен дел од украсите на главата на владетелките од овој период се и обетките (сл. 6), а по зачуваните ктиторски претстави можеме да видиме дека биле во облик на полумесечина, така-наречени лунести обетки. Тоа биле крипни обетки кои во зависност од површината се делат на лунесто - округли и лунесто - лезести.

Во било каков облик и да се тие биле украсени раскошно со бисери и скапоцени камења. Од друга страна за обичајот за носење на обетките ни сведочи и портретот на царица Елена во ктиторската композиција во манастирот Лесново насликана со висечки кружни обетки кои на краевите биле со бисери. Во поголем број цркви и манастири во Македонија, како што било вообичаено во Византија, во средниот век имаме податоци за постоење на



Сл. 5. Царица Елена, детал,
манастир Лесново

портрети на историски личности. Од целокупното сидно сликарство исполнето со слики од Стариот и Новиот Завет, профаното сликарство зазема само еден мал дел. Меѓутоа тоа е значајно затоа што ни ги претставува историските личности и членовите на нивните семејства кои биле задолжени за подигање на црквите и нивно украсување со фрескосликарство. Покрај главата на ктиторот, на вообичаен начин се наоѓа натпис во кој е изнесена неговата молба до Исус Христос да биде примен неговиот дар

¹¹¹ Радојковић Б., 1969, 27 – 33;

кој се принесува за спас на неговата душа. Ктиторските портрети имаат вредност на вистински современи портрети и се од непроценлива важност за историските проучувања.

За разлика од сликањето на светителските ликови, кои обично биле сликани со маслинесто - зелена боја за сенките и за темните и неосветлени места, старите зографи при сликање на ктиторските композиции малку отстапувале од овој начин на сликање, сакајќи да го прикажат што пореално животот на човекот и неговото лице го сликаат со румен тен за да може да се осети живо суштество.¹¹² Меѓутоа и жените на ктиторите кои се сликаат заедно со нивниот маж имаат исто така истакнати бои во претставата, тенки веѓи и усни, овални лица и светол тен.

Meri Nikolikj – Custodian - Art historian
National Institution Museum – Kumanovo

SUMMARY

THE JEWELRY AND THE DECORATIVE ELEMENTS OF THE DONOR COMPOSITION IN THE CHURCH OF THE HOLY MOTHER OF GOD IN THE VILLAGE OF MATEJCHE

Jewelry is more important than money in historic-social frames. Through its symbolics we can create a section of a certain class, way of life and political power and through its preciousness, we can discover its economic power. Especially important is the studying of jewelry and its development in the frames of Medieval happenings, because this period is abundant in a great number of monuments with church contents which are very good for researching the economic and cultural opportunities related to the layman's art.

With the newest researches, the donor's composition represents a more complex ideological whole which also includes clergy besides the rulers, high profile dignitaries from the time of Tsar Dushan which define the year of building as well as the fresco painting of the monastery itself

¹¹² Расолкоска-Николовска З., 2004, 291 - 300;

additionally and more precisely.

The precious emperor jewelry is usually identified with insignias as a sign of the ruler's power and importance. Nevertheless, the Medieval jewelry was extremely diverse and various at first glance. Some shapes of the Medieval jewelry were changed with time and lost their original meaning, but still, they were different from the ruler's jewelry by their quality and preciousness.

From the complete wall painting filled with paintings from the Old and New Testament, the profane painting takes only a small part. Still, this is very significant because it represents the historic personalities and the members of their families who were in charge of raising the churches as well as decorating them with fresco painting.

Б и б л и о г р а ф и ј а :

- Димитрова Е., 2002, МАНАСТИР МАТЕЈЧЕ, Скопје;
- Крстиќ С., 2012, ЦРКОВНИ СПОМЕНИЦИ ВО КУМАНОВСКО, НУ Музеј – Куманово, Куманово;
- Крстиќ С., 2019, *Византиски и поствизантиски сакрални споменици во Кумановско (каталог)*;
- Окуњев Н.Л., 1929, *Граѓа за историју српске уметности*, Београд;
- Радојковиќ Б., 1969, *Накит код Срба од XII до XVIII века*, Београд;
- Радојчиќ С., 1996, *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд;
- Расолкоска-Николовска З., е 2004, *Средновековната уметност во Македонија*, Скопје;

Валентина Андреиќ - виш кустос историчар на уметност
НУ Музеј - Куманово

ПОСТВИЗАНТИСКИ ЦРКВИ СО ОРИЕНТАЛНИ ВЛИЈАНИЈА ВО КУМАНОВСКО

Во поствизантискиот период, во 16 –от и почетокот на 17-от век, во регионот на Жеглигово, денешната Кумановска област, биле изградени голем број на цркви. Според некои истражувачи, околу локалитетот Костоперска карпа во близина на Младо Нагоричино, била сместена Ерменска заедница, на христијански мајстори – градежници.¹¹³ Тие биле задолжени за изградба на православните христијански цркви, при што вметнувале и свои елементи и знаења, како во начинот на зидање со камени блокови, така и во специфичната пластична декорација на фасадите.¹¹⁴ Од тој период особено се истакнуваат пет цркви.

„Св. Ѓорѓи Победоносец“ во Младо Нагоричино

Во селото Младо Нагоричино, од десната страна на Костоперска карпа и во близина на Вуевска карпа, се наоѓа монументалната градба, црквата „Св. Ѓорѓи Победоносец“. Полихромната декорација употребена при зидањето со камени блокови, како и застапената пластична декорација, зборува за времето во кое настанала, втората половина на 16 век, а за нејзината изградба непосреден модел била црквата „Свети Ѓорѓи“ во Старо Нагоричино.¹¹⁵ На западната фасада, на колонетата на бифората е врежан Херакловиот јазол,¹¹⁶ симболот на заштита од зло, Овој симбол особено користен во Византија во 12 век, е скоро ист како во старонагоричката црква. На јужната фасада во периодот на Преродбата, бил дограден отворен трем, кој денес не постои. Над

¹¹³ Kiel, M., 1971, 251; Крстиќ С., 2012., 57;

¹¹⁴ „Примената на извесни исламски елементи, се правела повеќе несвесно, свесно се отфрлала за да не ја навреди светоста на самата црквена градба“, Бошковиќ Ђ., 1976, 114

¹¹⁵ Крстиќ С., 2012, 61;

¹¹⁶ Ибид, 62; Хаџи – Васиљевиќ Ј., 1928, 95;

бифората со железни транзени, карактеристични за поствизантиските цркви, во широкиот архиволтен тимпан е изработена пластична декорација со геометриски мотиви, како и ранохристијански мотив, фигура на бик како симбол на служење на Спасителот. Под него е претставен черепот на Адам, во исто време како симбол на смртта и воскресението. Полукружниот сараценски лак од црно жолти квадрати, е присутен и на другите две фасади освен на источната.¹¹⁷ На источната страна, над тристраната апсида



Сараценски лак, под него ранохристијански симбол и черепот на Адам, јужна фасада

е врежан крст со флорални мотиви. А на северната фасада, над бифората, крстот е во кружен медалјон и со странични геометриски мотиви. Широкиот нартекс е издвоен од наосот и никогаш не бил живописан. Трокорабната градба, во својата основа во внатрешноста, всушност претставува развиен впишан крст, со трансепт, или попречен кораб. Ниската слепа купола во пресекот на централниот и попречниот кораб, е елемент од ориенталното градителство, со

¹¹⁷ Крстиќ С., 2012, 62;

живопис од поново време, 1872 година. Стариот монументален живопис со византиско влијание е од крајот на 16-от или почетокот на 17-от век. Со конзерваторските работи е откриен во 1998/99 година и подоцна во 2007/08 година. Од сочуваниот живопис во првата зона се стоечки фигури на светители, над нив се сцени од циклусот посветен на Свети Ѓорѓи. Во третата зона е претставен Циклусот од Страдањата Хрстови, во четвртата - Чудата и Параболо-



Херакловиот јазол на бифората и сараценски лак, детаљ, западна фасада

лите Хрстови, и во петтата - Големите празници. На западниот ѕид во втората зона, *Успението на Богородица* е претставено со пренесување на телото на гробот на Гетсиманија, што е невообичаено за другите цркви. На сите столпци биле прикажани светите војници, денес сочувани фрагментарно. На источниот ѕид во олтарот, најгоре во олтарската апсида била насликана Богородица

на престол со малиот Христос, слична со онаа во стрезовската црква. Под неа е дел од фризот со бисти на архиереи, во втората зона Причестувањето на апостолите и во првата зона Поклонувањето на Христос агнец во литургиската служба на архиереите. Гледано во целина, ова сликарство ја следи програмата на старонагоричкиот храм. Поновото сликарство од 19 век е претставено на троредниот иконостас, насликан во 1873 година од Вено Костов од Галичник и Зафир Василков од Дебар потпишан на проскомидијалната врата.¹¹⁸ Денес некои икони се подложени на конзервација.

„Св. Никола“ во Стрезовце

На 20 километри одалеченост од Куманово, на десна страна од магистралниот пат Куманово – Крива Паланка, локалниот пат води во селото Стрезовце и црквата „Св. Никола“. Осамена, веднаш до селските гробишта, оваа црква со правоаголна основа, некогаш на јужната фасада имала дограден трем. Денес, оваа црква од



Давидова ѕвезда од двете страни на западниот засек, јужна фасада

¹¹⁸ Андреиќ В, 2019, 4 – 27;

камени блокови сè уште е украсена со тесни отвори за светлина на делот на наосот, а еден од отворите е декориран со Давидовата ѕвезда, симболот на Евреите. На источната фасада јужно од полукружната апсида, во каменот е врежана геометриска претстава, над апсидата кружна транзена со геометриски преплет, над која пак во правоаголна плоча е врежан крст. Јужниот влез води во отворениот нартекс. Над западниот влез во наосот, сè уште постојат остатоци од фреската на патронот на црквата, Св. Никола. Над западниот влез во внатрешноста постои ктиторски запис за подигањето на црквата 1606 година, кога е изработен и живописот, додека пак таа е обновена во 1892 година. Оваа трокорабна градба, сè уште го чува стариот живопис со византиско влијание е делумно сочуван во олтарот и наосот, подложен на конзервација во 1994/99 година, од страна на Музеј Куманово и Републичкиот завод за заштита на спомениците.

Во првата зона во наосот, се претставени стоечки светители: свети војници, преподобни оци, архангелите Михаил и Гаврил, цар Константин и царица Елена, а во втората зона медалјони со маченички и маченици, додека во третата и четвртата зона биле насликани Големите празници и Христовите страдања. На сводот, живописот е од поново време 1901 година, изработен од Атанас Николов од Велес.¹¹⁹ Иконостасот го насликал исто така Атанас со брат му Петар Николов од Велес, во 1893 година.

„Св. Дух“ во Добрача

На 26км од Куманово, десно од локалниот пат Драгоманце – Жегљане, на возвишението наречено Висок Рид во селото Добрача, до селските гробишта се наоѓа црква посветена на Светиот Дух. Таа била изградена врз темели на постара црква од 14 век. Според некои истражувачи, првобитната црква била со поголеми размери и многу украсена. Сегашниот изглед го добила кон крајот на 16 и почетокот на 17 век. Црквата е со правоаголна основа, но за разлика од другите, вкопани во земја за неколку скали во внатрешноста, оваа црква е издигната над земјиното тло. Градена е со обработен камен како и другите цркви и со впечатлива камена пластика над западниот влез, Во хоризонтално правоаголно поле е врежана декорација со арабески, како и на бифората. Капителот на

¹¹⁹ Крстиќ С., 2012, 89; Андреиќ В., 2019, 4 -27;

колонетата на бифората е украсен со истата флорална декорација како и на бифората на апсидата на „Св. Ѓорѓи“ во Жегљане. Над неа е врежан крст, а во неговото подножје, од лева страна е претставена змија - симболот на исцелението, а од десната страна е претставен петел - симболот на воскресението. Додека пак на страничните конзоли, од левата страна е врежан еленот - симболот на мудроста, а од десната лавот како симбол на моќта и силата Господова и на црквата. Оваа декорација укажува на ерменски влијанија, заедно со христијански симболи. На јужната и северната фасада, се присутни



Камена пластика со ерменски и христијански симболи, западна фасада

монофори, како и на шестостраната апсида од исток. Оваа трокорабна градба, со по два столба меѓу корабите, некогаш имала под од камен, денес бетониран. Никогаш не била живописана и не поседува иконостас. Сводот е со дрвена ламперија од поново време. Единствена декорација се слепите архиволти со истурени пиластри, присутни и во „Св. Ѓорѓи“ во Жегљане и манастирот Карпино. На јужниот и северниот ѕид под монофорите се нишите со турски лак, а на источниот ѕид на наосот, крст во кружно поле, со мешање на ерменско влијание. Полукружната арка која го дели наосот од олтарот е присутна и во жегљанската црква помеѓу наосот и

нартексот. Во олтарскиот простор е присутна камената чесна трпеза од 16 век, со декорација, единствена во кумановските поствизантиски цркви, додека камена декорација е присутна и на ѕидот на апсидата.

„Воведение на Богородица“ (манастир Карпино) во Сув Орах

На 25 км од Куманово и 5 км од селото Сув Орах, единствениот тешко прооден каменит пат, продолжува низ дрворед, право до манастирот Карпино. Од 16 до 18 век, овој манастир водел активен верски живот со голем број калуѓери, а бил и значаен книжевен центар. По многу историски промени, манастирот живеел сè до крајот на Втората светска војна.¹²⁰ Црквата „Воведение на



Правоаголна апсида на исток и правоаголна конха на северна фасада

Богородица во храм“, за првпат се споменува во 1592 година, изградена врз темели на постара црква од 14 век. Дрвениот трем од западна страна е додаден во преродбенскиот период, односно во 1892 година. Со издолжена правоаголна основа и необично решение, со три правоаголни апсиди од јужна, источна и северна страна, кои имаат слепа арка со железни транзени, таа е единствен ваков пример на градба во Кумановско. Во внатрешноста на

¹²⁰ Ibid, 66;

црквата, на северниот и јужниот ѕид во нартексот, има по два архиволтни траеви. Нартексот кој некогаш бил живописан, денес ја поседува единствената фреска од стариот живопис од 16 век во конхата на западниот ѕид, Богородица Оранта и малиот Христос. Фреската со Св. Никола на јужниот ѕид, ја изработил Трајко Муфтински, првиот зограф од Куманово во 1920 година, како и подвижната икона Св. Петар и Павле на северниот ѕид.

Во наосот, страничните конхи од северна и јужна страна разбиени со правоаголни отвори, се втопени во ѕидната маса, што говори за типично ерменско и грузиско влијание. Тука во наосот, со конзерваторските работи во 2009 – 2011, е откриен стариот живопис



Конха на јужен ѕид во наосот и дел од стариот живопис

во првата и втората зона, кој е делумно сочуван. Во северната конха се сочувани претставите на Св. Теодор Тирон, Исус Христос и Св. Теодор Стратилат, додека во јужната конха, е единствената сцена од Големите празници, Преображението Христово. Западно од неа, е ретко претставување на Богородица на трон, обично сликана како престолна икона, а геометриската и флоралната орнаментика со ориентално влијание, е иста како во „Св. Никола“ во Стрезовце и „Св. Ѓорѓи Победоносец“ во Младо Нагоричино. Од делумно сочуваниот живопис во олтарот, меѓу другите е и ретката сцена со Христовиот убрус, Божјата рака и Христос ќерамида, Богородица со

малиот Христос, екуменските оци и литургиската служба на архиереите. Петар Николов од Велес го изработил поновото сликарство, во 1899 година, според записот над западниот надворешен влез и во третата зона во наосот и олтарот. Атанас Николов од Велес ги насликал фреските на сводот. Стариот иконостас од 1606 и царските двери со особен квалитет, се чуваат во Галеријата на икони на црквата „Св. Никола“ во Куманово. Денес, црквата има нови престолни икони од 2020 година.

„Св. Ѓорѓи“ во Жегљане

На 30 километри одалеченост од Куманово, на локалниот пат Драгоманце – Длабочица, во селото Жегљане, се наоѓа црква посветена на Св. Ѓорѓи. Иако не е откриен никаков запис за нејзино



Камена декорација со христијански симболи, западна фасада

подигање, според стилско - архитектонските белези е сместена во 16 век. Црквата е со правоаголна основа, градена од делкани камени блокови, додека само на северозападната страна под покривот се забележуваат неколку реда необработени камења, веројатно од последните поправки во 1867 година. И на оваа црква е присутна камената декорација. Така, над лунетата над западниот влез, каде постоела фреска на патронот на црквата, во каменот е вклесана транзена со форма на розета и сталактитни арки над неа, а пак лево

и десно од неа по една фигура на свет војник, како заштитници на црквата и претстава на бик како симбол на служење на Спасителот. Вакви претстави се присутни и на јужната фасада над двата отвори за светлина со железни транзени. Над отворите за светлина во исламски лак се прикажани по две конфронтирани зооморфни претстави на бик и орел, како заштитници на црквата. Слична декорација е присутна и на источната фасада. Имено, во долниот дел на полукружната апсида, е присутна бифора за светлина, со капител и колонета со вегетабилна орнаментика, а во исламскиот лак над неа е прикажан Чесниот крст со Христовиот монограм. Од



Бифора со мешање на христијански и ориентални симболи, апсида

страните на бифората во правоаголна плоча е претставена геометриска орнаментика со Давидовата ѕвезда.

Овде се забележува мешање на христијански со ориентални исламски и еврејски влијанија. Над апсидата, како отвор за светлина, е камена транзена, а над неа лавот е врежан двапати. Таа е вкопана во земја при што се влегува по неколку скали во нартексот, што е карактеристично за повеќето поствизантиски цркви, додека единствена негова декорација се по двете архиволти – травеи, на северниот и јужниот ѕид, додека сводот е изведен со обична дрвена конструкција од поново време. По една архиволта травеј има и во наосот и олтарот на северниот и јужниот ѕид. Во олтарот карактеристични ниши се присутни на северниот и источниот ѕид

десно од апсидата, а во горниот дел на јужниот ѕид има кружен отвор за светлина, со типично ерменско влијание.

Во олтарот, на лакот на северниот травеј е испишан запис од зографите Петар и Атанас Николови од Велес, кои го изработиле живописот тука и во наосот во 1893 година. Иконостасот е изработен порано. Престолните икони се насликани во 1860 година од Никола Михајлов од Крушево, а празничните икони и светителите на страничните врати и царските двери, од Вено Костов од Галичник во 1877 година. Сите овие цркви се значајни споменици на културата на нашиот народ.

Valentina Andreikj, Senior curator - Art historian
National Institution Museum – Kumanovo

SUMMARY

POST-BYZANTINE CHURCHES WITH ORIENTAL INFLUENCE IN THE AREA OF KUMANOVO

There are numerous churches from the post-Byzantine period in the area of Kumanovo, but one group is worth mentioning. It is a group of five churches from the end of XVI and the beginning of XVII century. Those churches show certain Oriental influence mixed with Christian symbols visible on the decorative architectural plastics. Those are the churches *St. George the Victorious* in the village of Mlado Nagorichino, *St. Nicholas* in the village of Strezovce, *Holy Spirit* in the village of Dobracha, *Presentation of Mary (Monastery of Karpino)* in the village of Suv Orah and *St. George* in the village of Zhegljane. These significant monuments of culture testify for the time in which they were built.

Б и б л и о г р а ф и ј а:

- Андреиќ А., 2012., Неколку иконостаси од 19 век во Кумановско, Музејски гласник 11, Куманово, Куманово;
- Андреиќ А., 2019, ТВОРЕШТВОТО НА ЗОГРАФИТЕ ОД XIX И ПОЧЕТОКОТ НА XX ВЕК ВО КУМАНОВСКО, Куманово,(каталог);

- Бошковић Ђ., 1976, АРХИТЕКТУРА СРЕДЊЕГ ВЕКА, научна књига, БЕОГРАД;
- Гергова И., 1993, РАННИЈАТ БЪЛГАРСКИ ИКОНОСТАС, БЪЛГАРСКИ ХУДОЖНИК, СОФИЈА;
- *Ерминія*, 1868, Дионісіемъ фурноагрофотомія, 1701-1773, Ки-евъ;
- Зисовска, Ј., 1994, *Црковни споменици во кумановскиот крај*, Музејски гласник 1, Народен музеј - Куманово, Куманово;
- Kiel, M., 1971, *Armenian and Ottoman Influences on a group of village Churches in the Kumanovo District*, ЗЛУ 7, Нови Сад;
- Крстиќ, С., 2010, *Манастир Карпино*, Македонско наследство, 36- 37, Скопје;
- Крстиќ, С., 2011, Средновековни фрески во Кумановско (XVI - XVII век), Скопје (каталог);
- Крстиќ С., 2012, ЦРКОВНИ СПОМЕНИЦИ ВО КУМАНОВСКО, НУ Музеј – Куманово, Куманово; -
- Масевски - Д. - Арсовски М., 1996, КУМАНОВО, Куманово;
- Матковски, А, 1969, Турската власт во Македонија (XV – XVIII век), Историја на македонскиот народ (ИНИ), кн. прва., Скопје;
- Машниќ, М. М., 2008, *Св. Ѓорѓи Победоносец во с. Младо Нагоричино, Св. Никола / Св. Ѓорѓи во с. Орах и Св. Никола во с. Стрезовце кај Куманово*, Христијански споменици, Македонско културно наследство, Скопје;
- Петковиќ, В., 1950, Преглед црковних споменика кроз повесницу српскога народа, Београд;
- Петковиќ, С., 1965, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557 - 1614, МС, Нови Сад;
- Ќорнаков Д., *МАКЕДОНСКА РЕЗБА*, 2009, Матица, Скопје;
- Хаџи - Васиљевиќ, д-р Ј., 1909, *Кумановска област*, Јужна стара Србија, кн. прва, Београд;
- Шупут, М., 1984, Српска архитектура у доба турске власти 1459 -1690, САНУ;
- Теренски истражувања на авторот, 2011 – 2020.

Неда Митковска, виш кустос – историчар на уметност
НУ Музеј Куманово

ОСВРТ КОН ИКОНАТА “ГОЛЕМИТЕ ПРАЗНИЦИ“ ОД ГРУПАТА Т.Н. РУСКИ ИКОНИ ОД ДЕПОТО НА ЦРКВАТА “СВ. НИКОЛА“ ВО КУМАНОВО

„Во иконата Црквата гледа не еден од аспектите на православно учење, туку израз на православието во неговата целина, на православието како такво. Значи светата слика не може ниту да се разбере ниту да се објасни надвор од Црквата и нејзиниот живот.“¹²¹

Иконите од привременото / импровизирано депо на црквата „Св. Никола“ во Куманово се прибирани во рамките на опсежниот проект за галериска презентација на икони од кумановскиот регион. Галеријата на икони во црквата „Св. Никола“ во Куманово била формирана од бројни икони од повеќе цркви и манастири кои се наоѓаат на оддалечени места и на кои што им се заканувало исчезнување и заборав, затоа морале да бидат соберени на едно место и достоинствено презентирани. Меѓу изложените се наоѓаат и икони од градските цркви коишто не се на иконостасите, како и од оние храмови во кои не се одржува богослужба. Сепак не сите икони се презентирани, последните неколку години НУ Музеј – Куманово работеше на проект за конзерваторско – реставраторски интервенции на икони коишто со првата селекција не се влезени во постојаната поставка на Галеријата на икони и сè уште се наоѓаа во привременото/импровизирано депо на црквата.

Меѓу нив се издвојува една група икони т.н. „руски“ икони. Овој тип на икони во голем број е застапен во нашите цркви или приватни колекции низ земјава и Балканот. Тие биле произведувани во Русија во провинциските работилници во текот на 17, 18 и 19 век. Кон крајот на 18 век како и низ целиот 19 век, со развивањето

¹²¹ Успенски Л., 1994, 11;

на културните врски меѓу словенските народи и трговската комуникација со Русија, овој тип на икони масовно се пренесувал низ целиот Балкан.¹²²

Иконата „Големите празници“ потекнува од црквата „Св.



Сл. 1. Големите празници, „Св. Јован“ во Режановце, 19 век

Јован“ од с. Режановце, Кумановско. Се датира во 19 век. Таа е со димензии 38 x 32 x 2 см и е темпера на даска. Тука се претставени настаните од Новиот Завет кои ја сочинуваат литургиската година и

¹²² Лакалска С, 2007, 118;

кои Црквата ги слави со посебна свеченост како етапи од делувањето на Божјата промисла во светот, како постапно остварување на спасението. Циклусот „Големи празници“ содржи шест Христови празници (Рождество, Богојавление, Сретение, Влегување во Ерусалим, Вознесение, Преображение), четири празници на Божјата Мајка (Нејзиното Рождество, Воведението, Благовештението и Успението) и две главно еклезиолошки икони: Духовден и Воздвижение на Крстот. Циклусот „Големите празници“ редовно се слика во наосот на секоја црква, а исто е присутен и на иконостасите од периодот на исихастичкиот полет во Русија.

Во периодот на 18 и 19 век се сретнуваат и икони кои го содржат циклусот „Големите празници“, најчесто со потекло од Русија.

Иконата „Големите празници“ од црквата „Св. Јован“ во с. Режановце, Кумановско е поделена на 13 сцени. Иконографската содржина содржи четири реда сцени. Секој ред одговара на одреден период од светата историја, на едно припремно време и секоја од личностите што фигурираат тука е поврзана со средишната слика која го претставува врвот на сите нивни пророштва и сите нивни припреми (сл. 1). Редот на празниците го претставува новозаветниот период, период на благодатта. Централната сцена е Воскресението Христово. Во горниот ред се претставени четири сцени. Циклусот започнува со претставата на Св. Троица (насликана според првата книга Мојсеева, гл. 18 во која се зборува за јавување на Света Троица во вид на три ангели седнати на маса под дрво¹²³) вечниот Совет, извор на животот на земјата и божјата икономија. Старозаветните припреми, праликовите и пророштвата постепено водат до редот на празниците – остварувањето на она што било припремно и продолжува со три сцени од животот на Богородица - Раѓање, Воведение и Благовештение. Личноста на Марија е исполнување на Стариот Завет, во неа Христос го започнува Новиот Завет. Во Нејзиното тело, со овоплотувањето се остварува преминот од едниот Завет во другиот. Низ целиот Стар Завет, сè до неговата крајна точка, во телото на Марија, садот на Бога, Премудроста постепено го градеше својот дом.¹²⁴

¹²³ Ерминія, 1868, 311;

¹²⁴ Калпаковски И, 2001, 28;

Потоа во следниот ред од лево кон десно продолжуваат сцените: Раѓање Христово, Сретение, подолу Богојавление, Преображение и во најдолната зона Влегување во Ерусалим/ Цветници, Вознесение, Успение на Пресвета Богородица и Воздвижение на чесниот крст. Воскресението Господово е централна сцена со поголем формат од другите (сл. 2). Претставен е Господ Исус Христос навален над гробот со ангел во бела облека од неговата десна страна. Подолу на истата сцена е претставен Господ како слегува во адот и му подава рака на Адам. Околу него стојат праведните цареви Соломон и Давид со ореоли и круни, од неговата лева страна ангел и друг праведник со ореол. Сцената е намалена и



Сл. 2. Воскресение Христово, детал

упростена до примитивизам со што наликува на катакомбната уметност. На целата икона преовладува линеаризмот како главна карактеристика за овој тип икони, геометриски изведени сцени и едноставно претставување на ликовите. Преовладуваат црвеникави тонови, окер нијанси и зелени тонови. Централната сцена е вrameна со златна рамка, а исто така златната боја се јавува и како позадина на испишаните сигнатури на некои од сцените. Сигнатурите се на старословенски јазик. Оваа икона како пример за така

наречените „руски икони“ покажува дека иако досега стручната јавност многу малку или скоро воопшто не покажала интерес за поголемо истражување, тие сепак заслужуваат соодветен третман – конзерваторски и реставраторски како и достоинствено претставување во научната јавност.

Neda Mitkovska, Senior curator – Art historian
National Institution Museum – Kumanovo

SUMMARY

A REVIEW TOWARDS THE ICON “THE GREAT HOLIDAYS” WHICH BELONGS TO THE GROUP OF SO CALLED RUSSIAN ICONS FROM THE DEPOT OF THE CHURCH “ST. NICHOLAS” IN KUMANOVO

The gallery of icons in the church St. Nicholas in Kumanovo was created with numerous icons from different churches and monasteries situated in the area of Kumanovo which were about to be disappeared and forgotten, so they had to be collected in one place and with that they also had to be preserved and presented worthily.

Among them is also a group of icons so called “Russian” icons. This type of icons is largely presented in our churches or in the private collections throughout our country and the Balkans.

Through the icon called “The Great Holidays” we can follow the iconography of the cycle and its appearance and through the style characteristics and the artistic features, we can recognize all of the icons of this type, called “Russian” icons.

Б и б л и о г р а ф и ј а :

- Грозданова – Коцевски В, 2019, Икони од музејот на град Скопје, Скопје;
- Ерминія, 1868, Дионісіємъ фурноагрофотомія, 1701-1773 (како се слика стари завет, како се слика нови завет, како се живопису цркве), Кіевъ;
- Калпаковски Игор, 2001, *Читање од Стариот Завет - „Воскресение“*, списание за верска просвета. 2, Скопје;
- Лакалиска, С, 2007, *Една икона од депото на Музејот на град Скопје – осврт кон руските икони од 18 – 19 век*, Културно наследство бр. 32 – 33, Скопје;
- Поповска – Коробар В, 2004, Икони од Музејот на Македонија, Скопје;
- Успенски, Л, 1994, Теологија на иконата, Скопје;

Славица Крстиќ, советник - историчар на уметност
НУ Музеј - Куманово

ТВОРЕШТВОТО НА ДИМИТАР АНДОНОВ ВО КУМАНОВСКО ВО ЧЕТВРТАТА И ПЕТТАТА ДЕЦЕНИЈА НА XX ВЕК

Димитар Андонов Папрадишки (1859 - 1954) е последниот македонски зограф и првиот основоположник на македонското современо сликарство (сл. 1). Син на истакнатиот градител, копаничар и иконописец - Андон (Доне) Китанов (1829 - 1914) и Илинка Стојкова од Тресонче, Дебарско, кои подоцна се преселиле во велешкото село Папрадиште.¹²⁵ Потекнува од родот Ангелкови

¹²⁵ Николовски А., 1984, 39 – 49;

https://mk.wikipedia.org/wiki/Димитар_Папрадишки; Димитар Андонов Папрадишки е роден во 1859 година во мијачкото село Папрадиште во непосредна близина на Велес. Во своето родно место, а потоа и во Велес, тој се стекнал со основно образование. Немајќи можност да продолжи со своето школување во Велес, на само 20 години, веќе бил самостоен во својата зографска работа приклучувајќи му се на татко му кај кого и ги стекнал првите уметнички искуства. Потекнувал од семејство кое под принуда на Арнаутите се иселило од родното малореканско село Тресонче, и кое со генерации наназад го практикувало не само зографскиот занает, туку биле и градители, каменоресци и резбари. Желбата на Андонов да го оформи своето образование му се остварила во 1882/83 година кога ја посетувал Художествената - иконографска школа во Киев, во класата на професорот А. Вишњевски и која со успех ја завршил. Во 1887 година му се пружила можност да продолжи да студира на престижната Московска академија каде тој по сугестиите на својот професор Вишњевски се претставил на конкурсната изложба во Духовната академија во Москва со иконата во византиски стил „Вознесение Христово“, за која освоил сребрен медал, за што добил парична награда од 1000 рубљи и воедно бил примен на редовно школување со стипендија. Судбината овој пат не му била докрај наклонета, и по едно известие дека целото село и неговото семејство биле потполно ограбени од страна на Арнаутите, тој се враќа во Македонија за да му помогне на своето многубројно семејство. Тој веќе не се враќа назад да се дошколоува, но веднаш се вклучува во зографските работи на татко му на црквите во Гевгелиско и Дојранско. Неговиот сликарски талент дошол до израз, и тој набргу, веќе бил самостоен во изработка на делата преземајќи ги работите кои му ги препуштил татко му, увидувајќи дека синот го надминал во неговата работа. Андонов, во бракот со Љубица имал три

од Тресонче. Имал двајца помлади браќа Ангелко и Вељо, исто така зографи.¹²⁶

Со школувањето во Киев, посетата на Москва, работата во Софија, потоа во Србија и влијанието на Света Гора, преку контактите со искусните зографи и ерминиите, Андонов со сето стекнато искуство израснал во автентичен сликар со модернистички тенденции. Влијанието на уметниците како што е Петар Николов со кого работел заедно на фрескоживописувањето на црквата „Св. Јоаким Осоговски“ (1885 и 1887), „Св. Атанасиј“ во Кокошиње и „Св. Илија“ во Живење, Кумановско (1886), со Станислав Доспевски од Самоков, Р Бугарија. подоцна и од српското и војводинското црковно сликарство (запознавање со палетата на српскиот сликар Урош Предик) придонеле да се произнесе како уметник кој тежнеел да го осовремени ликовниот ракопис кој се практикувал на крајот од XIX век во РС Македонија.¹²⁷

ќерки, Драгица, Руса и Душица, а денес има двајца живи потомци, внуците од најмладата ќерка Душица, Вангел и Димитар (р. 1955) Мангутови, кои живеат во Скопје;

¹²⁶ Василиев А., 1965, 205;

¹²⁷ Николовски А., 1984, 39 – 49, 374 - 379; Неговиот ран и долг творечки пат бил длабоко проткаен и обележан со неизвесната и трагичната судбина на Македонија. Задоен со револуционерните идеи за ослободување на Македонија, подоцна како истомисленик и соработник на Гоце Делчев кого го запознал во 1896 год во штипско Ново Село, каде обајцата биле ангажирани професионално: едниот како уметник, другиот како учител, тој повеќепати бил прогонуван и затворан. Веќе во 1878 година бил окован во затворот во Дојран каде бил наклеветен од страна на гркоманите за неговата просветителска активност да не се употребува грчкиот, на сметка на словенскиот јазик кај македонското население. Во 1905/1906 година за своите револуционерни активности Андонов заедно со други видни штипјани бил осуден со доживотна пресуда и затворен во Куршумли - ан во Скопје. Благодарейќи на интервенцијата на австрискиот конзул, по 9 месеци бил ослободен. Во 1913 година тој повторно бил затворен но овој пат од страна на српската власт во Велес, а потоа бил префрлен во затворот на Косовска Митровица. По поделбата на Македонија со Букурешкиот мировен договор тој бил пуштен на слобода. По завршување на Првата светска војна во 1919 година Андонов трајно се преселува во Скопје каде во стариот дел на градот отвора свое студио за работа. Културниот амбиент во Скопје на Андонов му пружа услови во кои тој успешно ќе се реализира не само во религиозното, туку и во профаното сликарство. Разноврстен и плоден во своето творештво, тој ќе ја доживее својата јавна афирмација преку изложбите организирани од страна на друштвото „Јефимија“ и ќе учествува во низа заеднички изложби со зачетниците на модерната македонска уметност. Во 1940 година, градскиот совет му доделува

Црковното сликарство, со кое природно започнала неговата уметничка кариера, на кое му останал верен речиси до крајот на



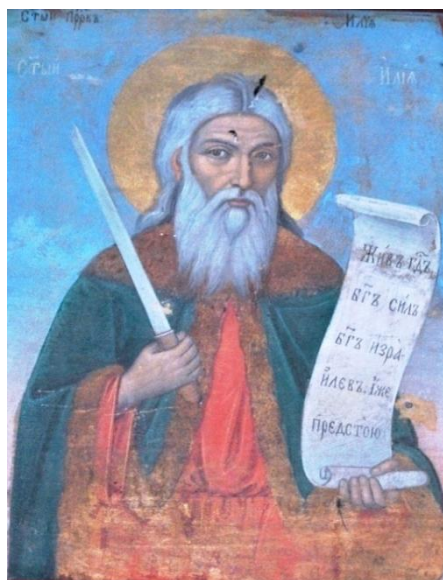
Сл. 1. Автопортрет, 1932
Музеј на град Скопје - Скопје



Сл. 2. “Зографот Димитрие на болничка постела“
масло на платно 1953/54, НУ Музеј - Куманово



Сл. 3. Св. Петка, престолна икона,
иконостас „Св. Петка“ во Дејловце, 1930



Сл. 4. Св. Илија, празнична икона,
иконостас „Св. Троица“ во Четирце, 1935/36

награда за неговата долгогодишна креативна работа и конечно во 1946 година државата го згрижува својот уметник, прогласувајќи го за номинален член на Националниот музеј во Скопје. Тој починал на 4 јануари 1954 година на 95 - годишна возраст во Скопје;

својот творечки пат, не се плашел да го отргне од зададените стеги на доцновизнатиската уметност. Плодниот иконописен ангажман на Андонов еволуира во повеќе фази од неговиот долг творечки пат: прва фаза (1879 - 1887), втора фаза (1888 - 1897), трета фаза (1897 - 1920), четврта фаза (1920-1930), и петта фаза (1930 - 1940). За време на неговиот 95 – годишен живот имал контакти со познати уметници и зографи, бил учител на Лазар Личеноски, Никола Мартиноски и Томо Владимирски. Во периодот помеѓу двете светски војни, работел заедно на иконописот со Коста Ванѓеловиќ и Ѓорѓи Зографски, а во црквата „Св. Димитрија“ во Прешево (1920) со кумановскиот зограф и академски сликар Трајко Муфтински.¹²⁸ Муфтински бил близок пријател и соработник со Андонов, за што говори неговото дело: „Зографот Димитрие на болничка постела“, насликано непосредно пред неговата смрт, кон крајот на 1953 или самиот почеток на 1954 година, денес сопственост на НУ Музеј - Куманово (сл. 2).

Во последните три фази од неговото творештво кое е под влијание на српската уметност и иконографија, тој повторно се навраќа на средновековните манири. Од неговите автобиографски белешки објавени кај Антоние Николовски (1984) се дознава дека од 1890 година бил избран за член на Епархискиот совет на црковно – училишното настојателство во Скопје од градовите: Куманово, Кратово и Крива Паланка, до 1912 година.¹²⁹ Така, неговата работа во овие краеве е забележителна во последната фаза, од 1930 до 1942 година, и тоа главно на иконите за иконостасите. Тука пред сè треба да се споменат кратовските цркви каде работел во 1930 година: „Св. Јован Крстител“ во Туралево,¹³⁰ „Св. Антониј“ во Кетеново, „Св. Ѓорѓи“ во Приковце и „Св. Харалампие“ во Сакулица, манастирот „Св. Јоаким Осоговски“ во Крива Паланка (1932), кумановските цркви: „Св. Петка“ во Дејловце (една икона од 1930), иконостасите на „Св. Јован“ во Режановце (1930 ?), „Св. Троица“ во Четирце (1935/36), „Св. Никола“ во Дрен’к (1936), манастирот „Св. Ѓорѓи“ во Градиште (1937/38), девет празнични икони за „Св. Никола“ во Куманово (1937/38), и иконостасот на „Св. Мина“ во Проевце (1941/42).

¹²⁸ Крстиќ С., 2020, 196, сл. 245;

¹²⁹ Николовски А., 1984, 374 – 379;

¹³⁰ Крстиќ С., 2015, 135 – 139;



Сл. 5. Иконостас, „Св. Троица“ во Четирце, 1935/36



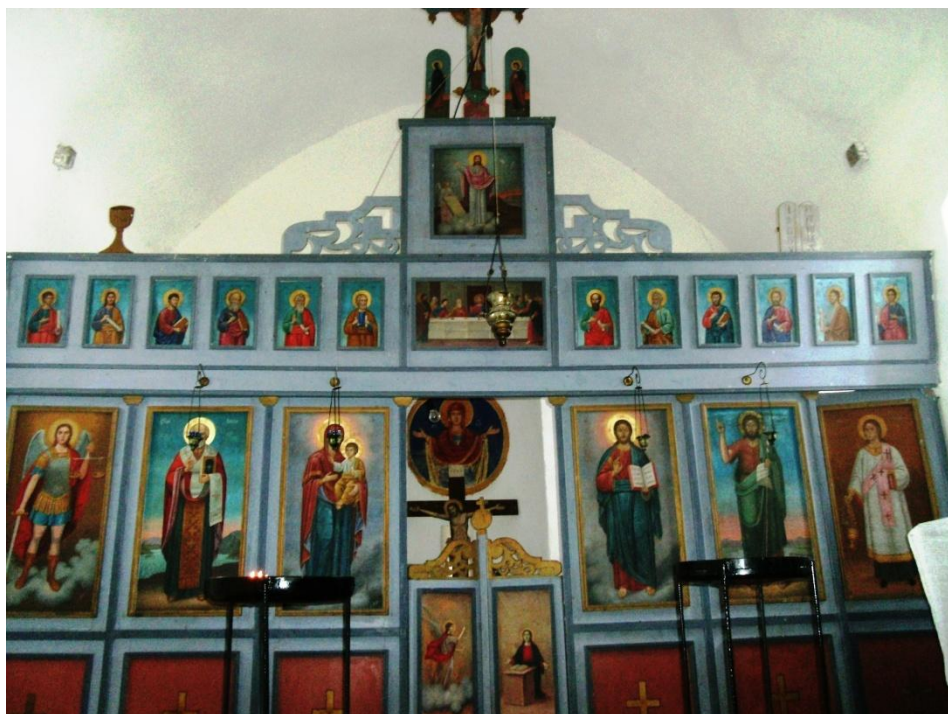
Сл. 6 – 8. Св. Богородица со Христос (лево), Христос Вседржител (во средина) и Св. Јован Крстител (десно), престолни икони, иконостас, „Св. Троица“ во Четирце, 1935/36

Оваа последна фаза го манифестира континуитетот во неговото сликарство, но и ориентацијата кон користење на линијата како примарно средство со стемнета палета на бои. Во последните години од четвртата и почетокот на петтата деценија на XX век кај Андонов полека се чувствува опаѓањето на квалитетот на кој сè повеќе се потпира на прекумерна стилизација во работата, како во манастирот „Св. Ѓорѓи“ во Градиште и црквата „Св. Никола“ во Куманово (1937/38). Андонов во големата црква во Осоговскиот манастир за последен пат работи во 1944/45 година, каде ги завршува празните полиња во наосот, без младешката енергија и претходниот квалитет. Сепак, иако со последни сили, навлезен во длабока старост, упорно одговара на црковните потреби, и се обидува да работи буквално до последниот ден.¹³¹

Иконите главно ги работел во техниката - масло на штица, а неговата сигнатура „Д. А.“ е испишана вообичаено во долниот десен агол на речиси сите икони, по што е и препознатлив. Најраната сигнирана икона на Андонов во Кумановско, со испишана година од периодот меѓу двете светски војни т.н. *Преоден период*, потекнува од иконостасот на црквата „Св. Петка“ во Дејловце, во општината Старо Нагоричино. Се работи за престолната икона Св. Петка - патрон на црквата изработена во 1930 година (сл. 3). Патронската икона (50 x 70 см.) е аналогна со иконата од ризницата на манастирот „Св. Прохор Пчињски“ во Кленике, Врањско, Р Србија,¹³² во близина на македонската граница кај селото Пелинце, Кумановско, а којашто Андонов ја изработил во истата година. Андонов речиси истовремено работел на иконостасите за црквите во Четирце (сл. 5) и Дрен'к (сл. 9) во 1935/36 година, а една, или две години подоцна 1937/38, ги изработил иконите за иконостасот на манастирот Градиште (сл. 19), и деветте минијатурни целивашни икони за соборниот храм „Св. Никола“ во Куманово. Освен сите

¹³¹ Димитар Андонов Папрадишки, во својот долг и плоден творечки живот насликал повеќе од 1200 икони за околу 100-тина цркви во Македонија и Србија, со што се смета за еден од нај-продуктивните наши зографи. Воедно, неговиот ангажман и во профаното сликарство го издига на пиедесталот како последен македонски зограф и прв современ сликар во поновата македонска уметност;

¹³² Крстиќ С., 2012, 132 – 133; Eadem, 2021, 172 – 174; *Евидентирани икони ...*, 1987, 191 – 194; Ѓировић И., 2015, 456 – 457;



Сл. 9. Иконостас, „Св. Никола“ во Дрен’к, 1936



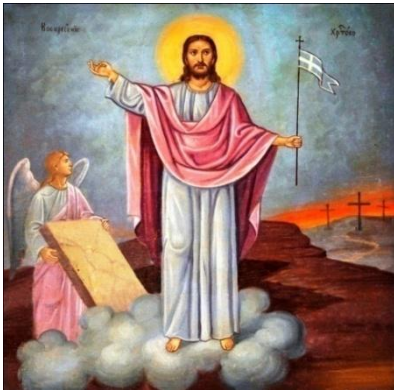
Сл. 10 – 12. Св. Архангел Михаил (лево), Св. Никола (во средина) и Св. Стефан (десно), престолни икони, „Св. Никола“ во Дрен’к, 1936

икони за иконостасите, ги насликал царските двери, на дното, и Големиот крст со сликано *Распятие Христово*, на врвот од иконостасот. Царските двери со Архангел Гаврил и Св. Богородица од дводелната композиција *Благовести* се сретнуваат во Режановце (сл. 34 - 35), Четирце, Дрен'к (сл. 13 - 14) Градиште (сл. 16 - 17) и Проевце. Паѓа в очи претставата на Архангел Гаврил насликан во профил, а Св. Богородица клекната пред едно мало скромно масиче, со испружени раце напред и исправен поглед нагоре (сл. 13 - 14). За разлика од нив, дверите во манастир Градиште се со невообичаено решение, дводелната композиција *Благовести* се наоѓа во долната зона, каде Богородица е исправена, (сл. 16 - 17), а горната зона е насликана со уште двајца старозаветни пророци, Св. Исаија на северното, и Св. Јоил на јужното крило. Андонов тука користи розова инкарнатна боја, а кај облеката кармин - црвена, сина, виолетова и зелена боја. Освен иконостаси, изработувал и напрестолни крстови на штица, насликани со *Распятие Христово*, фланкирани со Св. Богородица и Св. Јован Богослов во подножјето. Кај нас, изработил два напрестолни крста за олтарот на црквите во Дрен'к (1936) (сл. 18) и Градиште (1937/38).

Вообичаените престолни икони на св. Богородица со Христос (сл. 6), Исус Христос Вседржител (сл. 7), Св. Јован Крстител (сл. 8) и патроните на црквата, св. Ѓорѓи (сл. 20) и св. Никола (сл. 11), Димитар Андонов ги слика во цел раст што претставува новина за сликарството во *Преодниот период*, за разлика од претходните периоди каде се сликаат допојасно или до под појас. Тука застапува подеднакво стегнат цртеж, со нагласена пластичност на лицата што ја постигнува преку карактеристичен начин на осветлување, на истакнатите делови, особено кај иконите на св. Богородица со Христос, и Исус Христос Вседржител (сл. 6 - 7, 27, 29), или за чиста линија во смисла на нејзино декоративно значење, како кај панцирната кошула со куси црти на Св. Ѓорѓи во манастирот Градиште (сл. 20) и Св. Димитрија во „Св. Никола“ во Куманово (сл. 28). На страничните врата ги слика Св. Архангел Михаил (сл. 10, 21) и ѓакон Св. Стефан (сл. 12), а од празничните икони во горните зони на иконостасот ги слика апостолите и евангелистите, Св. Петка, Св. Богородица со Христос, пророкот Св. Илија (сл. 4), Св. Прохор Пчињски (сл. 36), и неколкуте сцени од циклусот на *Големите празници: Раѓање Христово, Крштевање Христово* (сл. 32) и *Воскресение Христово* (сл. 15), потоа *Тајна вечера* (сл. 24, 30), една



Сл. 13 – 14. Царски двери (лево) и Благовести со Архангел Гаврил и Св. Богородица, деталъ (десно), „Св. Никола“ во Дрен`к, 1936



Сл. 15. Воскресение Христово, празнична икона, иконостас, Дрен`к, 1936



Сл. 16 – 17. Благовести, двери, деталъ, манастир Градиште, 1937/38



Сл. 18. Напрестолен крст, олтар, „Св. Никола“ во Дрен`к, 1936



Сл. 19 – 20. Иконостас (лево) и Св. Горѓи (десно), манастир „Св. Горѓи“ во Градиште, 1937/38



од неговите најсликани сцени, и Св. Троица (сл. 31). Кај сцената со *Тајна вечера* се забележуваат измени, наполно напуштање на концептот на *Тајната вечера* од Леонардо да Винчи, со скромно аранжирана маса, со еден путир и две чинии, и недостапно дефиниран простор на одајата, особено впечатлива за црквата „Св. Јован“ во Режановце (сл. 24), аналогна со истата икона во црквата „Св. Јован“ во Туралево, Кратовско (1930).¹³³ Тука треба да се споменат и допојасијата на поединечни светители изработени во 1937/38 година за црквата „Св. Никола“ во Куманово: Св. Спиридон, Св. Ѓорѓи, Св. Никола (52 x 42,5 см), пророк Илија, Исус Христос Вседржител (40 x 30 см.) (сл. 29), Св. Богородица со Христос (40 x 30 см) (сл. 27), Св. Никола (52 x 42,5 см), Св. Димитрија (сл. 28) и Св. Јован Крстител. Преостанатите икони се со димензии: 30,5 x 35 см. изработени во техника - масло на штица, а служеле како целивашни икони пред олтарот.¹³⁴ Папрадишки слика со палета на чисти тонови, азурносини во координација со црвени тонови, што ги сретнуваме кај Св. Богородица (сл. 6, 25, 27) и Христос Вседржител (сл. 7, 29), светлокафеави и маслинестозелени тонови кај Св. Јован Крстител (сл. 8, 26), и окер, азурносини и темно црвени тонови кај Св. Ѓорѓи (сл. 20, 22) и Св. Димитрија (сл. 28). Лицата на сите светители се предадени со затемнета инкарнатна црвена боја.

Во 1936/38 година, Димитар Андонов насликал само три фрески, и тоа една над влезот во црквата „Св. Троица“ во Четирице (1936) и две фрески во ентериерот на црквата „Св. Никола“ во Дрен’к (1938). Имено се работи за патронот на црквата – св. Троица, насликана во слепата лунета над влезот на западната фасада во Четирице (сл. 38). Другите две фрески во Дрен’к се распоредени на различни места. Едната, се наоѓа во олтарската апсида со допотпојасие на Богородица Оранта, насликана во кружен медалјон (сл. 39), и втората, на јужниот ѕид во наосот со допотпојасна фигура на српскиот крал Стефан Дечански (сл. 40). За време на Втората светска војна, во 1941/42 година, Андонов се повлекува во својот дом и со нестивнат елан продолжува да работи врз иконостасот на црквата „Св. Мина“ во Проевце. Ова е единствениот иконостас кој се состои само од една хоризонтална зона со четири допотпојасни престолни икони, и две на страничните врата, како и царските двери на

¹³³ Крстиќ С., 2015, 136, сл. 13;

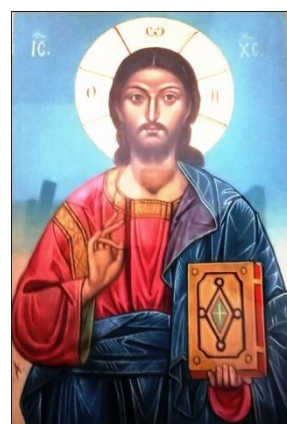
¹³⁴ Николовски А., 1984, 318;



Сл. 21 – 23. Св. архангел Михаил (лево), иконостас (во средина) и Св. Ѓорѓи (десно), „Св. Јован“ во Режановце, 1930 (?)



Сл. 24 - 26. Тајна вечера (лево), Св. Богородица со Христос (во средина) и Св. Јован Крститељ (десно), иконостас, „Св. Јован“ во Режановце, 1930 (?)



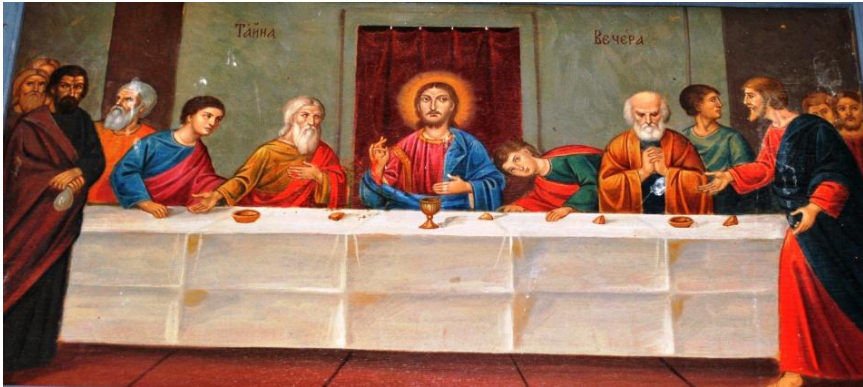
Сл. 27– 29. Св. Богородица со Христос (лево), Св. Димитрија (во средина) и Христос Вседржител (десно), целивашки икони, „Св. Никола“ во Куманово, 1937/38

средината (сл. 33). На проскомидијалната врата го насликал Архангел Михаил, а веднаш до него се наоѓа воинот Св. Мина - патрон на црквата (сл. 37), потоа Св. Богородица со Христос, северно од царските двери, а јужно се редат: Исус Христос Вседржител, Св. Јован Крстител и сосема на крајот, на ѓакониконската врата - Св. Прохор Пчињски. Престолните икони на Св. Богородица со Христос, Исус Христос Вседржител и Св. Јован Крстител имаат најблиски аналогии со иконостасот на црквата „Св. Јован“ во Режановце. Царските двери се насликани со дводелната композиција *Благовести* и тоа минијатурни фигури во цел раст со Архангел Гаврил на северното, и Св. Богородица на јужното крило, во тесни и издолжени овални медалјони, и како такви се единствени во кумановскиот крај. И овде на иконите се забележува истата колористичка постапка и сфаќање во сликањето, како кај гореспоменатите иконостаси, стемнет инкарнат, наспроти чистите површини на облеката.

Од пишани извори, се дознава дека последните ангажмани на Андонов во Кумановско и воопшто во РС Македонија, бил иконостасот во црквата „Св. Јован“ во Режановце, посветена на *Усекованието на главата на Св. Јован Крстител*“ во 1949 година. Се работи за совршена изведба на иконите, што просто е невозможно дека Андонов ги работел во 1949 година кога навлегол во длабока старост, точно 90 години (1859 – 1949) и кога го немал истиот елан како во претходните фази.¹³⁵ Според Антоние Николовски, анализата на стилско – ликовните особености на престолните икони во Режановце и аналогите со другите иконостаси, упатува на самиот почеток на четвртата деценија (1930), кога интензивно творел за кратовските цркви во Туралево, Кетеново, Приковце и Сакулица, од кои и се инспирирал.

Имено, не секогаш, годината на изградбата на црквата, не значи дека е иста со годината на изработка на иконостасот. Ова не е единствената црква во Кумановско, каде иконостасот е изработен порано, пред изградбата на црквата, особено во периодот меѓу двете светски војни. Така, на пример, иконостасот во црквата „Св. Петка“ во Табановце е изработен во 1934 година, а изградбата на црквата,

¹³⁵ Николовски А., 1984, 105; Според натписот забележан во 1956 година во режановската црква, со помош на Софија Пандилова - светаеткарка, и селаните од Режановце, Софија е една од иницијаторите и ктиторите на црквата, и член на „Христијанското друштво“ во Скопје, црквата била изградена во 1949 година;



Сл. 30. Тајна вечера, празнична икона, иконостас, „Св. Никола“ во Дрен’к, 1936



Сл. 31 - 32. Св. Троица, подвижна икона, олтар (лево) и *Крштевање Христово* (десно), празнична икона, иконостас, „Св. Троица“ во Четирце, 1935/36



Сл. 33. Иконостас, „Св. Мина“ во Проевце, 1941/42

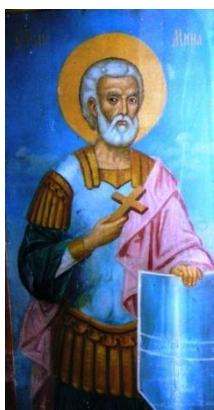
на стари темели е во 1989 година, или во „Св. Ѓорѓи“ во Куманово иконите од стариот иконостас датираат од 1921, а црквата е изградена во 1938 година. Д-р Јован Трифуновски, споменува дека црквата „Св. Јован“ е изградена во 1943 година. Ако, според локалното население, иконостасот е изработен во 1949 година, тогаш со сигурност може да се каже дека иконостасот бил донесен во црквата во 1949 година, по завршување на Втората светска војна. Меѓутоа, тоа не значи дека иконите се изработени во 1949 година. Тогаш, е точна претпоставката на Антоние Николовски дека иконите се изработени порано, и тоа во 1930 година, во самиот почеток на четвртата деценија на XX век, од исто време кога Андонов ги работел иконостасите за гореспоменатите четири кратовски цркви.¹³⁶

Првиот најран изработен иконостас на Андонов во Кумановско е иконостасот во Режановце кој се состои од две хоризонтални зони на икони, царски двери на дното и едноставен крст на врвот со еднакви краци, без сликано *Распетието Христово* (сл. 22). Во првата зона, од север кон југ се редат престолните икони: св. Архангел Михаил, насликан во цел раст, на проскомидијалната врата (сл. 21), пророкот Св. Илија, Св. Богородица со Христос, царски двери - на средината (61 x 41 см.), Исус Христос Вседржител, Св. Јован Крстител (Сл. 25), и Св. Ѓорѓи, на ѓакониконската врата (сл. 23). Освен Архангел Михаил и Св. Ѓорѓи, сите престолни икони се насликани до под појас, со димензии: 102 x 42 см., изработени во техниката масло на шпер - плоча. Иконата на проскомидијалната врата, Св. Архангел Михаил, е речиси идентична со иконата на проскомидијалната врата во соборната црква „Св. Никола“ во Куманово, која Андонов ја изработил во 1908 година, во неговата трета, зрела фаза од творештвото (сл. 21). Во втората зона се насликани седум празнични икони, од кои централната со претстава на *Тајна вечера* (110 x 70 см.) (сл. 24). Останатите шест икони (71 x 53 см.) всушност претставуваат допотпојасни заеднички претстави на двајца светители. Од север кон југ се редат: светите безсребреници Кузман и Дамјан, Св. Никола и Спиридон, светите апостоли Филип и Лука, *Тајна вечера* - на средината потоа Св. Петар и Павле, Св. Трифун и Димитрија, и Св. Андреј и Прохор

¹³⁶ Трифуновски Ј., 1974, 38 - 39; Теренски истражувања на авторот (2011 – 2021) за црквите од периодот меѓу двете светски војни (1919 – 1941), објавени во монографијата: „Цркви и манастири во Жеглигово“, 2021, 259 – 324;



Сл. 34 - 36. Благовести, двери (лево), и св. Андреј и Прохор Пчињски, празнична икона, иконостас (десно), „Св. Јован“ во Режановце, 1930 (?)



Сл. 37. Св. Мина, Превце, 1941/42



Сл. 38. Св. Троица, западна фасада, „Св. Троица“ во Четирице, 1936



Сл. 39. Богородица Оранта, олтарска апсида „Св. Никола“ во Дрен`к, 1938



Сл. 40. Св. Стефан Дечански, јужен ѕид, наос, Дрен`к, 1938

Пчињски (сл. 36).¹³⁷ Царските двери насликани со *Благовести* (сл. 34 – 35) се речиси идентични со дверите во црквата „Св. Ѓорѓи Кратовски“ во Кратово (1925), и „Св. Јован“ во Туралево (1930),¹³⁸ а најблиски аналогии во Кумановско, има со дверите во црквата „Св. Никола“ во Дрен’к од 1936 година (сл. 13 - 14). Една празнична икона од режановската црква со допојасие на Св. Прохор Пчињски (99 x 69 см.) изработена во темпера на штица, денес се наоѓа во *Галеријата на икони* во црквата „Св. Никола“ во Куманово,¹³⁹ аналогна со истата икона од иконостасот на црквата „Св. Троица“ во Четирце.

Со теренските истражувања на црковната уметност во кумановскиот крај во периодот меѓу двете светски војни (1919 – 1941), од страна на НУ Музеј – Куманово (2011 – 2021), може да се констатира дека Андонов изработил вкупно 82 икони, од кои 12 подвижни празнични икони, а останатите за шестте споменати иконостаси, како и три фрески, и тоа во период од 1930 до 1941/42 година.

Творештвото на Димитар Андонов Папрадишки во осмата деценија од неговиот живот, се изразува со несмален интензитет во плодната творечка дејност, кога бил соочен со многубројни нарачки од црковните одбори за сликање на цели иконостаси и поединечни икони. Користејќи го своето долгогодишно акумулирано искуство, внесува помалку труд и напор да внесе нешто ново, како што тоа го прави во Преродбата. Токму поради ова, тој зазема значајно место во целокупното иконописно творештво во периодот меѓу двете светски војни, не само во Кумановско, туку воопшто, во развојот на црковната уметност во РС Македонија.

¹³⁷ Николовски А., 1984, 323 – 324 ; Крстиќ С., 2021, 321 – 323;

¹³⁸ Крстиќ С., 2012, 193 – 194; Eadem, 2014, 194; Eadem, 2015, 137, сл. 14;

¹³⁹ Поповска - Коробар В. – Зисовска Ј., 2000, 44; Крстиќ С., 2021, 324;

Slavica Krstikj, Consultant curator – Art historian
National Institution Museum – Kumanovo

SUMMARY

THE CREATION OF DIMITAR ANDONOV IN THE AREA OF KUMANOVO IN THE FOURTH AND FIFTH DECADE OF XX CENTURY

Dimitar Andonov – Papradishki (1859-1954) is one of the last Macedonian painters and the first founder of the Macedonian contemporary painting. The prolific iconographic engagement of Andonov evolves in several phases of his long creative way: first phase (1879-1887), second phase (1888-1897), third phase (1897-1920), fourth phase (1920-1930) and fifth phase (1930-1940).

His work in the last phase of his creation (1930-1940) and especially in the beginning of the fourth and fifth decade of XX century is well noted in these churches from the area of Kumanovo: “St. Petka” in Dejlovce (one icon from 1930), the iconostases of “St. John” in Režhanovce (1930), “Holy Trinity” in Četirce (1935/36), “St. Nicholas” in Dren’k (1936) and the monastery of “St. George” in Gradishte (1937/38) as well as the nine holiday icons for “St. Nicholas” in Kumanovo (1937/38) and the iconostasis of “St. Mina” in Proevce (1941/42).

During this period, he uses the line as a primary means with a darkened palette of colors. He uses the azure blue, lipstick red, olive green and dark red incarnate color especially on the faces of the Holy Mother of God, Jesus Christ Pantocrator and St. John the Baptist which are often painted on most of the iconostases in their whole glory which is not characteristic for the Rebirth.

In the period between the two world wars in the area of Kumanovo, Andonov pointed all of his attention towards the icon painting creating complete iconostases for the churches in Četirce, Dren’k, Gradishte, Proevce and Režhanovce as well as separate icons for the church of St. Nicholas in Kumanovo and St. Petka in Dejlovce. The only frescoes of that period were made in 1936: one was for the village of Četirce, above the west entrance (the Holy Trinity) and two for the

village of Dren'k (Mother of God in the altar apsis as well as the waist-long representation of Stefan Dechanski, on the south wall in the nave).

Б и б л и о г р а ф и ј а :

- Василиев, А., 1965, Български възрожденски майстори (живописци, резбари, строители), София;
- Евидентирани икони во СР Македонија, 1987, том VIII, РЗЗСК – Скопје, Скопје;
- Крстиќ, С., 2012, ЦРКОВНИ СПОМЕНИЦИ ВО КУМАНОВСКО, НУ Музеј - Куманово, Куманово;
- Крстиќ С., 2014, *Црквата Св. Ѓорѓи Кратовски во Кратово*, МУЗЕЈСКИ ГЛАСНИК бр. 7, ОУ Музеј на град Кратово, Кратово;
- Крстиќ С., 2015, *Црквата Св. Јован во Туралево*, Кратовско, МУЗЕЈСКИ ГЛАСНИК бр. 8, ОУ Музеј на град Кратово, Кратово;
- Крстиќ С., 2020, ТРАЈКО МУФТИНСКИ /ПРВИОТ АКАДЕМСКИ СЛИКАР И ЗОГРАФ ОД КУМАНОВО/, НУ Музеј – Куманово, Куманово;
- Крстиќ С., 2021, ЦРКВИ И МАНАСТИРИ ВО ЖЕГЛИГОВО, НУ Музеј – Куманово, Куманово;
- Николовски, А., 1984, МАКЕДОНСКИТЕ ЗОГРАФИ ОД ПОЧЕТОК НА XIX ВЕК И ПОЧЕТОКОТ НА XX ВЕК /АНДОНОВ, ЗОГРАФСКИ И ВАНГЕЛОВИЌ/, Скопје;
- Поповска - Коробар, В. - Зисовска, Ј., 2000, Икони од Кумановско во црквата Св. Никола во Куманово, Куманово (каталог); - Стојанова С., 2009, Црква Св. Јован Опсечен – духовен и културен центар, Херба Стојанови - Куманово, Скопје;
- Трифуновски Ј., 1974, КУМАНОВСКА ОБЛАСТ (Сеоска насеља и становништво), Скопје;
- Ѓировић И., 2015, *Збирка икона Манастира Светог Прохора Пчињског*, МАНАСТИР СВЕТИ ПРОХОР ПЧИЊСКИ, Београд – Врање;
- Хаџи Васиљевић Ј., 1909, *Кумановска област*, ЈУЖНА СТАРА СРБИЈА, књига прва, Београд;
- https://mk.wikipedia.org/wiki/Димитар_Папрадишки;
- <http://mn.mk/kultura/8261-Dimitar-Andonov-Papradiski>;

Д-р Драган Георгиев, кустос советник - историчар
НУ Музеј на Република Северна Македонија - Скопје

ВОЕНИТЕ КАРТИЧКИ СОЧУВАНИ ВО МУЗЕЈОТ КУМАНОВО

Испратените и сочуваните воени картички од времето на Големата војна побудија интерес уште еднаш да го споменеме учеството на македонскиот народ во овој голем светски судир.¹⁴⁰ Имено, овие музејски предмети сведочат за учеството и на Македонците во овој воен конфликт, кои биле вклучени во редовите на бугарската армија.

Царството Бугарија, и покрај запазената неутралност во првата година од воениот судир, будно го следела развојот на настаните и само го чекала моментот да се реваншира на својот некогашен воен сојузник, Кралството Србија, имајќи ги предвид одлуките на Букурешкиот договор (1913 г.), со кои територијата на Вардарска Македонија била приклучена и завладеана од страна на српската држава. Поради тоа, Бугарија во септември 1915 година, истовремено склучила повеќе договори¹⁴¹ со кои ѝ било ветено

¹⁴⁰ Големата војна (1914-1918) е називот на воениот судир кој многу брзо се проширил во светски размери, (познат и како Прва светска војна), кој бил така именуван сè до почетокот на новиот светски судир (од 1. септември 1939 година со што започнала Втората светска војна). При една средба во кумановскиот музеј, како резултат на воспоставена взаемна повеќегодишна меѓуинституционална соработка за потребите на постојана историска поставка во Музеј на Македонија, се запознав со сочуваните воени картички кои побудија интерес, бидејќи за своето научно усовршување работев на тема за учеството на Македонците во Балканските и Првата светска војна во редовите на бугарската армија. Поради тоа, и на овој начин, искажувам посебна благодарност до моите колеги од НУ Музеј – Куманово: Славица Крстиќ - кустос советник документатор и Марија Живачки - виш кустос историчар;

¹⁴¹ Во Софија била склучена Тајната бугарско-германска спогодба, со документ кој гласел: „Таен договор меѓу Бугарија и Германија за војна против Србија“ со приложена карта на која било гарантирано проширување на Бугарија. Види: Христов, А., - Донеv, Ј., 1994, 192-193.; Истовремено биле склучени и Договорот за пријателство и сојуз меѓу Бугарија и Германија; Тајна спогодба меѓу Австро -

територијално проширување доколку се вмеша на страната на воениот блок на Централните сили. Во согласност со тие договори била објавена општа мобилизација на бугарската армија, а набрзо потоа долж заедничката граница кон Србија бил извршен напад со кој официјално Бугарија влегла во светскиот воен судир.¹⁴² За неполни два месеца, бугарската реваншистичка армија ја завладеала територијата на Македонија што дотогаш била под власта на Србија, со што воспоставила своја власт во новосоздадената т.н. Македонска воено - инспекциска област (МВИО).¹⁴³

Со организирањето и функционирањето на МВИО биле создадени услови за мобилизирање на македонското население во бугарската војска. Поради тоа во Управата на МВИО било формирано Мобилизациско - цензурно одделение кое имало задача да се мобилизираат за потребите на армијата, отпрвин, сите мажи од 20 до 30 годишна возраст, односно за постојаните потреби на веќе формираниот Македонски фронт.¹⁴⁴

Споменатите воени картички, на број вкупно четири, биле адресирани и испратени до војникот Петар Стојков, кумановец, кој служел во редовите на 11. Македонска пешадиска дивизија,¹⁴⁵ во нејзиниот 1 – ви македонски полк.¹⁴⁶ Следејќи го пишуваниот текст

Унгарија и Бугарија за војна против Србија; како и Воена конвенција. Види: Миноски, М., 2006, 130-133;

¹⁴² Бугарскиот цар Фердинанд I на 1 октомври (стар стил) 1915 година го објавил Манифестот со кој, всушност, влегол во војна со Србија;

¹⁴³ Стојчев, А., 2017, 49-50;

¹⁴⁴ Бугарската држава за времетраењето на војната 1915-1918 г. во Вардарска Македонија преку Управата на МВИО вршела постојано мобилизирање и регрутирање на машкото население од 18 до 60 годишна возраст за потребите на војната;

¹⁴⁵ Прочуената 11. Македонска пешадиска дивизија била создадена во текот на септември 1915 година за време на подготовките за влегувањето на царството Бугарија во воениот судир на страната на Централните сили. Во нејзиниот состав по различен основ претежно биле регрутирани Македонци. На денот на нејзиното основање, 12 (25) септември 1915 година, бројката на војниците ја достигнала цифрата од 33.754 души според нејзиниот основател и идеен творец Петар Дрвингов. Види: Минчев, Д., 1990, 116; Дървинговъ, П., 1919; Петар Дрвингов (Кукуш, 1875 – 1958, Софија), бугарски офицер, револуционер и воен историчар. Началник бил на Штабот на Македонско-одринското ополчение (1912-1913), организатор и началник на Штабот на 11. Македонскапешадискадивизија;

¹⁴⁶ Дивизијата била составена од шест полка, кои биле распоредени во три бригади. Првиот пешадиски македонски полк на денот на своето формирање се состоел од 3 дружини, ½ митралеска чета, имал 29 офицери, 3 чиновници, со

на картичките увидуваме дека тие ги следеле испратените упатства, како и задолжителната цензура, за да бидат испраќани помеѓу војниците или пак семејствата на војниците до нив во тие долги години на војување. За самата содржина постоеле правила кои Министерството за внатрешни работи и народно здравје преку соодветно циркуларно писмо го испратиле до околиците управници, кметови и секретари¹⁴⁷. Во него, покрај другите упатства, се укажувало и за потребата од запазување на борбениот дух во армијата, дека „... самиот живот на фронтот изискува војниците да добиваат почесто смирувачки вести за своите домашни и за имотот. Неописива е радоста на војникот, кога ќе добие писмо од своите блиски и прочита дека дома му врви добро...“. Исто така, на претпоставените во секоја општина им наложиле еднаш месечно да ги испраќаат писмата до командирот на воената единица или до некој доволно писмен војник, кој ќе можел и да им ги прочита.¹⁴⁸ Во таа смисла се и воените картички во НУ Музеј – Куманово, кои лично ги предал учесникот во тие настани Петар Стојковски.¹⁴⁹

вкупно 4284 подофицири и војници. Располагал со 420 коњи и 34 волови, 5 обични и 313 товарни коли. Вооружени биле со 3282 пушки и карабини и 2 митралеза. Во текот најули 1917 година бугарската армија претрпела реорганизација, со што 1-ви полк бил преименуван во 59. полк, вториот во 60, и така до именуваниот 64. полк кои останале во составот на 11. Македонска пешадиска дивизија. Види: Ѓотов, П. - Добрев, А. - Миленов, Б., 1995. Тоа се забележува и на самите картички каде се воочува таа промена на именување на полкот, зависно кога временски биле пишувани, односно адресирани до 1. полк или пак до 59. Полк;

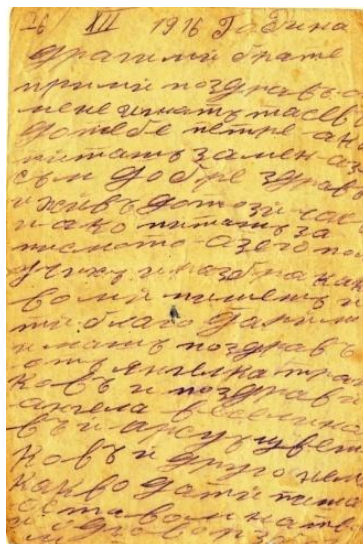
¹⁴⁷ Писмото носи датум од април 1917 година, издадено во град Куманово. Види: Државен Архив на Република Македонија (ДАРМ), Фонд: Македонска военоинспекциска област (МВИО), Кумановски округ, Кратовска околија, околицко управление, град Кратово 1915-1918, к. 38/37 II, според Најдовска, Ј., 2008, 36 - 37;

¹⁴⁸ Истото, 36; Кореспонденцијата на војниците од фронтот со нивните блиски во позадината, и покрај воената цензура, имала голема улога. Војничката кореспонденција била огромна, за што говори податокот дека во само еден полк во рок од еден месец биле напишани и испратени во позадината 30.865 писма, а биле примени во истиот полк и истиот месец 27.585 писма. Во поштенската станица во Прилеп секојдневно биле прибирани од 14.000 – 18.000 писма, од кои 4/5 биле војнички! Види: Петров, И., 2008, 175;

¹⁴⁹ Кумановецот Петар Стојковски ги подарил запазените воени картички во музејот на кустосот историчар Миодраг Арсовски – Болто, во 1969 година, како што стои во забелешката во Влезната книга на Музејот;

Кумановецот Петар Стојков, според адресата на која ги примал војничките картички, бил мобилизиран како војник во Првиот полк при 11. Македонска пешадиска дивизија, на кој за командир бил назначен Димитар Мурџиев¹⁵⁰, а началник на штабот бил Борис Стрезов.¹⁵¹

Една од сочувваните картички била испратена од неговиот другар Игнат Тасев кој служел како војник распореден при штабот



Сл. 1. Картичката пишувана од страна на воениот другар Игнат Тасев

на 3. полк при 11. Македонска дивизија¹⁵². На предната страна од картичката се наоѓа името на подателот (испраќачот) на воената поштенска карта, на која се потпишал своерачно, и адресата на Петар Стојков, војник на 1-ви македонски полк, 7-ма чета. Сето тоа било заверено со печат на цензурната комисија, како и задолжи-

¹⁵⁰ Димитар Мурџиев (Велес, 1863 - /), завршил Воено училиште во Софија, како резервен полковник бил назначен за командир на полкот;

¹⁵¹ Борис Стрезов (Ресен, 1879 – 1947, Софија), завршил Воено училиште во Софија, како војвода зел учество во Илинденското востание, како мајор бил назначен за началник на Штабот на Првата бригада во состав на 11. Македонска пешадиска дивизија;

¹⁵² Од самиот почеток на формираниот Македонски фронт 11. Македонска пешадиска дивизија била распоредена до фронтот на планината Беласица, во реонот Петрич – Мелни – Св. Врач (Сандански). Тука биле стационирани сè до капитулација на Бугарија, крајот на септември 1918 година. Поопширни видови: Стојчев, А., 2007;

телниот потпис за проверка од офицерот¹⁵³. На другата страна од картичката во горниот дел се чита датумот на пишувањето, 26 декември 1916 година, како и самиот текст. Во него му се обраќа со зборовите „Драги ми брате“ на кој му праќа поздрав од него (Игнат Тасев), му кажува дека е жив и здрав, дека го добил писмото и дека



Куманово 1914 Година 21/ февруари

обави ми симу театар со сѐ најслад
штото ми писно берзале да ве
поздраве и да ви два те ние сме добри
со сѐ здрависко и со сѐ под
бога за вашето здравие и ти
театар нарочно поздраве от деда
Дкино от баба ти и от сите
домашни мали и големи и
сѐкити се добри и ве поздравува
нарочно поздраве от мена
Нованге Станисов и друго
камо нени шото да ви писна

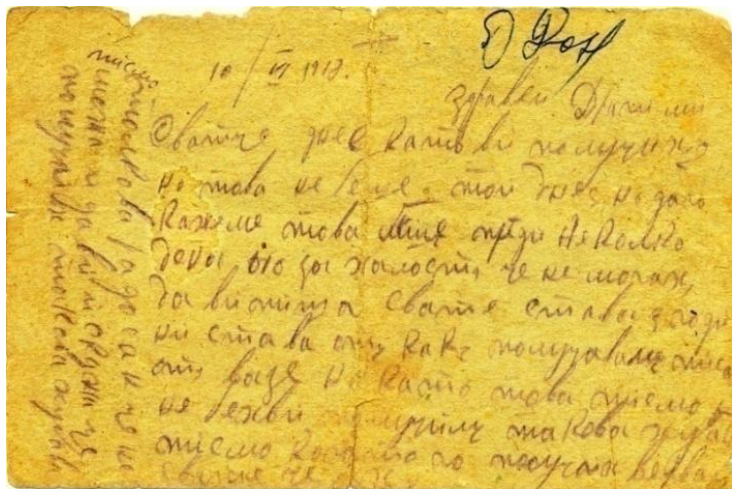
Игнат Тасев

Сл. 2. Картичката испратена до Петар Стојков од неговиот татко

разбрал за што му пишал. Му праќа поздрав од Ангелко Трајков, Ангела Веселинова и Арсо Цветков, привршувајќи со зборовите дека „...друго нема какво да ти пиша“, оставајќи одново да му пише некој збор (сл 1).

¹⁵³ Споменатата картичка е евидентирана во НУ Музеј - Куманово со влезен број 666, и со инвентарен број И1 – 128;

Испратената картичка од неговиот татко, Стојко Јакимов¹⁵⁴, најдобро ги отсликува дадените упатства според кои како требало да се одвива допишувањето во време на војна. На предната страна на бугарската поштенска картичка со видлив печат од Цензурната



Сл. 3. Картичка испратена до Петар Стојков од негов воен другар

комисија стои примателот: *Војник Петар Стојков 1 - ви Македонски полк, II дружина, 7 - ма рота (чета), 3 - от взвод*, како и името на испраќачот Стојко Јакимов; На задната страна, на самиот почеток во

¹⁵⁴ Споменатата картичка е евидентирана во НУ Музеј - Куманово со влезен број 667, и со инвентарен број И1 – 129.

горниот дел е пишано Куманово, 1917 година, 9 /П/ Февруари, под кој следува текстот до „саканиот син Петар“. Во него пишува дека брзал да го поздравува и да му јави дека сите биле добри со здравјето. Исто така, го молел Бог и за здравјето на Петар. Му испраќа нарочно поздрав од дедо му Јаким, баба му и од „...сите домашни мали и големи“. Поздравувајќи го и од Јованче Атанасов, друго немал што да му пише, така што своето јавување го привршил со „баштински поздрав од Стојко Јакимов“ (сл. 2).

Општите новини и желби за здравје, како и вообичаени поздравувања биле составен дел и во другите сочувани картички, низ кои се запознаваме за нивната постојана комуникација и желби за поскоро видување.



Сл. 4. Картичка испратена до Петар Стојков од негов воен другар

Таков е случајот со преостанатите две картички кои биле пишувани, според адресата на примателот војник Петар Стојков, во веќе преименуваната воена единица, 59. Полк при 11. Македонска пешадиска дивизија, односно биле пишувани во текот на 1918 година. Едната воена картичка била испратена од сватот, кој бил војник во 61. полк¹⁵⁵, а преостанатата од еден негов другар, кој служел војник во друга бугарска воена единица. Именуваната

¹⁵⁵ Преименуваниот 61. Полк, исто така бил составен дел на 11. Македонска пешадиска дивизија, кој од почетокот на војната бил формиран како 3. Македонски полк. Картичката е заведена под Инвентарен број И1 – 130;

картичка од сватот (Јаким Трајков?), војник во истата воена единица, била пишувана на 10 јуни 1918 година во која соопштува дека го добил неговото писмо, но „на жалост“ не можел веднаш да одговори. Искажува голема радост за применото убаво писмо, но не знаел кога ќе добиел отсуство. Вообичаено, јавувањето завршува со пренесување поздрави до нивни заеднички познаници.

И последната војничка поштенска карта, од споменатите во кумановскиот музеј, била пишувана на 25 април (?) 1918 година, до војникот од 59. полк, 7. рота, 2. Дружина.¹⁵⁶ Испраќачот, кој го ословува Петар како „братко“ му соопштува дека ја добил цветната картичка, ги разбрал новините и му се заблагодарува. Му пренесува поздрави од заеднички познаник кој му се жалел дека не му пишувал. Со општи поздрави до него го завршува своето јавување (сл. 3 – 4).

Овие музејски предмети во вид на воени картички не потсетуваат и на сите други кумановци кои зеле учество како бугарски војници во текот на Големата војна.¹⁵⁷ Низ електронското пребарување на достапните фондови на Државниот воено-историски

¹⁵⁶ Картичката е заведена под Инвентарен број И1 – 131;

¹⁵⁷ Според нашите сознанија кумановците кои биле вклучени во редовите на Македонско-одринските ополченски дружина за време на Балканските војни биле дел од 11. Македонска пешадиска дивизија и од други бугарски воени единици. Види: Георгиев, Д., 2012, 133-142; Исто така, имиња на заробени кумановци, кои како српски војници биле во австро-унгарски воени логори среќаваме и во документите на Државниот воено-историски архив во Велико Трново, Бугарија. Во нив се споменуваат стотици имиња кои бугарските власти ги ослободиле од воено заробеништво и ги регрутирале за своите потреби. Пополнувајќи ги редовите на т.н. Дополнителен македонски полк и тие биле стационирани долж линијата на Македонскиот фронт. Види: Државен военноисториски архив (ДВИА), Велико Трново, Фонд 20 – Военнопленически оддел, оп. I, дело 9, л. 53; Преку објавените статии низ страниците на Музејскиот гласник на НУ Музеј - Куманово, дознаваме и за учеството на Илија Георгиевски (с. Пчиња, 1883 – 1985, Куманово) во војната, откако за време на „бугарската окупација...служел за нивните потреби“. Види: Данковски, С., 2002, 155-156; И неговиот соселанец Спирко Стевковски (с. Пчиња, 1884 - 1972, Куманово) како заробен српски војник бил префрлен во Бугарија, но поради последиците од здобиените рани останал на лекување во Софија, а потоа вратен во родното село. Види: Данковски, С., 2009, 99-100;

Насилно мобилизираните лица од с. Пчиња во бугарската војска биле и Алексо Ангелов, Ристо Моравски, Милош Стојанов, Кипријан Боснев и др. Види: Истото, 94;

архив во Велико Трново¹⁵⁸, Бугарија, како наградени за своето „храбро однесување во текот на војната“ со воениот орден „За храброст“ ги среќаваме имињата на: Димитар Стојанов, Илија Трајков, Харито Димов; како и на Илија Попагапиев, Стоимен Христов, Стојан Божилов наградени „...за пројавената храброст во битките при завојот на Црна Река 1917 г.“

Прочуениот кумановски војвода Крсто Лазаров¹⁵⁹, кој бил синоним за беспопштната борба против српската доминација во Македонија, бил награден по случај на 15. годишнината од Илинденското востание со орденот „За воени заслуги“¹⁶⁰. Но, не сите кумановци ја имале среќата да ја преживеат жестокоста на војната. Така, низ пребарувањето на загинати учесници во војната ги среќаваме имињата и на кумановците: Ахмед Ибраимов, Блажо Јакимов, Борис Младенов, Васил Велков, Вучко Гелев, Геле Крстев, Георги Парцонев, Доце Неделков, Димитар Цветков, Димче Дедев, Иван Величков, Иван Трајков, Илија Златанов, Лазар Христов, Наско Митрев, Панајот Панајотов, Петко Иванов, Салим Шабанов, Спирос Милев, Стојан Божинов, Јаким Стаев, Јанаки Дурев, Тодор Цветков и др.¹⁶¹

Останало запазено дека уште во првите воени судрувања со членките на Антантата, составени од француски воени сили, од редовите на Македонците имало доста жртви за што говорат судрувањата уште на самиот почеток на војната кај Криволак, 17 ноември 1915 година. Загубата само од еднодневниот бој на еден полк изнесувал 20 убиени војници, ранети биле 73 војници и без трага исчезнале 33 лица. Било забележано дека биле испукани

¹⁵⁸ www.archives.bg.wars;

¹⁵⁹ Крсто Лазаров (с. Коњух, Кумановско 1881/2 – 1945, Куманово), кумановски војвода, учесник во Илинденското востание, својот живот го завршува во т.н. Кумановски процес во кој бил обвинет и езекутиран, со други 47 лица, во јануари 1945 г. од страна на органите на ОЗНА; За неговиот револуционерен живот поопширно види: Тодоровски, З., 2003, 91-141. во неговите *Спомени*, ...Премрежјата ..., редактор Зоран Тодоровски, 2003, Скопје, 37-104;

¹⁶⁰ По заповед бр. 2/1918 на Македонската воено инспекциска област со споменатиот Орден на воена лента се здобил овој прочуен војвода. Види: ДВИА, ф. 40, Щаб на Действащата армия, оп. 1, а. е. 335, л. 21-22; Орденот „За воени заслуги“ се доделува за „покажана беспрекорна воена служба и особени заслуги по време на војна“. Види: Денков, В., 2001, 91;

¹⁶¹ www.archives.bg.wars ;

вкупно 31600 парчиња муниција.¹⁶² Останатите долги и неизвесни воени денови дел од мобилизираните Македонци ги поминале на линијата на Македонскиот фронт, на неговиот источен дел во подножјето на планината Беласица.

Сочуваните и предадените воени картички од еден непосреден учесник во Големата војна се раритетни музејски предмети кои своето место заслужено го нашле во витрините на историската поставка на револуционерното Куманово.¹⁶³

D-r **Dragan Georgiev**, Consultant curator– Historian
National Institution Museum of the Republic
of Northern Macedonia – Skopje

SUMMARY

THE WAR CARDS PRESERVED IN THE MUSEUM IN KUMANOVO

Through the preserved war cards in the National Institution Museum – Kumanovo we discovered facts about the participation of the people from Kumanovo in World War I who were mobilized in the Bulgarian army rows. In the long days spent inside the trenches of the Macedonian front, the soldiers felt great need to communicate with their families as well as their closest ones. We can notice that through the written words which although they were strictly censored, they are enough to represent the wish as well as the need for them during the long period of war.

¹⁶² Дървинговъ, П., 1919, 366 ;

¹⁶³ Во музеите низ Република Северна Македонија единствено во музејот на град Кратово постои богата збирка на сочувани воени картички од времето на Првата светска војна. Тие им биле подарени благодареејќи на фондацијата СОРОС која, откако ја откупила од анонимен имател, ја отстапила на оваа музејска установа;

Библиографија:

- Георгиев, Д., 2012, Учество на кумановци во Македонско-одринско ополчение (1912-1913), Музејски гласник, год. VI, бр. 11, Куманово, 133-142.;
- ДАНКОВСКИ, С., 2002, Сеќавања на – Бабамарин, учесник во двете балкански и во Првата светска војна, 149 - 157, Музејски гласник, бр. 7-9, год. IV, Куманово, 149-157;
- ДАНКОВСКИ, С., Спирко Стевковски – Баџора од с. Пчиња и неговото учество во Првата светска војна, Музејски гласник, бр. 10, год. V, Куманово, 91-101;
- Дървинговъ, П., 1919, Дѣйствијата на 11-а пехотна Македонска дивизия отъ Криволакъ до Богданци 1915 г., София;
- Държавен военноисторически архив, Велико Търново, Фонд 20 – Военнопленически отдел;
- Денков, В., 2001, Български ордени и медали (каталог), София;
- Йотов, П., - Добрев, А., - Миленов, Б., 1995. Българската армия в Първата световна война (1915-1918): Кратък енциклопедичен справочник, София;
- Миноски, М., 2006, Македонија во меѓународните договори (1913-1940), том I, Избор, редакција и коментар, ДАРМ, Скопје;
- Минчев, Д., 1990, Военнореволюционната дейност на Петър Дървингов (1898-1918), София;
- Најдовска, Ј., 2008, Отпретани сведоштва, Војнички писма од Големата војна 1914-1918, Скопје;
- Петров, И., 2008, Войната в Македония (1915-1918), София;
- Стојанов, П., 1969, Македонија во времето на Балканските и Првата светска војна (1912-1918), Скопје;
- Стојчев, А., 2007, Дојран 1915-1918 (воени операции), Скопје;
- Стојчев, А., 2017, Македонија и Македонците во Првата светска војна 1914 - 1918, Скопје;
- Тодоровски, З., 2003, Премрежињата на македонското револуционерно движење, Спомени, Скопје, 91 - 141;
- Христов, А., - Донеv, Ј., 1994, *Македонија во меѓународните договори 1875-1919*, Избор, редакција и коментар, ДАРМ, Скопје;

Марија Живачки, виш кустос - историчар
НУ Музеј - Куманово

100 ГОДИНИ ОД РАЃАЊЕТО НА МАГДАЛЕНА АНТОВА

Оваа година се навршуваат 100 години од раѓањето на Магдалена Антова македонски партизан, комунист и првоборец во Народноослободителната борба. Сто години се доволно долг период во кој може аналитички и критички да се согледа секој историски настан и да се одреди неговото значење во историјата на еден народ како и на учесниците во него. Во моево излагање ќе се осврнам на животот и делото на Магдалена Антова која дала придонес во Народноослободителната борба.

Родена е во Куманово на 22 јули 1921 година. Потекнува од трговско семејство. Се школува во Куманово. По завршувањето на основното образование се запишала во женското занаетчиско училиште.¹⁶⁴ Магдалена растела и се школувала во периодот меѓу двете светски војни. Во тој период во Македонија видно место зазема комунистичко и синдикално движење. Тоа е период на зацврстување на работничкото движење, време на постојани политички судири, демонстрации и други форми на отпор на работничката класа.

Како ученик особен интерес пројавувала кон напредна комунистичка литература, а тоа придонело за нејзиното вклучување на работничкото движење.¹⁶⁵ Во учебната 1938/39 година станала член на Сојуз на комунисти на омладина на Југославија. Како член на СКОЈ, Магдалена станала активен агитатор со напредни револуционерни и комунистички идеи.

Во периодот меѓу двете светски војни голем број на жени и младинки биле вклучени во револуционерното работничкото и ослободителното движење. Биле формирани воспитни, читачки и посебни женски групи кои работеле на проучување на разни

¹⁶⁴ Картотека на НУ Музеј Куманово;

¹⁶⁵ Мургаشانска, И., 1985,14; Тренчевски С., 2001, 7 - 70;

пропагандно – поучни материјали како списанија, нелегални весници, политичка литература кои ќе придонесат за развивање на револуционерен дух, пожртвуваност и љубов кон татковината, прибирање на материјална и парична помош за потребите на Народноослободителната војна и партизанските одреди, сместување и прехранување на илегалци и други активисти, лекување на ранети во ослободителната борба. Сето оваа и други активности претставувале дел од активноста на некои форми од нелегалната работа на



Сл. 1. Магдалена Антова

жени и младинки во Македонија во текот на Народноослободителна борба.¹⁶⁶

Магдалена како активен агитатор особено се истакнувала во редовите на Комунистичката партија и СКОЈ. Таа учествувала на сите масовни излети, културно - уметнички програми што ги организираше партиската организација во Куманово.¹⁶⁷

¹⁶⁶Јовановиќ, М., Скопје. 1989, 20-21;

¹⁶⁷Мургашанска, И., 1985,75;

Во 1940 година Магдалена како член на СКОЈ раководи и со една група младинки и пропагира напредни комунистички идеи.¹⁶⁸ Како агитатор секоја недела ја поминувала меѓу селската женска младина. Таа агитирала против бугарскиот фашистички окупатор, читала летоци - статии од весникот „Дедо Иван“ и друг нелегален материјал со комунистичка содржина. Освен агитирање, таа применувала и најразлични методи за собирање храна и облека за југословенските воени заробеници кои се наоѓале во импровизираниот германски логор во Куманово и им ја предавала храната преку жиците од логорот.¹⁶⁹

По формирањето на Воен штаб во Куманово во септември 1941 година и по извршените подготовки од страна на штабот и месниот комитет на Кумановската партиска организација станала организатор и раководител на вооруженото востание во Кумановско. Врвен дострел во историјата претставува 12 октомври 1941 година кога двата кумановски партизански одреди: „Козјачки одред“ и „Карадачки одред“ го означија почетокот на Македонското востание во Народноослободителната борба.

Подготвена и морално поткрепена од кумановската партиска организација, Магдалена појавила интерес доброволно да се вклучи во Народноослободителната борба. На 11 октомври Магдалена била известена дека е предвидена во Карадачкиот партизански одред,¹⁷⁰ одред кој на 12 октомври 1941 година ќе излезе во борба против окупаторот од зборното место Менкова колиба. Без знаење на своите родители и своето семејство, вечерта на 12 октомври, во доцните вечерни часови, таа заминала на договореното место Менкова колиба.

Карадачкиот партизански одред бил составен од следниве борци: Боро Менков – командант, Перо Георгиевски - Чичо, Киро Бурназовски, Аристон Димковски - Тонко, Магдалена Антова, Наце Ивановски - Буѓони, Бајрам Шабани, Славко Георгиевски Самарџија, Благој Думановски - Пецкарлија, Бојан Секирарски, Перо Менков, Алириза Јусуфи, Евица Георгиевска – Кипра, Коста Јовчевски - Суџук и Бојан Милковски.¹⁷¹

Карадачкиот партизански одред имал задача да го разгори

¹⁶⁸ Картотека на НУ Музеј Куманово;

¹⁶⁹ Мургаشانска, И., 1985,75; Тренчевски С., 2001, 27 - 38;

¹⁷⁰ Мургаشانска, И., 1985,75;

¹⁷¹ Масевски, Д., - Арсовски, Б., 1996, 194;

востанието во Карадачката област чие население во овој крај било претежно со муслиманско население, но и да организира диверзантски акции на железничката пруга Куманово - Скопје и на другите објекти кои ги користеле окупаторите.¹⁷²

На 14 октомври 1941 година, во село Белановце, Карадачкиот партизански одред бил нападнат од страна на бугарската војска и полиција под команда на бугарскиот поручник Љубомир Цеков. Во оваа борба загинале: Боро Менков, Перо Георгиевски – Чичо, Магдалена Антова, Киро Бурназовски, Бајрам Шабани, Аритон Димковски - Тонко и Наце Ивановски - Буѓони. Останатите осум



Сл. 2. На излет во с. Бедиње, Магдалена Антова, во средина

борци биле заробени од страна на окупаторот и осудени на смрт со бесење. Во 1942 година смртната казна со бесење им била заменета со доживотен затвор.

Херојското загинавање на Магдалена Антова во првите денови од излегувањето на партизанските одреди ќе остави траен белг во Македонија, како прва жена борец која загинала во Народноослободителната борба. Во чест на неа, во Куманово, Основното училиште „Магдалена Антова“ го носи нејзиното име.

¹⁷² Ibid.

Marija Zhivachki, Senior curator – Historian
National Institution Museum – Kumanovo

SUMMARY

100 YEARS OF THE BIRTH OF MAGDALENA ANTOVA

Magdalena Antova was a Macedonian partisan, communist and first soldier in the National Liberation War. She was born in Kumanovo in 1921.

In 1938/39 she became a member of the League of Communist Youth of Yugoslavia. As a member of this league called SKOJ, Magdalena became an active agitator with advanced revolutionary and communist ideas.

On 11th October 1941, she became a soldier for the Karadak partisan detachment. She was killed on 14th October 1941 in the village of Belanovce during a battle with the armed Bulgarian army.

Magdalena Antova was the first female soldier who died in the National Liberation War.

Б и б л и о г р а ф и ј а :

- Јовановиќ М., 1989, Некои форми од нелегалната работа на жени и младинки во Македонија во текот на народноослободителната борба од 1941-1944 година, Гласник, Институт за национална историја, Скопје;
- Каротека на Национална установа Музеј Куманово;
- Масевски Д.- Арсовски М., 1996, КУМАНОВО, Куманово;
- Мургашанска И., 1984, Жените од Куманово и Кумановско во НОВ и револуцијата 1941-1945, Куманово;
- Спомен зборник 1941-1945; 1976, Општински одбор на Сојузот на здруженијата на борците од НОВ –Куманово, Куманово;
- Тренчевски С., 2001, Со љубов за Магдалена, Куманово;

Зоја Богдановска, кустос советник – историчар
ЈУ Музеј на град Скопје - Скопје

АМЕРИКАНСКАТА МОБИЛНА БОЛНИЦА ВО КУМАНОВО, 1963

Скопје, Југославија, 26 јули 1963 година, 5.17 часот. За 17 секунди во два последователни удари градот Скопје бил разурнат од катастрофален земјотрес. Според Рихтеровата скала силата на потресот достигнала 6,1 степен, а според Меркалиевата скала ударот бил од 8,5 до 9 степени во епицентарот на земјотресот. Потресот бил почувствуван на простор од околу 50.000 км². Под урнатините биле затрупани над 10.000 луѓе, од кои 1.070 загинати, 3.300 повредени, а од нив 1.200 тешко повредени и со траен инвалидитет. Без покрив над главата останале над 185.000 луѓе.

Куманово, град кој се наоѓа најблизу до градот Скопје, прв пристигнал на помош на настраданите во земјотресот. Кумановци први ги прифатиле ранетите и евакуираните од градот. За неколку минути била ослободена кумановската болница, а потоа биле прилагодени и интернатите при Земјоделскиот центар и Периодичното училиште со практична обука, двете згради со околу 500 легла. Кумановската болница примила околу 240 ранети чиишто животи ги спасувале лекари дојдени од Куманово, Белград, Скопје, Лесковац, Куприја, Врање и други места. Граѓаните широко ги отвориле своите домови за скопјаните.¹⁷³

Три дена подоцна, дел од ранетите скопјани сместени во кумановските болници, по стационарањето на американската мобилна болница на местото Аџи Тепе во Куманово, ќе бидат префрлени во оваа болница.

Од силниот татнеж на ударот, се разбудила совеста на човештвото. Веста за трагичниот настан го заобиколи светот уште истиот ден. Во првите денови по несреќата, од сите континенти пристигнувала разновидна помош која требала да му помогне на настраданиот град во миговите на големи страдања и безнадежност.

¹⁷³ Трајковски, П, 1963. 2

Веднаш по катастрофата, претседателот на САД, Џон Ф. Кенеди испратил телеграма до претседателот на СФРЈ Јосип Броз Тито¹⁷⁴ (сл. 1). Во телеграмата, покрај изразите на сочувство, отворено ја нудел и помошта на САД во справување со кризата. Исто така, и членовите на Американската амбасада во Белград се вклучиле во давањето прва помош на настраданиот град. Амбасадорот Џорџ Кенан со персоналот дал крв за настраданите во Скопје.

Меѓу оние кои први пристигнале во настраданото подрачје бил и Воениот медицински екипаж на Армијата на САД, стационаран во Европа. Неговата испружена рака во првите денови по несреќата е од непроценливо значење.

PRESIDENT KENNEDY OFFERS AID

Immediately on learning of the earthquake President Kennedy cabled Marshal Tito:

I HAVE LEARNED WITH SORROW AND CONCERN OF THE EARTHQUAKE DISASTER IN THE CITY OF SKOPJE AND THE TRAGIC LOSS OF LIFE THAT HAD OCCURRED. THE SYMPATHIES OF THE AMERICAN GOVERNMENT AND PEOPLE STAND READY TO HELP.

In his message the President also said he had instructed Ambassador George F. Kennan to render every appropriate assistance to "alleviate the suffering and hardship in Skopje."

Сл. 1

Одговарајќи на понудата за помош на претседателот Кенеди, југословенската влада побарала мобилна болница. Повикот дошол до командниот офицер на 8-та болница за евакуација во Ландштул, Германија, на 27 јули, во 15.15 часот. За помалку од осум часа, мобилната болница со 120 кревети ја спакувала својата опрема, ангажирала 50 лекари и медицински сестри од различни армиски болници во Германија, кои сочинувале дел од збирот од 225 луѓе.¹⁷⁵

Евакуирајќи се мошне бргу, медицинскиот екипаж тргнал во неизвесен подвиг кон беспомошните во Скопје. Во Билтенот на Армијата на САД, Европа, е забележано: „Во раните утрински часови следниот ден, на 27 јули, Медицинската дивизија USAEUR,

¹⁷⁴ The earthquake victims of Skopje, Macedonia, need your help now!, 2;

¹⁷⁵ Farris, Philip A, Lt. Col., 1965, 355 (60);

го предупреди хирургот на Седмата армија да ѝ обезбеди медицинска поддршка на Југославија. Тој пак, нареди 8 - та болница за евакуација повторно да ја подготви единицата со 120 легла за можни операции за пружање помош во таа земја. Заедно со 8-та болница за евакуација предупредена беше и 485-тата единица за превентивна заштита и 12-от инженерски баталјон, организациите што ќе додадат тимови за превентивна медицина и единицата за прочистување на водата во болницата, КОГА и АКО го добие знакот „ОДИ“. Исто така, бил предупреден генерал-командантот на 9-тиот болнички центар, кој започна да постапува според барањата за лекари, медицински сестри и други специјализирани лица кои ќе



Сл. 2

бидат потребни за да заминат во Југославија“.¹⁷⁶ Со 8-та болница за евакуација командувал потполковникот Џорџ Сантос. Болницата била под директна оперативна контрола на 62-та медицинска група на Седмата армија. Пладнето на 27 јули, во 15.15 часот, добил наредба да се исели од болницата во базата Рамштајн, Германија, а истиот ден вечерта во 22.45 часот, првиот авион натоварен со залихи и опрема за југословенската операција за помош, ја напуштил базата. Потполковникот Сантос и членовите на неговиот персонал заминале со вториот авион во 23.00 часот. Членовите на 8-та болница за евакуација дошле во воздухопловната база Рамштајн во доцните часови попладне на 27 јули спремни да заминат со авион кон Југославија¹⁷⁷ (сл. 2).

¹⁷⁶ Medical Bulletin of the U.S. Army, Europe, 1963, 568 (295);

¹⁷⁷ Medical Bulletin of the U.S. Army, Europe, 1963, 569 (296);

Од Рамштајн АФБ, Ц-124 и Ц-130 воздухопловни „Глобмастери“ го префрлиле персоналот и опремата во Југославија до последниот авион кој слетал во Белград во 7.30 часот и ја донел целата болница.¹⁷⁸

Утрото, на 28 јули, во 1:15 часот, пристигнале на аеродромот Сурчин, Белград, со гигантот на воздухопловните сили Ц-130, со кој пристигнал остатокот од болницата и нејзиниот персонал. Во бранови, набргу пристигнале и другите авиони. Потполковникот Сантос и екипажот биле пречекани од членови на Амбасадата на САД во СФРЈ и Сојузните институти за Здравје на југословенската влада.



Сл. 3

Американските камиони со медицинска опрема се истовариле од авион по слетувањето на белградскиот аеродром¹⁷⁹ (сл. 3). Историчарот Александар Матковски за истиот настан забележал: „ На 27 јули вечерта на Сурчинскиот аеродром атерираа 27 „Глобмастери“ - најголеми транспортни авиони на американската армија кои долетаа од Рамштајн. Од утробата на авионите излегоа 30 возила „Џемсови“, 230 луѓе, комплетна мобилна болница со 200 кревети, а по потреба можеше да се зголеми за уште 200. Од аеродромот „Џемсовите“ веднаш тргнаа за Куманово, каде што болницата се лоцира. По „Глобмастерите“ во Сурчин слета и

¹⁷⁸ Farris, Philip A, Lt. Col., 1965, 355 (60);

¹⁷⁹ PREGLED. 1964, 60;

„Боинг“ кој донесе 16.000 килограми лекови и ќебиња - помош на американскиот Црвен крст - а кој долета директно од Америка“.¹⁸⁰

По пристигнувањето во Белград, по плодните дискусии било решено 8-та болница за евакуација да се префрли по копно до околината на Куманово, приближно 20 милји североисточно од областа на катастрофата во Скопје. Во болницата требало да се примат пациенти од пренатрупаните болници во таа област, особено од Градската болница во Куманово.

Утрото на 28 јули, последниот елемент на единицата полетал кон Белград и до 8.25 часот бил формиран голем конвој на пат до Куманово долг 270 милји. Американските трупи биле предводени од полициска придружба. На пат кон Куманово насекаде, со нескриени симпатии за големиот гест на солидарност, биле пријателски поздравувани од Југословените кои извикувале „Да живеат Американците!“ При пристигнувањето во Куманово, потполковникот Сантос ја сместил болницата на широката рамнина на аеродромот Аци Тепе. Утрото, на 29 јули, во 2 часот, болницата била прогласена за оперативна - само 35 часа по наредбата за движење од нејзината матична станица во Ландштул, Германија.

Потполковникот Филип А. Фарис поранешен офицер за информации за јавноста во Штабот на Седмата американска армија, за организацијата на болницата ќе напише: „Со свои шатори и камиони, 8-та болница за евакуација може да се спушти насекаде и да постави болница која беше целосно самодоволна, стручна за вода и свежа храна. Конзервираните оброци ѝ дозволуваа да работи целосно самостојно; само вода беше потребна за перење на алишта и за пиене. Нејзините 27 шатори, секој приближно 15 на 90 стапки, беа искористени за прием, за пред и постоперативна работа, хирургија, лабораторија, тестови, рентген, одделенија за опоравување, стоматолошка клиника, услови за перење и стерилизација, медицинска помош, кујнска област со трпезарија, клупички и административни објекти. Сè на сè, личеше на уредно уреден град со шатори, комплетиран со туш кабини и санитарни јазли. Примарно дизајнирана да се справи со борбени жртви во време на војна, 8-та болница за евакуација направи брзо и лесно прилагодување на потребите на катастрофата во Скопје. Носејќи сопствени електрични генератори, систем за прочистување на вода,

¹⁸⁰ Матковски, Александар, 2013, 43;



Сл. 4



Сл. 5



Сл. 6

медицински материјали, плазма и други капацитети, 8-та болница за евакуација можеше да го прошири својот нормален капацитет од 120 кревети на 400, доколку е потребно.¹⁸¹ Тим од 485-та единица за превентивна медицина ја прска областа во близина на 8-та болница за евакуација кај Кумоново, во постојана битка за контрола на инсектите¹⁸² (сл. 4).

Само на 29 јули во болницата биле примени вкупно 78 настрадани во скопската катастрофа. До мигот кога болницата престанала да работи на 12 август, биле примени вкупно 123 пациенти. Таму биле извршени мошне сложени хируршки операции на повреди на екстремитетите. Голем број од пациентите примени во единицата дошле од Градската болница во Куманово.

Обемната обука на пријавените специјалисти и на подофицерите на 8-та болница за евакуација се потврдила во ефикасноста на работењето што ги одбележало активностите на единицата. Штом биле кренати болничките шатори, тешко повредените пациенти започнале да пристигнуваат во голем број. Целиот персонал работел долги и напорни часови. Осумте шатори биле подигнати набрзина во пресрет на големиот број на критично повредени југословенски пациенти. Подвизите и несебичната грижа на американскиот медицински персонал најдобро се гледаат на фотографиите направени во кругот на болницата.

Пристигнување на првите повредени скопјани во американската мобилна болница¹⁸³ (сл. 5).

Член на санитарската екипа на 8-та болница за евакуација во Куманово пружа помош на една жртва на земјотресот¹⁸⁴ (сл. 6).

Некои од најдобрите професионални лекари од болниците во Германија ја придружувале 8-та болница за евакуација во Југославија. Тука мајор Роберт Грот и мајор Мартин Штајнер вршат орална операција кај пациент од земјотресот¹⁸⁵ (сл. 7). Подофицерот на постоперативното одделение Јохан Јохнсон им нуди на пациентите соодветна нега¹⁸⁶ (сл. 8). Плазма се давала и пред

¹⁸¹ Farris, Philip A, Lt. Col., 1965, 355 (60)-356 (61);

¹⁸² Medical Bulletin of the U.S. Army, Europe, 1963, 569 (296);

¹⁸³ ИЛУСТРОВАНА ПОЛИТИКА, 1977, Бр.248. 16;

¹⁸⁴ PREGLED, 1964, 61;

¹⁸⁵ Medical Bulletin of the U.S. Army, Europe, 1963, 569 (296);

¹⁸⁶ Medical Bulletin of the U.S. Army, Europe, 1963, 569 (296);



Сл. 7



Сл. 8



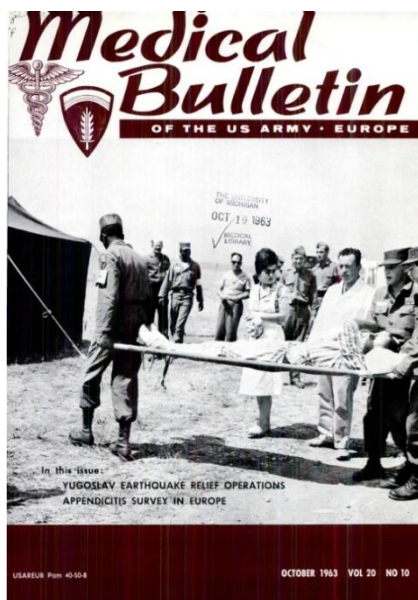
Сл. 9



Сл. 10



Сл. 11



Сл. 12

шаторот за итни оперативни зафати¹⁸⁷ (сл. 9).

За работата на болницата и опремата со која располагала, Матковски забележал: „Два часа по пристигнувањето во Куманово, Болницата почна да ги прима ранетите. Екипата остана 15 дена. Низ неа минаа 125 повредени скопјани, направени се 35 потешки хируршки зафати, 225 импровизации и други интервенции, околу 600 лабораториски анализи и рентгенски снимки.“¹⁸⁸

Персоналот, исто така, ја покажал својата човечка големина и во блискоста која што ја воспоставил со пациентите со кои и не зборувале на ист јазик, а често и не се разбирале. Но блискоста создадена во мигови на натчовечка помош и пружање рака за утеха, ќе вроди со многу трогателни приказни на неочекувани пријателства какви се раѓаат во посебни мигови.

Командантот на 8-та болница за евакуација, полковникот Џорџ Сантос, во разговор со еден од првите повредени примени во неговата болница¹⁸⁹ (сл. 10).

Сестра од американската армија во дружба со повреденото дете во земјотресот во Скопје¹⁹⁰ (сл. 11).

Земјотресот во Скопје се нашол на првите страници на светскиот печат. Фотографија од американската мобилна болница во Куманово се најде на првата страница на Медицинскиот билтен на Армијата на САД, Европа¹⁹¹ (сл. 12). Подвигот на Воената медицинска екипа на Армијата на САД, Европа, останал забележан и во југословенскиот дневен печат од тие денови.

Во текот на ноќта пристигнале 26 „Глобмастери“¹⁹² (сл. 13). Пристигнуваат американските санитарски авиони¹⁹³ (сл. 14). Символичен наслов со големо значење „Америка му помага на соседот - СКОПЈЕ“¹⁹⁴ (сл. 15).

Осмата болница за евакуација била посетена од југословенските здравствени власти, службеници од медицинската служба на Југословенската армија и роднини и пријатели на пациентите.

Сите биле изненадени од способноста на Американците да

¹⁸⁷ Medical Bulletin of the U.S. Army, Europe, 1963, 585 (312);

¹⁸⁸ Матковски, Александар, 2013, 43;

¹⁸⁹ PREGLED, 1964, 61;

¹⁹⁰ Farris, Philip A, Lt. Col., 1965, 355 (60), сл. 11;

¹⁹¹ Medical Bulletin of the U.S. Army, Europe, 1963, 554 (281);

¹⁹² ПОЛИТИКА, 1963, Бр.17893, 6;

¹⁹³ VJESNIK, 1963, бр. 5905, 3;

¹⁹⁴ PREGLED, 1964, 59;

У току ноћи стигло је 26 »Глобмастера«

Дирекција транспорта ЈАТ-а и служба аеродрома у суботу по подне су обавештене да у току ноћи треба да стигне једна комплетна пољска болница са 125 кревета, односно 30 возила на која је болница укрцана и 230 људи — особља болнице — помоћ владе САД. Војници је требало да пренесе 27 „Глобмастера“ — највећих транспортних авиона америчке армије и то из Рамштајна. Толики број авиона није било лако примити и отпремити. Међутим, учињено је све да се посао брзо обави.

Око један час после поноћи на аеродром је слетео први авион, а сваких 20 минута касније стизао је још по један. Из утробе авиона излазила су возила натоварена комплетном пољском болницом и постројавала се на одређеном простору. Служба ЈАТ-а и аеродрома је функционисала беспрекорно. Истовар је био олакшан тиме што је и америчко особље обављало овај посао. Одмах чим би се „Глобмастери“ испразнили одлазили су на писту и одлетали да би направили место осталим.

У јутарњим часовима возила болнице су напустила аеродром и кренула пут Скопља. Као што је болница хитно отпремљена за Скопље, исто тако је упућиван и сав остали материјал јер све је директно из авиона укрцавано у камионе који су одмах односили материјал тамо где треба.

Сл. 13

Stižu američki sanitetski avioni

BEOGRAD, 27. srpnja — Prema informacijama koje smo dobili sa surčinskog aerodroma, u 18.15 sati sletio je u Beograd prvi od 27 aviona američkog ratnog zrakoplovstva koji će tokom večeri i noći iz zapadnonjemačkih gradova i iz Italije stići na beogradski aerodrom sa sanitetskim materijalom i opremom za postradale. To je dio pomoći koju američka vlada upućuje postradalima od potresa. Jedan dio tih aviona predstavlja kompletne dvorane za kirurške operacije sa svim aparatima i instrumentima koji se kad slijeću na aerodrom mogu otvoriti i odmah osposobiti za hitne kirurške slučajeve.

Сл. 14

Amerika pomaže susedu - SKOPJU

SA ŽALJENJEM I ZABRINUTOŠĆU SAZNAO SAM ZA KATASTROFALNI ZEMLJOTRES OD KOGA JE STRADALO SKOPJE, A ISTO TAKO I ZA TRAGIČNE SMRTNE SLUČAJEVE DO KOJIH JE ZBOG TOGA DOŠLO. DAO SAM INSTRUKCIJE NAŠEM AMBASADORU DA STUPI U NAJTEŠNJE VEZE SA JUGOSLOVENSKIM VLASTIMA, KAKO BI SE SVAKO POGODNO SREDSTVO ZA PRUŽANJE POMOĆI KOJIM OVA ZEMLJA RASPOLAŽE MOGLO UPOTREBITI DA SE UBLAŽE PATNJE I TEŠKOĆE U SKOPJU. ISTO TAKO, DAO SAM UPUTSTVO

SEKRETARU ZA DRŽAVNU ODBRANU DA OBAVESTI NAŠE VOJNE VLASTI U EVROPI DA PRUŽE SVAKU MOGUĆNU POMOĆ.

Ovu poruku uputio je 27. jula 1963. godine pokojni predsjednik Sjedinjenih Američkih Država Džon Kenedi (John F. Kennedy) predsjedniku Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije Josipu Brozu Titu. Dan pre toga, u 5.17 časova izjutra, zemljotres je gotovo razorio Skopje, glavni grad Makedonije. Već godinu dana je prošlo otkako je tragična vest o smrti i razaranju izazvala žalost u celom svetu.

Сл. 15

формираат толку бргу болница што можела да пружи комплетна медицинска и хируршка помош. Веднаш по поставувањето на болницата, во посета дошол проф. д-р Папо Исидор, генерал и главен хирург на ЈНА. Заедно со потполковникот Џорџ Сантос, главен лекар на болницата ги обиколил ранетите и се интересирал за



Сл. 16



Сл. 17

нивното лекување и опоравување.¹⁹⁵ Во посета дошле и истакнати политичари од Македонија. Претседателот на Градското собрание на Град Скопје Благој Попов, на 6 август ја посетил американската мобилна болница. При посетата тој разменил искуства со ранетите

¹⁹⁵ Наш весник, 1963, бр.43, 1;

граѓани сместени во болницата¹⁹⁶ (сл. 16).

На 7 август, болницата ја посетил претседателот на Сојузниот одбор на Социјалистичкиот сојуз на Југославија Лазар Колишевски, претседателот на Главниот одбор на Социјалистичкиот одбор на Македонија Љупчо Арсов и претседателот на Комисијата за меѓународни врски при Сојузниот одбор на Социјалистичкиот сојуз, Добривоје Видиќ.

За време на својот престој во Југославија, секретарот за земјоделство на САД, Орвил Фримен ја посетил мобилната болница во Куманово. Извршил обиколка во придружба на потполковникот Сантос¹⁹⁷ (сл. 17).



Сл. 18



Сл. 19

Генерал - мајор Флојд Л. Вергеланд, хирург на USAEUR, кој допатувал во Југославија за да ја набљудува работата на единицата и да разговара за проблемите околу помошта со југословенските здравствени службеници, ги посетил пациентите¹⁹⁸ (сл. 18).

Пол Л. Фримен, врховен командант на Американската армија, во писмо испратено на 31 јули 1963 година, до Седиште на САД, Европа, до командниот офицер на 8-та болница за евакуација во Куманово, Југославија, за пожртвуваноста на оваа единица, меѓу другото напишал: „Јас имам целосна доверба дека ќе ја завршите оваа витална хуманитарна мисија за народот на Југославија на начин што ќе ја одрази најголемата заслуга за вас, Армијата на Соединетите држави во Европа и народот на Соединетите

¹⁹⁶ Наш весник, 1963, бр.44 и 45, 1;

¹⁹⁷ PREGLED, 1964, 62;

¹⁹⁸ Medical Bulletin of the U.S. Army, Europe, 1963, 570 (297);

држави“¹⁹⁹.

Ц. П. Мекконел, генерал на USAF, заменик на врховниот командант, во својот допис со благодарност, испратен до Канцеларијата на врховниот командант на Американската армија, Европа, меѓу другото напишал:

„ 1. Со големо задоволство ви ги пренесувам високите пофалби што ми ги изрази афирмираниот вршител на должноста Кочер од американската амбасада во Југославија во врска со дејствувањето на единиците и персоналот од вашата команда во врска со неодамнешниот земјотрес во Југославија... Оваа помош има значително влијание и во хуманитарната и во политичката сфера;

2. Сакам да ги пофалам сите засегнати единици и поединци за нивната величествена работа во помагањето на жртвите од катастрофата толку доброволно, лесно и ефикасно... Импресиониран сум од високата состојба на подготвеност што ни овозможува да одговориме во итни ситуации како што е оваа;

3. Ве молиме, пренесете ги овие изрази на благодарност за нивното извонредно извршување на должноста до сите членови на вашата команда кои помогнаа во оваа операција за помош од катастрофи.²⁰⁰ “

Во миговите на епски човечки несреќи, сите навидум големи и непремостливи проблеми стануваат небитни и мали. 1963 година се памети како година во која студената војна го покажувала своето страшно лице. Судирот помеѓу САД од една и СССР од друга страна бил проблем кој се одразувал на општата светска политичка слика. И кога сите мислеле дека светот е на работ на нова војна, фронтот се префрлил во Скопје, Југославија. На овој фронт немало Исток и Запад. Тука компасите не покажувале Исток и Запад. Со заеднички сили Американците и Советите пожртвувано ги вложувале сите свои сили и ресурси во хумани цели. Во градот кој за едно утро станал центар на светот кон кој воделе сите патишта, се сретнале и си пружиле рака, првпат по Втората светска војна, војниците на САД и СССР.

Средба на американските и советските војници на Комеморативната седница на Градското собрание на Град Скопје и на градските политички организации²⁰¹ (сл. 19).

¹⁹⁹ Medical Bulletin of the U.S. Army, Europe, 1963, 567 (294);

²⁰⁰ Medical Bulletin of the U.S. Army, Europe, 1963. 567 (294);

²⁰¹ VJESNIK U SRIJEDU, 1963, бр.590, 1;

За секојдневието во болницата Фостер ќе напише:
„Единицата во седиштето на болницата имаше цврста контрола, а Сантос често ги потсетуваше и офицерите и војниците за важноста на меѓународните односи. Персоналот на болницата, исто така, посвети многу време на односи со јавноста... Многу југословенски службеници и медицински професионалци ја посетија болницата. За возврат, исто така, некои од персоналот на болницата ги обиколија локалните болници и се дружеа заедно со нивните домаќини“.²⁰²

На 12 август, по 15 дена макотрпна работа во мисија за спасување на настраданите во скопскиот земјотрес, Американската мобилна болница заминала од Куманово. Заминала од Југославија на белградскиот аеродром назад во својата база во Германија.



Сл. 20

При заминувањето од Куманово Американците покажале уште еден голем гест на хуманост. Американската армија му ја подарила болницата на скопскиот Црвен крст. Болницата располагала со оперативна сала, комплетна лабораторија, тријажно

²⁰² Foster, Gaines M. 1983, 163;

одделение, одделение за претходна подготовка пред операција, кујна, перална и сопствен агрегат за електрично осветлување.²⁰³

За извршувањето на мисијата и заминувањето од Југославија, Фостер забележал: „ До 7 август, списокот на пациентите се намали на седумдесет и четири, сите оддели освен два беа затворени, а дел од персоналот се врати во Германија. Во текот на следните четири дена, 8-та болница за евакуација ги отпушти или пренесе останатите пациенти во југословенските болници. На 13 август, по тридневна чекање за воздушен превоз, персоналот на болницата се врати во Белград, додека Југословените по должината на патот фрлаа цвеќиња и ги поздравуваа додека поминуваа. По кратката церемонија на аеродромот, единицата го натовари авионот и полета со повратниот лет за Германија. Во текот на нивниот престој, медицинскиот персонал на Армијата доби раскошни пофалби и обилни изрази на благодарност од локалното население“.²⁰⁴

Дел од персоналот на Американската болница при нивното заминување од аеродромот Сурчин, Белград²⁰⁵ (сл. 20).

До гледање СКОПЈЕ!

See you SKOPJE!

Хуманоста и солидарноста на американските војници кои учествувале во хуманата мисија во Куманово, и по враќањето во САД продолжила. Капеланот (потполковник) Роберт Б. Херндон од Медицинскиот центар на армијата во Ландштул, дознавајќи за борбата со која се соочувале жртвите од земјотресот во Скопје и утврдувајќи ги потребите на луѓето според извештаите добиени од 8-та болница за евакуација додека била во Југославија, иницирал програма за собирање облека толку колку што му било потребно на градот. Собрано било над два тона облека, која била испратена до Американската амбасада во Скопје.²⁰⁶

Три години подоцна, во 1966 година, градоначалникот на Скопје Благој Попов, при посетата на Вашингтон се сретнал повторно со дел од персоналот на американската мобилна болница. На средба со заменикот хирург Џејмс Т. Мекгибони, му се забла-

²⁰³ Матковски, Александар, 2013, 43;

²⁰⁴ Foster, Gaines M, 1983, 163;

²⁰⁵ МАКЕДОНИЈА. 1963. бр. 126, 4;

²⁰⁶ Medical Bulletin of the U.S. Army, Europe, 1963, 616 (343);

годарил за помошта на медицинската служба на војската која му била пружена на скопјаните во 1963 година. Заменик - генералниот хирург му посакал добредојде на градоначалникот во име на Армиската медицинска служба, истакнувајќи дека Медицинската служба ја следела катастрофата со голем интерес и била воодушевена од брзината на опоравување по земјотресот. За време на церемонијата, градоначалникот Попов му подарил сребрени плакети со грбот на Скопје на клучниот персонал од 8-та болница за евакуација, кој им помогнал на жртвите од катастрофата во Скопје. Плакета му била врачена на потполковникот Нил Мекдоналд, извршен директор на болницата кој присуствувал на церемонијата. Останатите плакети по пошта подоцна биле испратени и на потполковникот Џорџ Сантос, поранешен команден офицер во 8-та болница за евакуација како единица, до потполковникот Дин С. Вин, главен хирург на болницата, до Леон Р. Мур, анестезиолог, и на мајорот Сара Н. Ланди.²⁰⁷

Zoja Bogdanovska, Consultant curator – Historian
Public Institution Museum of the city of Skopje – Skopje

SUMMARY

THE AMERICAN MOBILE HOSPITAL IN KUMANOVO, 1963

After the catastrophic earthquake which happened in Skopje on 26th July 1963, the suffering city received help from all the sides of the world.

Among the first ones which arrived during the first days of the catastrophe was the Army Medical Service of the USA in Europe. The 8th Evacuation hospital lead by the Lieutenant Colonel George Santos left their base in Ramstein, Germany on 27th July. In the early morning hours

²⁰⁷ Medical Bulletin of the U.S. Army, Europe, 1966, 359;

of 29th July, the hospital was set on the wide area called AdziTepe near Kumanovo. Since day one, it accepted 78 people hurt in the earthquake, above all, people who were badly wounded and were previously accepted in the City hospital in Kumanovo. A total of 123 patients were accepted in this hospital until 12th August when it stopped working. During their leave from their mission in Yugoslavia back to their base in Ramstein, they donated the hospital to the Red Cross in Skopje with its complete medical equipment.

The military medical personnel saved numerous lives performing the most complicated medical procedures.

Библиографија:

А - Ш

1. ДНЕВНИК. 1963. На сурчински аеродром непрекидно слећу авиони који носе помоћ из иностранства. ДНЕВНИК, Новосадско издање. Год. XXII, Број 6007, Нови Сад, Понедељак, 29. јул;
2. ДНЕВНИК. 1963. ДНЕВНИК, Новосадско издање. 1963. Год. XXII, Број 6010, Нови Сад, Четвртак, 1. август;
3. ДНЕВНИК. 1963. ДНЕВНИК, Новосадско издање, Год. XXII, Бр.6018, Нови Сад, петак, 9. август ;
4. ДНЕВНИК. 1963. ДНЕВНИК, Новосадско издање, Год. XXII, Бр.6021, Нови Сад, понедељак, 12. август;
5. ДНЕВНИК. 1963. ДНЕВНИК, Новосадско издање, Год. XXII, Бр.6022, Нови Сад, уторак, 13. август;
6. ИЛУСТРОВАНА ПОЛИТИКА. 1977. ИЛУСТРОВАНА ПОЛИТИКА., бр.248. ПОЛИТИКА, 8 мај;
7. МАКЕДОНИЈА. 1963. МАКЕДОНИЈА, Четврто вонредно издание, 126, октомври;
8. Матковски, Александар. 2013. Прва помош за ранетите, I. Хроника на земјотресот во Скопје, 50 години од земјотресот во Скопје Скопје 1963-2013, стр.41-44. URL:
<https://okno.mk/node/30430>;
9. Наш весник. 1963. Професорот Пано Исидор, генерал и главен хирург на ЈНА, ја посети американската полска болница. Наш весник, Орган на Социјалистичкиот сојуз на работниот народ на Кумановска околија. Година II, бр.43, Куманово, четврток, 1.

август. URL:

https://issuu.com/bibliotekakumanovo/docs/br.43_od_01.08.1963;

10. Наш весник. 1963. Благој Попов меѓу ранетите скопјани. Наш весник, Орган на Социјалистичкиот сојуз на работниот народ на Кумановска околија. Година II, бр.44 и 45, Куманово, четврток, 15. август. URL: [https://issuu.com/bibliotekakumanovo/docs/br.44 i 45 od_15.08.1963](https://issuu.com/bibliotekakumanovo/docs/br.44_i_45_od_15.08.1963);

11. ПОЛИТИКА. 1963. ПОЛИТИКА, Год.LX, бр.17891, субота, 27 јул;

12. ПОЛИТИКА. 1963. ПОЛИТИКА, Год.LX, бр.17892, недела, 28 јул;

13. ПОЛИТИКА. 1963. У току ноћи стигло је 26 „Глобмастера“. ПОЛИТИКА, Год.LX, бр.17893, понедељак, 29 јул;

14. Трајковски, П. 1963. Солидарност и сочувство. Наш весник, Орган на Социјалистичкиот сојуз на работниот народ на Кумановска околија. Година II, бр. 43, Куманово, четврток, 1 август. URL:https://issuu.com/bibliotekakumanovo/docs/br.43_od_01.08.1963;

A - Z

1. BIRLIK. 1963. BIRLIK, Makedonya çalişkan halkin sosya'list biriçinin organ; sayı 533 ve 535, YIL XX, 15 Ağustos, Yili Üsküp;

2. DAS TECHNISCHE NILFSWERK. 1963. DAS TECHNISCHE NILFSWERK, Herausgegeben von der Bundesanstalt technisches hilfswerk, № 9, Sept.;

3. Farris, Philip A., Lt. Col. 1965. Moving An Army Hospital - 1000 Miles in 72 hours. ARMY INFORMATION DIGEST, THE OFFICIAL MAGAZINE OF THE DEPARTMENT OF THE ARMY. VOL. 20, NO. 5, May. URL: <https://books.google.com>;

4. Foster, Gaines M. 1983. Chapter 8 Activism Abroad: Foreign Disaster Relief, 1945-1976. Special studies THE DEMANDS OF HUMANITY: ARMY MEDICAL DISASTER RELIEF. Center of Military History United States Army Washington, D.C.

URL:https://books.google.mk/books/about/The_Demands_of_Humanity.html?id=LJTfAAAAMAAJ&redir_esc=y;

5. Medical Bulletin. 1963. Yugoslav earthquake relief operations. Medical Bulletin of the U.S. Army, Europe. 1963. VOL 20 NO 10, October 1963 URL: [Books.google.mk > books.](https://books.google.mk);

6. Medical Bulletin. 1963. Commentary ... Medical Bulletin of the U.S. Army, Europe, VOL 20 NO 10, November. URL: Books.google.mk > books.;
7. Medical Bulletin. 1966. Commentary ... Medical Bulletin of the U.S. Army, Europe, VOL 23 NO 9, September. URL: <https://books.google.mk/books?id=NTZhzCS4EE4C&pg=PA359&lpg=PA359&dq=blagoj+popov+washington&source=bl&ots=NNTkw9ibUn&sig=ACfU3U2VavkKkOw4NMiuAG9AEHDUTr2XCQ&hl=mk&sa=X&ved=2ahUKEwiH1t60qJ3yAhWInosKHfKcD8sQ6AF6BAgbEAM#v=onepage&q=blagoj%20popov%20washington&f=false>;
8. OSLOBOĐENJE. 1963. OSLOBOĐENJE, List Socijalističkog saveza radnog naroda Bosne i Hercegovine, Br.5452, Sarajevo, Petak 9. avgust;
9. PREGLED. 1964. Amerika pomaže susedu - SKOPJU. PREGLED, avgust-septembar;
10. SKOPJE THE TOWN OF INTERNATIONAL SOLIDARITY. 1966. SKOPJE THE TOWN OF INTERNATIONAL SOLIDARITY, Štampa "Privredni pregled", Beograd;
11. The earthquake victims of Skopje, Macedonia, need your help now!. (fotografija). The earthquake victims of Skopje, Macedonia, need your help now!;
12. THIS WAS SKOPJE. 1963. THIS WAS SKOPJE, Beograd, September;
13. VJESNIK. 1963. Stižu američki sanitetski avioni. VJESNIK, Socijalističkog saveza radnog naroda Hrvatske, Zagreb - Godina XXIV, Broj 5905, Izdanje IV, Nedelja 28. Srpanje;
14. VJESNIK U SRIJEDU. 1963. VJESNIK U SRIJEDU, Jugoslovenski informativni tjednik. 1963. Br.590, Zagreb, 21.VIII.;

Надица Петковиќ, виш кустос - етнолог
НУ Музеј - Куманово

СВЕТИ МЕСТА ВО СЕЛО ДОВЕЗЕНЦЕ – КУМАНОВСКО

Кумановската област е богата со свети места, кои досега не се темелно истражени и проучени. Во неколку книги, напишани од страна на патеписците, кон крајот на 19-тиот и 20-тиот век наоѓаме сиромашни извори.²⁰⁸ Култните места се дел од народната митологија и религија на луѓето. Култот кој луѓето го создаваат спрема нешто, во себе ги содржи сите оние елементи како што се: молитви, принесување на жртви, верување во натприродни сили, најразлични митски дејствија и др. кои произлегуваат од религиозни потреби на луѓето. Преку култните места доаѓаат до израз народните сфаќања, кои се манифестираат преку обичајно - обредни магиски дејствија со целосно верување во даденото култно место. Најзастапени свети симболи, ширум Македонија се: црквите, манастирите, лековитите гробови, џамии, теќиња и свети комплекси од свети води, камени крстови и свети води.²⁰⁹ Култните места го менувале интензитетот на своето значење за локалното население, во зависност од актуелните општествени и културни околности. Некои од нив го изгубиле своето поранешно значење, некои добиле ново, а определен број го зачувале во континуитет своето исклучително значење.²¹⁰ Вакви свети комплекси постојат скоро во секое село во Кумановскиот крај, меѓутоа кога се разгледува просторот на пределот можат да се издвојат едно или неколку, кои според квалитетот на сакралноста и значењето што го имаат кај народот важат како посебни. Обредите кои ги извршувале луѓето на овие свети места постојано се менувале. Некои од нив го задржале своето локално значење, некои сосема исчезнале, а постојат и такви што добиле меѓународно значење. Концентрацијата на повеќе свети

²⁰⁸ Хаџи – Василевиќ, Ј. , 1909, 403;

²⁰⁹ Трифуновски, Ј. , 1974, 182 – 185;

²¹⁰ Ристески, Љ. , 2003, 232;



Сл. 1. Панорама на с. Довезенце



Сл. 2. Крст на „Еленачки кладенац“, с. Довезенце

точки, ја покажува комплексноста на светиот простор во кој најчесто просторно се поврзани: камен крст (крс, кршче) света вода (лековит кладенац) и свето дрво. Ваквите комплексни свети места во кумановските села се познати уште како забранети (вак'вски или оброчити). Сè што се наоѓа во нивниот домен (објекти, предмети и остатоци) го носи предзнакот на нивната светост. На овој простор забранета е секаква човечка дејност (да не се оди по нужда, да не се фрлаат отпадоци, да не се сечат гранки од светото дрво и сл.) бидејќи меѓу луѓето постои верување дека тука се собирале демонски суштества и самовили, кои им наштетувале на оние луѓе кои поминувале и се задржувале за време на нивното дејствие. Светите места имале и одредени денови за посета. Обично тоа биле: среда, петок и недела или за време на поголемите христијански празници сè во зависност од нивната функција и лековитост. Најдобро време за посета на овие места се раните утрински часови, бидејќи се верувало дека тогаш магиско - обредните дејствија што ги извршувале луѓето во тоа време биле најсилни. Како такви, овие свети места како во кумановскиот крај така и ширум Македонија биле најбројни, најпосетувани и најпочитувани од страна на населението.

Од теренските истражувања што ги имав во 2015 година на ова тема, според бројноста на светите точки и нивната сакралност највпечатливо беше селото Довезенце, кое спаѓа во релативно стари населби во кумановскиот крај (сл. 1). За селото мештаните велат: „*Туј су некад живееле Римјани*“. За настанување на селото Довезенце постојат повеќе преданија, меѓу кои најчесто се сретнува тоа дека селото Довезенце и соседното село Мургаш биле основани од двајца браќа кои отпрвин живееле во Мургаш, а нивните трла се наоѓале во денешното Довезенце. Кога се поделиле браќата, едниот останал во Мургаш, а другиот заминал во с. Довезенце. На теренот наидов на мал број информатори кои со восхит и воодушевување ми зборуваа за животот од нивната младост, личните искуства и легенди (кои ги слушнале од постарите), а поврзани со случувањата околу светите места од нивниот крај. Луѓето изградиле култ кон овие места кој и ден денес се сретнува кај некои од нив. Во селото постоеле значителен број на овие места, од кои неколкуте од нив и денес го задржале својот интензитет и континуитет на светоста. Најизразит култен карактер во селото има светиот комплекс т.н. „*Спасевица*“ кој е во тесна поврзаност со „*Еленачки кладенац*“



Сл. 3. „Еленачки кладенац“



Сл. 4. Црква „Св. Спас“ во Довезенце

и светото дрво *брез* кои се лоцираат во горниот крај од Еленачки Рид. Обредите што ги извршувале луѓето поврзани со камениот крст и кладенецот имаат функција за заштита на селото од невреме (град или суша). Крстот е поставен на камена плоча која спрема нејзините особености потекнува од римско време (сл. 2). Најизразена обредна активност се случува за време на селскиот празник Спасовден, кој секогаш се паѓа во четврток. На тој ден строго било забранета полска работа оти се верувало дека ќе завладее голема суша или град кои ќе ги уништат посевиите. Информаторот Воислав Димитриевски²¹¹ ова го објаснува со свој пример: „*Не требало на т’ј д’н да работиш у поље, стари су ми кажувале ... ја к’т беше млад у тој не веруеше, него силан ке иду на орање рано сабјле, а оно још по пут нанатам скрши ми се рало, на ми се откина каиш, и све отиде у бестрага ... и од т’к сам кажаја има нека виша сила и сам почнаја да поштују тој.*“ Обредите поврзани со ова место започнуваат рано наутро пред изгрејсонце, кога кумот откако ќе запали свеќа на крстот **Спасевица** го коле жртвеното јагне на самата камена плоча крај крстот, се прекрстува и го носи на **Еленачки кладенац** (сл. 3), каде поставува обреден леб, пченица и вино над кладенецот. Додека се подготвува јагнето и другата храна, се собира народ од селото и другите околни села (во последни години одат луѓе со организиран превоз од Куманово). Во комплексот постои издолжена камена трпеза околу која се редат гостите пред ручек (сл. 5). На чело на трпезата седат свештеникот и кумот кој е назначен за таа година. Пред ручекот тие двајца го кршат обредниот леб на два дела и потоа од тој леб се дели на сите гости. Откако свештеникот ќе ја прочита молитвата со босилок, прска од водата која претходно е очатена, а е донесена од кладенецот, и притоа го моли Господ за плодна година и здравје и берикет на сите присутни гости. Во текот на обредот од присутните се избира нов кум за догодина. Кога се завршува со сите овие обредни активности следува ручек за гостите и голема веселба со традиционална музика и ора. Овој обичај се изведува и денеска секоја година на ден Спасовден со сè поголем интерес кај луѓето. Карпата **Здравкин Камен** претставува синоним за селото Довезенце (сл. 6 - 7). Карпата се наоѓа во коритото на Крива Река попречно

²¹¹ Информатор: Воислав Димитриевски, роден 10.03.1934 година во село Довезенце;



Сл. 5. Кумство на празникот „Спасовден“



Сл. 6. „Здравкин Камен“, поглед од кај Крива Река, с. Довезенце

поставена во месноста т.н. Бело Поље. За оваа карпа се поврзани повеќе преданија, инаку според информаторите карпата има заштитна функција бидејќи го штити од надојдените води на Крива Река. Кај локалното население постои мислење, кога каменот би попуштил, ќе дојде до поплавување на нивните куќи. Неговото име е добиено според карактеристиките на каменот, кои асоцираат на нешто јако, цврсто и здраво. Има едно интересно предание поврзано со оваа карпа, за кое селаните велат дека го добила името: „За време Турско, живејала е многу убава девојка, викала се Здравка. Турци к’д сакале да гу грабнев и потурчив, она некејала и бегала, бегалке дошла до овуј карпу и се фрљила у реку и се удавила, и по тој људи гу завикале карпугу Здравкин Камен“.²¹²

Во селото постојат две цркви: „Св. Ѓорѓи“ (сл. 9), која се наоѓа во месноста *Стара црква*, и „Св. Спас“, во близина на селските гробишта - поврзана со обредите околу умирачката (сл. 4).

Во непосредна близина на црквата „Св. Ѓорѓи“ се наоѓа лековито кладенче кое е посветено на *Св. Петка* (сл. 8). Селаните потеклото на ова кладенче го поврзуваат со римскиот период. За неговата лековитост постојат многу сведоштва, а за неговата функција се уверив самата за време на теренските истражувања. Оваа вода најмногу ги лекувала очите. Луѓето ја чувствувале најизразена моќ на водата, во раните утрински часови, во петок и недела. Околу кладенчето се забележуваат оброчити дрвја на кои има закачено делови од облека, на камењата околу кладенецот имаше расфрлани железни пари - монети, палени свеќи, велигденски јајца и други дарови кои луѓето ги оставале за здравје. Поради вакви обреди мештаните ова место го нарекувале и *Самовилска вода*.

За лековитите својства на водата слушнав голем број на сведоштва од кои дел беа и лични на самите информатори. Воислав Димитриевски (сл. 10) раскажува за неговото лично искуство: *“Ја за кладенчето лично за мене ќе си кажу, заболело ме око, па отиде на кладенче ама оно има некад секне вода, тој беше меѓу две Богородице, и кладенче суво, мислу си у себе, е мајку му сас што да се замију с’к, да оќе да капне бар една капка да ги измију очи... и с’к ви дали ќе веруете или не, оно, оп една капка удари, намокри гу земју, и после још неколку капке паднава и направи се вирче, и*

²¹² Информатор: Мицко Додевски, р. 1952 година, од Довезенце;



Сл. 7. „Здравкин Камен“



Сл. 8. Кладенче „Св. Петка“



Сл. 9. Црква „Св. Ѓорѓи“ во Довезенце

ја си ги натопи очи и док да отиду до дома, мене ми пројде, ете тој за мене, ја имам да кажу.“ Воислав или како го нарекуваат селаните дедо Славе, продолжува да раскажува за сведоштвата на другите луѓе: “Ед’н од наше село ми е кажуваја, к’д бија он како дете сас други деца иија си по стоку, и проваѓајќе куде кладенче земале си ги паре од там од кладенче, људи што остављале за здравје, па си купиле бонбоне, ланчиња, ама дома к’д отишја почнала цела снага да га чеша. Татко му га праија да не дирасте нешто околу кладенче, и он си признаја... па земамо ги паре. Татко му се наљутија и му даја паре да остави тамо куде ги е земаја и му наредија да се измие по снагату од водичку на кладенче. Он направија такој, и за чудо, одма му прошло.“



Сл.10. Воислав Димитриевски
(Дедо Славе) од Диовезенце

Дедо Славе ми раскажа и сведоштво за светите бресја кои се наоѓаат околу кладенчето и црквата „Св. Ѓорѓи“: „К’д си беше ја млад, у село имаше пуно стари људи, имаше учители и нас како млади не терасва да беремо дрва за њима. Имаше га ед’н Стое, како кмет на село, он беше и судија и кадија. И ед’н пут не викна да ги сечемо бресја околу кладенче, ама људи постари од њега му кажава: Стое, не се играј, тија дрва су оброчити. Ама он, све и сва у село, главан, и ни вика на нас деца, ќе сечете, отидемо куде бресја, еве прво ја ќе исечу и

после њега ми. И после њега што се дешава. Имаше едну тетку од Пчињу и заболеле гу очи, и дојде туј у село куде нас и на мајку ву кажала: Куде е т’ј Стое, да му кажу дека ми дојде на с’н, и ми кажава, ја ли ќе му чисту кладенче што га он нарушија и да му кажу дека он ќе умре на пут... И тачно такој бидна. После месец д’на га сретнују и му викам дојди чичо Стое да давам крчму, и ја ќе се одомаќинују, а он ми вика: Оди ти, ја носу крчму у џеп, ја ќе се селу у град, и по тој, он отишја сас воз за Куманово

и на пут умреја.“

Во месноста Лока се сретнува уште еден свет комплекс под ридот Липац. Овој комплекс е тесно поврзан со обредно – магискиот принцип за остварување на дожд. За настанувањето на овој комплекс Десанка Димитриевска²¹³ раскажува: *„Там на Локу што гу кажуев, људи копасва бунар, ама на тој место што га копасва т’ј се сруши, не га бидна, па ископава после подоле и штом га зас’дава, одма засипа киша и такој људи си ставише крс и сваку годину за Ѓурѓовд’н смо си ишле тамо и поп си е доваѓаја, исчистимо си га бунар, помолимо си Господа за кишичку и такој смо си правиле... С’к остаремо, од туј до туј, не можемо.“* Денеска ова место е запустено.

За најоброчито место во селото селаните ја сметаат месноста т.н. *Јакимови бресја*. На ова место некогаш се наоѓале скривници, вели информаторот Воислав Димитриевски. Тој додава дека на ова место се појавувале демонски суштества и самовили „снашке“ облечени во бело. Од старите, тој слушал: *„Некој овчар пасја си овце преко ноќ, и задремаја, дигнале га самовиле и га водиле накуде брег, и т’к у с’н некој светац му се јавија и га разбудија и зауставија, још ед’н корак да не падне у провалију.“* Тука на ова место според сонот на некоја баба Павуна (позната басмарка во селото) бил изграден лековит кладенец на кој таа ги лечела луѓето. По нејзината смрт, местото го презела баба Горица која веднаш до кладенчето поставила камен крст и продолжила со лекувањето. По нејзината смрт местото е запуштено.

Десанка Димитриевска го споменува името Лозница за лековито кладенче кое водата ја добива од Еленачки кладенец. Лековитите својства на водата биле сè уште во функција, а се лекувало од грозница: *„и тој у среду сабајле највише се фаќа лек, туја на лице место да се измие...“* објаснува нашата информаторка.

Во селото постоеле уште неколку крстови и свети води кои жителите ги споменуваат. Меѓутоа, во текот на теренското истражување, истите не беа посетени поради непристапноста на пределот, а некои од нив се сосема затрупани или исчезнати.

Од страна на информаторите се споменуваат и: Симкино

²¹³ Информатор: Десанка Бојковска – Димитриевска, р. 1935 година во Руѓинце, омажена и живее во Довезенце.

кршче (поставено од басмарката Симка), Кладенац Алтеманац (Ристевско место), Кладенац „Брестов Дол“ (се наоѓал на меѓата со с. Мургаш), кладенците под Орљак, кои биле затрупани уште во 50 –те години на XX век, за време на изградбата на железничката пруга.

Инаку, басмарките од градот Куманово и Кумановско сè уште и ден денес ги испраќаат луѓето на вакви лековити кладенци за здравје и лекување на разни болести.

Nadica Petkovikj, Senior curator – Ethnologist
National Institution Museum – Kumanovo

SUMMARY

SACRED PLACES IN THE VILLAGE OF DOVEZENCE - AREA OF KUMANOVO

According to the field researches which were done in more than ten villages in the area of Kumanovo, we can conclude that the cult towards the sacred places has a significant role within the people from this area. Besides the meaning, there is also the time continuity for the use of the ritualistic-magical actions which were performed there and some of them are even performed nowadays on those same places. People believed and this belief is still present in the power of the sacred places which are the most visited during the great Christian holidays or certain days like Wednesday, Friday and Sunday. A special place in the belief is for the healing wells with their healing, health and cleansing functions. Some parts from the area of the villages were called forbidden or special (‘obrochiti’) or ‘vakvski’ and people believed that in these areas there were some supernatural forces in certain times of day or night. In these areas, people were afraid of the suggestion (the fear they had of evil forces) and they did not go anywhere nor they were active at those certain times. Of all the researched villages, the greatest impression for me was from the village of Dovezence according to the number of sacred places. A part of these sacred places lost their intensity or even disappeared and some of them are still existing and people visit them often, like for example, the Well of Elenec and the St. Petka well.

Библиографија:

- Трифуновски Ј., 1974, Кумановска област, Сеоска насеља и становништво, Скопје;
- Хаџи – Васиљевић Ј., 1909, Кумановска област, Јужна стара Србија, књ. 1, Београд;
- Ристески Љ., 2003, Категориите простор и време во народната култура на Македонците, Скопје (докторска дисертација);
- Петрушевски – Довезенски И. – Кискоски М., 2004, Свети места во единаесет кумановски села, Култните места во Средорек, Скопје;
- Машниќ М.М., 2011, Црквата Св. Никола/Св. Ѓорѓи во с. Орах кај Куманово, На траговима Војислава Ј, Ѓурића, САНУ, Одделење историјских наука, Књига СXXXV, Научни скупови књ. 33, и МАНУ/Научни собири/, Београд;

Информатори:

- Воислав Димитриевски, р. 10.03.1934 година во с. Довезенце;
- Десанка Димитријевска – Бојковска, р. во Руѓонце 1935 година, омажена и живее во с. Довезенце;
- Мицко Додевски, р. 1952 година од Довезенце;

М-р Драган Георгиевски, кустос советник - етнолог
ОУ Музеј на град Кратово - Кратово

ТЕКСТИЛНИ СУРОВИНИ, ПРОЦЕСИ И ТЕХНИКИ ЗА ИЗРАБОТКА НА НАРОДНИ НОСИИ

Во Кратовскиот Регион се употребувале пет вида текстилни суровини за изработка на народната носија и тоа: памукот, конопот, ленот, свилата и волната којашто доминирала најмногу.

Памукот како индустриска култура (сл. 7), чиј плод се користи за изработка на текстилно влакно, служел за изработка на платнените делови од носијата (кошула, гаќи и друго), а се употребувал и индустрискиот памучен конец *кенарлија*.

Коноп/конопље се носел во реката каде што го оставале да кисне една до две недели (сл. 6), за да омекне надворешниот дрвенест дел кој го нарекувале *пуздер* или *кучиста*, по што следи механичката постапка *биење* со бијач. Вака исчистениот коноп, со помош на рачни гребенци го влачеле, го чешлале при што се издвојувале долги конци. Вака добиениот коноп го нарекувале *повесмо*, потоа го пределе на фурки како волната и памукот, само што предачката по малку ги поплукува прстите поради слепувањето на влакната кога се намотува крајот на фурката. Крајот се намотува со вретено. Од конопот се изработувале сламарици, черги, торби, вреќи, дисаѓи и друго.

Свила (*Bombyx mori*) се добивала од свилената буба, но во Кратовскиот регион се одгледувала во мали количини и во одредени места, а се одгледувала до 50-тите години на XX век. Одгледувањето на свилената буба започнувало напролет непосредно пред појавата на листовите на белата црница (*Morus alba*). Одмотувањето на свилената нишка од кожурецот во народот е познато како точење на свилена буба. Се потопувал кожурецот во топла вода, со што се растворува лепливата материја со која се поврзани свилените нишки во кожурецот. Жената земала гранка од градинарска метла, па со лесно удирање по кожурците го раздвојувала нивниот горен



Сл. 1 Предење на волна



Сл. 2. Предење и врткање на волна



Сл. 3. Перење на волна во корито

слој, за да може полесно да се одмота. Притоа кога од кожуреот ќе се одвоела една нишка можело да се отпочне со одмотување, со левата рака се опфаќале нишките од неколку кожурци во зависност од саканата дебелина на свилениот конец, а со десната рака се оформувала свилената нишка (сл. 8). Таквиот конец се редел во тепсија на бела хартија, а меѓу слоевите се ставале зрна грав, за да не се замрсуваат конците, потоа се мотала на мотовило и се оставало да се исуши. Добиениот свилен конец бил крут па следувала постапка на омекнување со вриење во раствор од свински сапун, по што станувал бел, мек и сјаен. Од 100 кг кожурци се добивало 8-9 кг чист свилен конц. Свилата ја користеле при ткаење на *кенар* платна, кои пак, ги користеле при изработка на кошули. Традицијата на одгледување на свилената буба оставило и голем број верувања поврзани со неа. Се верувало дека лошите очи, лош ветер и уроците може да им наштетат на бубите.

Волната/вуна како текстилна суровина имала голема примена во изработувањето на народната носија, како за подготовка на основните ткаенини, така и за потребните материјали за украсување, везење, плетење. Широката примена на волната во креирањето на традиционалната носија со бројни облековни делови, притоа со изобилни везени, ткаени и плетени украси од волна, ѝ дала посебен печат и специфичен израз на носијата.

По стрижењето (сл. 10), волната ја попарувале со врела вода во големи камени корита т.н. *елак* или *мрамор* на пералиштето, или пак покрај некоја река (сл. 3). Вака попарена, волната ја оставале да отстои еден час за да се *раскисне валканото*,²¹⁴ а потоа на камените плочи со *пиралка*²¹⁵ ја удирале за да се ослободи од нечистотијата - *сера*, по што добро ја плакнеле со ладна вода.

Испраната волна ја ределе на јаже или плот, да се исуши. По ова, волната се чешлала т.е. *се растресувала* на ситни парчиња, со прсти за да се острани нечистотиите како што се: трње - *ч'чки* и сламки, кои не се остриле при перењето.

Влачењето е постапка при која волната се доведува во форма

²¹⁴ Инф. Санда Ивановска, родена 1927 година во с. Туралево, мажена во с. Татомир. Снимено на 16.4.2011 година. (фот. бр.159) Снимил Д. Георгиевски (лични теренски истражувања).

²¹⁵ **Пиралка/пиралка** претставува дрвена штица кој служи за удирање на волната или пак алиштата. Се состои од дршка и тело со димензии - должина 25 см, ширина 10 см и дебелина 5 см.

на компактна воздушеста маса лесна за понатамошна рачна обработка, т.е. предење (сл. 1). Се вршело рачно со гребенци или подоцна во влачарници. Рачното влачење се изведувало со еден пар на чешли, познати како гребени или *гребенци*, кои во зависност од тоа дали се прицврстувале на нозете или се држале во раце, се делеле на два типа гребени и тоа рачни - *рукати*²¹⁶ за влачење на волна за основа; и ножни - *ногати*²¹⁷ на која влачеле поситна волна што ја користеле за јаток - *утак*. Волната се става на едниот гребен, кога се наполни, тогаш со празниот се удара по полниот при што волната се расчешлава и префрла на празниот, а потоа се изведува обратно. Подоцна рачното влачење почнало да се заменува со машинско т.е. занаетчиско во занаетчиските дуќани специјализирани за таа намена - влачарници. Извлачената волна се предела на *фурка* (во которскиот дел) или *кудеља* (во шопскиот дел), и вретено -*вр'тено*.²¹⁸ Од почетокот на предењето жените на вретеното на долниот дел наденуваат прешлен²¹⁹ - *запридаче*, но доколку немале, ставале јаболко, компир или железен предмет, за да

²¹⁶ Парот **рачни гребени** во основа се направени од квадратни плочи од дрво, на едниот крај со рачка. Од внатрешноста на дрвото прикачени се тенки метални прачки, три-четири сантиметри високи. Има долен и горен гребен, а меѓу нив рачно се чешла волната. Чешлите не се фиксираат како кај ножните, туку волната се развласува со движење на рацете во спротивни правци. Волната која се влачела со рачни гребенци била многу пофино обработена и се користела за основа при ткаењето.

²¹⁷ Парот **ножни гребени** се состоеле од две дрвени подлоги (со димензии 30 x 30 см) на кои биле забодени железни шилци со произволна големина. Едниот дел од парот со шилците нагоре се поставувал во специјален држач - ногарка на кој се поставувале нозете. Потоа на чешелот што е сместен во ногарката се закачувале парчиња волна и со другиот чешел со помош на рацете се влечело во спротивен правец. Оваа постапка со истата волна се повторувала двапати до трипати, а потоа се намотува на мали кудели - *кудељици*. Волната се користела за јаток.

²¹⁸ **Вретено/вр'теносе** изработувало од буково, јаворово или јасеново дрво, во должина од 30 сантиметри, на средината подебело, а на краевите во потенка обла форма. На горниот крај има мала заоблена главичка и издлабнато каналче за полесно да се прицврсти конецот и издлабено на долниот крај од вретеното, за да има тежина се реди прешлен.

²¹⁹ **Прешлен/запридаче** претставува мал предмет, но многу потребен на жените кои предаг. Се става на вретеното на долниот дел за да може волната да се преде. Изработен е од глина во биконусен облик со отвор во средината во која се забодува вретеното. Се среќавал прешлен изработен и од камен. Повеќе за прешленот види: Миленко С. Филиповић, *Женска керамика код балканских народа*, стр. 96-98.



Сл. 4. Навивање на основа



Сл. 5. Воведување во брдо и нити

се намотува поубаво. Предењето е процес на соединување и обликување на животински и растителни влакна во конец (сл. 1).

Фурката²²⁰ во Кратовскиот регион имала елементарен облик и била изработена од страна на мажите во домашни услови, рачно, самоделски во рамките на традиционалното обликување на дрвото, и спаѓа во крилен тип.²²¹ Изработена е од лесково дрво на која во горниот дел со помош на врвца - *врчка* која е од коноп, се врзува влачената волна или кадела - *кудељица*. Функцијата на предењето се одвива така што од парчето кадела врзано за фурката од десната рака се засучува конец, во должина малку повеќе од половина метар, кој се приврзува за вретеното. Потоа, од лево на десно, со палецот и средниот прст, со десната рака, се врти вретеното, а горе на каделата со левата рака, се оформува конечот (сл. 1). Од вретеното, предивото го мотале во клопчиња (сл. 2) тн. *клуници* или *клубе* во кои ставале парче хартија или парче леб кој се користел како лек против болки во stomакот. „Е, на кога му се развие пупак да га еде, тој лепче да не му се развива пупак“.²²² Клопчето не се намоткува на камен, за ткајачката на оној свет не си го гледа каменот.²²³ По ова се намотува на мотовилото - *крстача*.²²⁴ Вака намотаното предиво го симнувале од мотовилото и го потопувале во боја (доколку имало потреба од бојадисување). Потоа го ставале на вретешка и го мотале на клопчиња. Зависно од потребата, рачно или со помош на посебна алатка *чек'рк* го мотале на цевки, кои се изработувале од шупливо дрвенесто растение *аб'т* (*Sambucussebulus*) или од трска (*Phragmitescommunis*).

Бојадисување/м'стење: Значаен технолошки процес при

²²⁰ **Фурка/кудеља** се состои од два дела: телото на фурката претставува стап долг 70 см, со кружен пресек кој во горниот дел дополнително е расцепен по должината на два дела во вид на ленти. Кон врвот лентите се свиткани во облик на крила и се споени со централниот дел кој е продолжение на рацката. Спојувањето на краците е изведено на тој начин што во централниот дел е направен жлеб во кој се вметнати лентите. Спојувањето може да биде со додавање на мали делови од дрво или врзувани со конопна врвца. Се стега под пазувите или се вденува во појасот;

²²¹ Крстевска М., 2002, стр. 40;

²²² Инф. Санда Ивановска, с. Татомир;

²²³ Фима Атанасовска, *Народните ткаеници во Кратовско*, стр. 123;

²²⁴ **Мотовило/крстача** е дрвена алатка со валчеста форма долга околу 100 см што на едниот крај завршува со чаталче, а на другиот крај има закована штица со димензии (4 x 8-10 см). Намотканото предиво на крстачата се нарекува *мотовилка*;

обработка на текстилот било и бојадисувањето на предивото, односно *маањето*. Готовите текстилни предмети ги бојадисувале во домашни услови со природни (растителни) бои, што ги добивале со варење на делови (лист, корен, кора, цвет) од повеќе видови растенија.²²⁵ Најчесто користеле кора или листови од јасен (*Fraxinus excelsior*) и лушпи од орев (*Juglans regia*). Црната боја ја добивале со варење на кора или листови од јасен. Предивото се потопувало во котел, и по еден час вриење го тргале котелот, ги ваделе листовите а преѓата ја ставале во бојата. Таа стоела 12 часа при што преѓата се вадела и се перела. За подобро да фати бојата ставале оцет, а ставале и син камен за да биде постојана бојата. Сина боја добивале така што во голем сад ставале сера и карабоја и ги мешале. Бојадисувале со лушпи од орев, во кој ставале зелен камен и добивале *треслово* - кафеава боја. Кафеава боја добивале и со варење на текстилот во комине. Жолта боја добивале од раствор на вар - *креч* и карабоја, или цвет од каранфил (*Calendula officinalis*) и синкамен. Жолто - црвеникава односно портокалова добивале со варење на броќ (*Ruba tinctorium*) а се додавало и троскот - *тур* (*Agropyrum repens*). Црвена или *драп* боја добивале со варење на лист од дуња (*Cydonia oblonga*) кој се бере во есен. Помалку виолетова, а повеќе драп боја добивале со варење на корен од брест, но коренот се користи во пролет кога дрвото има *мазга*. Од лист на праска, домат или пипер добивале *зентилија* (зелена боја).²²⁶ Памучното платно се боело на ист начин како и волната, но тоа се вари до 10 минути, бидејќи ако се вари подолго може памукот да изгори. Се лади заедно со бојата, но се пере и суши на силно сонце. Кога жената го изведувала боењето имало голем број на верувања. Така при боењето гледала да биде сама, и не требала многу да зборува. Ако некој ја праша што работи, таа кратко одговарала: „*јајца м'стам*“ - да фати бојата.

Во 20-тите години од XX век по појавата на бојаџиството како занает и на индустриските т.е. анилинските бои, овој традиционален начин на бојадисување постепено почнал да исчезнува. Најпознати бојаџии биле Манаил Крстев, роден 1888 година, и Коле Коцев роден 1907 година, а најпознат дуќан бил во Табачко маало во Кратово на бојаџиката Сара која работела во период од 1966 до 1976 година.

²²⁵ Фима Атанасовска Ф., стр. 114;

²²⁶ Инф. Спасена Стојмирова, с. Мушково;



Сл. 6. Перење на коноп



Сл. 7. Памук

Белењето како технолошки процес, кој за разлика од бојадисувањето, секогаш се изведувало на веќе исткаено платно. Тоа природно има кафеаво - жолтеникава боја, што му дава изглед на нечисто. Затоа се барало начин и средство што ќе им овозможи исткаеното платно да се избели. Според истражувањето во Кратовскиот регион,²²⁷ овој процес започнувал од Ѓурѓовден до Петровден, кога добитокот се напасува со сочна зелена трева. За белење на платното најчесто се избираат деновите понеделник или среда, според верувањето тие денови означуваат добар почеток и напредок во работата. Се собираат *брбушки* - овчји измет, се ставаат во котел и се растопуваат во вода 2-3 дена, при што се мешаат често. Платното се потопува во смесата којашто се покрива со коприва. Платното се остава да се откиснува 3 дена, потоа се вади и се остава на сонце. Се остава да отстои околу 30 минути, а потоа се става на камена плоча и се удира со пиралка. Платното воопшто не смее да се исуши. Во тој случај тоа добива црвеникава боја која не може да се острани.²²⁸ Постапката се повторува два - три дена, по што се остава да се исуши. По белењето ткаенината е побела за неколку нијанси од претходната. Притоа со фотохемиската катализа настануваат перооксиди, кои се нестабилни и брзо се распаѓаат, при што се ослободува кислородот којшто го обелува платното. По целосното белење, платното се собира на кросно со навивање. Платното се навива (се намотува) за да се истегне, се мазни и се прибира.

Сновењето преставувало мотање на предивото околу колчиња. Како основа за ткаењето се користел конец од коноп, а подоцна го замениле со памучен или со волнен конец. Подготвувањето на основата се состоела од три фази: сновење, навивање и воведување коишто ги изведувале на традиционален начин. Овие постапки ги изведувале во есенскиот период по завршување на полските работи како и перењето и предењето на волната. При изведувањето на овие постапки се бара вклучување на повеќе жени што биле предводени од највештата жена во селото. Пред да се започне со сновењето, жената мора да испланира што сака да ткае, колку килограми треба основа и тн. Така за 2 јаболии потребно е 3

²²⁷Инф. Родна Илиевска, родена 1931 година во с. Страцин, мажена во с. Вакав. Снимено на 16.8.2011 година. Снимил Д. Георгиевски (лични теренски истражувања).

²²⁸Инф. Спасена Стојмирова, с. Мушково

килограми основа. Една јамболија има 3 струки или дилки. Една струка е долга 4 аршина, а една јамболија содржи 12 аршина.²²⁹ Сновањето и навивањето го изведувале на отворен широк простор, најчесто на гумно или двор (сл. 4). Се сновело на три дрвени колчиња кои биле забивани во земјата, со висина од 50 сантиметри поредени во права линија, така што двете се на растојание од 20 сантиметри, на кој се прави *зевот* и се викаат *чинови*. Зевот е неопходен за разделување на нитите за да може да се протне јатокот. Третото колче се поставува на поголемо растојание од првите две и се нарекува *кука*. Се поставува на растојание во зависност од тоа колку сакаме да е долга ткаенината. Се собираат сите краеве на клупците, па се закачуваат прво на куката, а потоа се мотале околу чиновите, така што при мотањето се прави јамка т.н. *зев*. При сновењето многу е битно да се знае бројот на конците во зевот т.е. колкав е бројот на *чешљанки* и *пас'мца*. Чешљанка преставува три замотувања околу првото и второто колче, а десет чешљанки прават едно пасамце. Ширината, пак, на основата се одредува со бројот на намотувањата на колчињата. Јамболиите се сновеле во 4 пасамца. Вака подготвената основа ја симнувале од колчињата и ја виткале во парче со облик на плетенка т.н. *вериги* за да не се замрси. Пред да се извадат колчињата, се турива вода, да тече понатамошната работа како вода. Се затрупуваат дупките каде биле колците, да не дојдат самовили да сновет на истото место. Се става на врата, за и ткаењето да биде лесно, како и отворањето и затворањето на вратата. Не било добро да се снове во деновите од *Св. Никола* до *Бадник*.

Во фазата на **навивање**, основата ја мотале на задното кросно од разбојот. Се изведувало на тој начин, што основата со едниот крај ја закачувале на санка за сновање, на која поставувале потежок камен, за основата да биде подобро оптегната и рамномерно намотана на кросното. Другиот крај каде што е формиран зевот, го намотувале на задното кросно (сл. 4). Претходно, основата рамномерно ја распоредувале и ја врзувале по должината на едно тенко стапче коешто потоа го вметнувале во жлебот на кросното, без кое основата не може да се намотува. Со помош на две мали колчиња или *шошки* го вртеле кросното и ја мотале основата на кросното. Се мери пет аршини, колку што е долга една струка

²²⁹ Исто



Сл. 8. Свилени буби



Сл. 9. Ткаење на разбој

(дилка) и се врзува црвен конец за една од жиците на основата која се вика *белега*. Оваа е потребно за при ткаењето да се започне повторно со шарите за втората дилка. При навивањето најважно е жиците на кросното и на основата бидат рамномерно распоредени и оптегнати, како и подеднакво се намотуваат (навиваат) на кросното. Кога ќе се навие основата на кросното, се подига и се вели: *На кросно криво, на разбој право*. Кога ќе бидат готови со навивањето земаат неколку лисја од било какво дрво или трева и се ставаат во дупките на главата на кросното велејќи: *Затворам уста на душманките за да не ми ја урочат работата* (с. Сакулица), или *на гаоло да закукамо уши да не чује кога ќе ткаемо*.²³⁰ При навивањето не е добро да го прескокнат мачка или куче, како и бремена жена, *пупак да не му се замота на детето*.²³¹ Ако помине жена кога се снове или се навива се вели: *Аурлија работа и Ов'кв ти зев*²³² (се дига едната нога малку во висина), а жените одговараат: *Среќан ти збор*.

Воведување/уведување се состои во провлекување на основата низ еден или два пара нити (зависно што ќе се ткае) и брдото. Оваа го изведувале две жени на тој начин што едната ги подава, а другата ги прифаќа конците низ нитите (сл. 5). Онаа што ги додава, може да биде и невешта жена, а таа работа можеле да ја извршуваат и деца, но онаа жена што ги прифаќа конците мора да се разбира во воведувањето. Таа што додава жици, внимава добро да не прескокне некоја жица или да не направи *близна*, односно да даде две жици наместо една помеѓу двата прста. Таа пак што прифаќа внимава да не прескокне некој конец во нитите. Ако основата е пократка од нитите и брдото, воведувањето не се почнува од почетокот туку малку се остава. Кога основата ќе се воведи во нитите, следи постапката воведување во брдо. Има брда кои се во дванаесет, осумнаесет итн. Онаа жена која кај нитите ги прифаќала жиците, сега ги додава, а онаа која ги прифаќа жиците, помеѓу запците на брдото провлекува игла за плетење, при што првата додава по две жици, и сè така додека не се воведи целата основа. Кога ќе се воведи и брдото, тоа се спушта да дојде пред нитите. Брдото се става во *набрдила*, кои се пак врзани на една дрвена прачка и закачени на разбојот. На крајот, секоја жица ја врзувале на

²³⁰ Исто

²³¹ Исто

²³² Инф. Ленка Георгиевска, с. Тополовиќ.

тенко стапче, кое го вметнувале во предното кросно и на тој начин ја прицврстувале и ја оптегнувале основата. Вака воведената основа ја поставувале на разбојот, и тој бил подготвен за ткаење.

Веднаш започнувале со **ткаење**, бидејќи не е добро предното кросно да биде голо („*гладно*“ или „*неоженено*“) за добро здравје во куќата. Ткаењето е технолошки процес при кој од предиво се добива ткаенина. Се ткае со помош на зев, а зевот се прави со нитите и подношките. За две нити се земаат две подношки, за три - три подношки, а за четири - четири. Подношките се врзани за нитите со помош на подебели конци. Тие стојат на земјата под нитите и на нив се нозете на ткајачката. Кога ќе се подигне ногата од подношката, тогаш и нитата се подигнува во висина и на тој начин се создава зевот. Кога се направи зев, тогаш со совелката во која има цевка со конец, се протнува низ зевот, и веднаш со ногата подношката се притиснува, при што другата се дига а жиците се вкрстуваат, и повторно се создава нов зев. Со брдото се удира силно еден или два пати, за ткаенината да се набие добро. Добра ткајачка за еден ден може да исткае 3 - 4 аршини платно.

Во Кратовскиот регион се употребувал исклучиво хоризонтален разбој. Го изработувале самите домаќини, или пак мајстори столари. Се користело буково дрво. Основните делови од коишто е изработен разбојот се двете правоаголни странични рамки т.н. *балвани* поставени една спроти друга, меѓу себе споени со две хоризонтално поставени штици (предна и задна). На задниот дел во две изрежани вдлабнатини се става навиеното кросно *задно* на кое е намотана основата, и *предно* на кое се намотува ткаенината којашто е исткаена. Помеѓу двете кросна на т.н. *гугутки* се прицврстени нитите кои од долната страна се поврзани со подношки, со чија помош со нозете на ткајачката се придвижуваат вертикално за отворање на зевот. Подношките се изработени од плетена слама и дрво, со кои се поткреваат и спуштаат нитите. Помеѓу нитите и предното кросно е поставено *набрдило*, во коешто е поставено брдото. Затегнувачот – *затезалото* се наоѓа од десната страна близу до предното кросно, кој се состои од *повртаљка* и *решетарка*, а повратилото од левата во близина на задното кросно. Јатокот што треба да се ткае е намотан на цевка кои се поставени во *совељка*.²³³

²³³ **Совалка/совељка** е плоснато дрво во вид на риба со издлабен средишен дел во која се става цевката на која е намотан јатокот - *утак*. Цевката се прицврстува за совалката со помош на перце;

При самото ткаење совалката се провлекува низ зевот на основата, набрдилата се повлекуваат нанапред и се удира (сл. 9). На тој начин јатокот се прицврстува за основата.

Според тоа по колку жици од основата ќе бидат воведени во нитите и во брдото се одредува и техниката на ткаење - лито или единечно и четворно.²³⁴ Ако основата се воведува во две нити и се користат две подношки, тоа е тип на лито ткаење, а ако се воведува во четири нити и се употребуваат четири подношки, тоа е четворно ткаење. Литото ткаење во Кратовскиот Регион е најраспространета техника на ткаење и е застапена кај речиси сите видови ткаеници. Предноста на оваа техника е во тоа што дава големи можности за комбинирање на материјалот како што се памукот, волна, свила, коноп и често застапениот срмен бел и жолт конец или *тел*. Литото ткаење се применува најмногу при изработката на платнените делови од носијата. Техниката лито ткаење се изведува на неколку начини:

- а) *со совалка* - при еднобојни или пругасто шарени ткаенини;
- б) *со чкрипење* - префрлање по една жица од разбојниот јаток меѓу еднобојните нитки од основата, за изведување дискретни ситни шари на еднобојни ткаенини;
- в) *со прсти* - протнување на јатокот меѓу одреден број нитки на основата, без технички помагала, туку само со помош на прстите на ткајачката;
- г) *на штичка* - префрлање на јатокот меѓу нитките од основата, во зевот што се отвора со помош на штицата што е вденета меѓу нитките на основата на одреден начин спрема саканиот мотив;
- д) *близна* - се ткае кога во нитите се воведуваат по две, а во брдото по една жица преку еден заб - за да биде погуст и понабиен утакот; овој вид ткаење се применува при изработка на подебели, пополни волнени изработки;
- ѓ) *лита близна* - се ткае кога во нитите се воведуваат по две, а во брдото по една жица, за јатокот да се *наткајува* повеќе.

²³⁴ Атанасовска Ф, стр. 112;

Четворното ткаење е застапено кај постарите видови ткаеници и тоа покривачи, килими, черги и друго. При ткаењето се користи повеќе материјал, но затоа пак овие ткаеници се поцврсти, погусто набиени и поиздржливи при употреба. Со оваа техника се ткаат машки и женски појаси и ткаенини означени како *клашна*, која потоа се доработува со валање во селските валавици. Од клашна се изработувале сите горни облеку од машката и женската народна носија.

Валањето како последна фаза во процесот на добивање волнена ткаенина, се изведувало во посебни стопански објекти



Сл. 10. Стриг на овци

наречени валавици. Секој валвавичар, односно секоја валавица имала свој собирен центар, а изваланите ткаенини се враќале на сопственикот на истото место. Јамболиите и килимите се примаат на парче, а шајакот и чергите на аршин. Ткаенината пред валање имале груба, рапава и прозирна структура, а по валањето добивале мазна овласена и погуста структура. Процесот на валањето во водената валавица трае од 24 часа до 3 дена, зависно од квалитетот на ткаенината (помеката ткаенина се вала пократко време). Ткаенините се фрлаат во кошот во растресена положба и во процесот на валањето со помош на „кука“ (прат за работа во вирот, долг околу 2

м) се проверуваат неколку пати да не се замрсат или превалаат. Потоа ткаенината се вади од кошот и се простира на вешала (скелиња) да се суши. Во валавиците се вала исклучиво волнен шајак (ткаен четворно или лито), јамболии, черги, килими и др.

Со самото валање се мешаат ткаенините на различни сопственици, затоа валавичарот кога ја зема ткаенината од сопственикот ја мери неговата тежина со кантари му пришива мал дрвен *рабуш*²³⁵ или *четеле*,²³⁶ на кој е означена тежината на шајакот, но и врши бележење на примената ткаенина. Притоа т.н. *квачка* ја зема валавичарот, а т.н. *пиле* го зема сопственикот на шајакот. При подигање на ткаенината се враќала на сопственикот само ако рабушот т.е. неговите делови во потполност се совпаднаат. Подоцна рабушот се заменува со пришивање на одредена ткаенина за текстилниот производ, која преставува знак - *белега*.

M-r Dragan Georgievski, Consultant curator – Ethnologist
Municipal Institution Museum of the town of Kratovo - Kratovo

SUMMARY

TEXTILE RAW MATERIALS, PROCESSES AND TECHNIQUES USED IN THE CREATION OF TRADITIONAL FOLK COSTUMES

In the area of Kratovo, there were different raw materials, techniques and processes used in the creation of traditional folk

²³⁵ **Рабуш** се прави од лескова прачка со пречник од 1 см и со должина 3-4 см. На едната половина од рабушот валавичарот засекува жлеб кој служи за пришивање на рабушот за шајакот. На другата половина од рабушот валавичарот засекува коси и вертикални засеци со кои се означува тежината на шајакот. Косиот засек означува 5 кг, вертикалниот подебел засек означува 1 кг, а вертикалниот потенок засек означува ½ кг. Валавичарот откако ќе ги направи засеците тој го расцепува рабушот по неговата должина на две половини. Едниот дел го пришива за шајакот, а другата половина му ја дава на сопственикот на шајакот. Со тоа грешката, односно замената, е исклучена, бидејќи сопственикот го добива оној извлан шајак на кој е пришиен дел од рабушот кој се поклопува со другиот дел од рабушот што е кај него.

²³⁶ Архив на МАНУ, Скопје, Фонд на Бранислав Русик, Б.Р. АЕ 36/1-5.

costumes. Some of those used were: cotton, hemp thread, wool and silkworm. The processes included: coloring, whitening, using threads, interweaving of the material etc.

Б и б л и о г р а ф и ј а :

- Атанасовска Ф, 1999, *Народните ткаеници во Кратовско*, Зборник, Етнологија 1, Музеј на Македонија - Скопје, Скопје, стр. 123;
- Крстевска К, 2002, *Колекцијата на фурки од Музејот на Македонија*, Зборник, Етнологија 2, Музеј на Македонија - Скопје, Скопје, стр. 40;

Валентина Илиевска, виш кустос - етнолог
 НУ Музеј – Куманово

ТРАДИЦИЈАТА ПРОТКАЕНА ВО ТОРБИТЕ

Торбите како народни ткаеници во Кумановско имаат вековна традиција. Тие се дел од материјалната култура и претставуваат значајна нитка од народното творештво. Преку нивното систематско, методолошко и сеопфатно истражување се спасува од заборава етнолошката ризница, народните добра, духовната и социјалната култура од руралните средини. Презентирањето на ова богатство ги изнесува на виделина архаичните и етнолошки вредности и е доказ за вековното опстојување на македонскиот народ на етничката екумена.

Овие ткаеници низ годините наназад, се пренесувале од поколение на поколение. Во својот развоен пат во себе вклопиле многу елементи од разни културни влијанија што се вкрстувале на овој дел од Балканот и останале доказ за нашето минато, сегашност и иднина. За развојот на ткајачкиот занает во Македонија, оформувањето и обликувањето на народните ткаеници, постоеле многу добри можности со оглед на развиеното сточарство и соодветните климатско – почвени услови. Тоа овозможувало добивање на големи количини волна, козина и одгледување на квалитетен памук, лен и коноп. Поконкретно материјалната култура на населението се разликувала во зависност од нивното занимање, дали тоа било село каде населението се занимавало со сточарство, како што се Власите, или пак биле ориентирани кон земјоделство, како што се: Которците, Шопите и Пољаните. Таму каде сточарството било основно занимање, суровина за изработка на торбите била волната. Во пределите каде населението се занимавало со одгледување на памук, лен и коноп, како суровини за изработка на торбите биле овие растителни влакна. Во многу села овие култури се преплетувале и создавале поинакви форми во целокупниот народен живот, воопшто како впрочем и кај ткаениците.

Во долгогодишниот процес на оформувањето на торбите, учествувала жената како создавач и творец, но за изработка на торбите од штавени животински кожи, учествувал и мажот. Преку нивната изработка се потенцирало творештвото на народното сознание, народниот бит, начинот на живеење, естетските сфаќања и психичките диспозиции. За оваа категорија на занаети (ткајачкиот) позитивно се искажал и Евлија Челебија во XVII век, кога пропатувал со својот патеписен карван низ Македонија. Многу е тешко да се одреди времето кога човекот за прв пат почнал да ја употребува торбата, но сосема е веројатно дека таа била една од првите предмети со кои тој се служел. Во торбата ги ставал собраните плодови и најпотребните предмети при селењето од едно на друго место. Настанокот и развојот на торбата се поврзувал со потребата да се понесе нешто со себе, а се носело сè и сешто, разни работи кои се сметале за неопходни без кои човекот бил несигурен, некомплетен. Во торбите се носел дел од домот. Во тој контекст потребата за торбата била иста и кај жените и кај мажите.

Првите торби биле од материјал кој на човекот му бил најпристапен, а тоа била животинската кожа, влакната, дрвената кора и слично. Нив човекот ги користел за правење на облека, обувки и други неопходни предмети, па така и првите торби биле направени од овие материјали. Тоа биле најпримитивни торби употребувани од многу племиња. Торба која се уште се користи во повеќе краеве особено во планинските предели се нарекува “тарачуг“ и е примитивно изработена од јагнешка или јарешка штавена кожа. Селанецот за своите потреби тарачугот го изработувал сам и го предавал во наследство. Изработката на тарачугот барала поголема посветеност и одредено време. На кожата од свежо заклано јагне ѝ се врзувале нозете и се превртувала од вратот кон внатре. Внатре се ставала смеса од сол, пченкарно брашно и пепел. По седум - осум дена влакната паѓале и кожата се чистела и миела. Одраната кожа од животните, сама по себе имала изглед на торба, така и што не било воопшто тешко да се дојде до идеја како таа и практично да се употреби. Тарачугот им служел на овчарите за носење на храна и за разлика од волнените торби бил во предност, бидејќи бил направен од кожа и не пропуштал влага. Во него лебот не ветреел и не се сушел. Враќајќи се назад, во летниот период овчарите во тарачугот собирале и ситни шумски плодови, јагоди, капини, боровинки, дренки и слично. Тарачугот се носел

околу половината, а понекогаш и преку рамена. Освен оваа торба се употребувала и торба „**јанцик**“. Јанцикот го изработувале занаетчиите - сарачи, од преработена говедска кожа, кој имал кружен облик со поклопец. Додека сарачите правеле кожни видови торби, мутавциите или вреќарите правеле торби од козјо влакно и пртени торби. Но, ќе се задржиме на волнените торби кои ги ткаеле жените. Нема сочувано торби од подалечното минато, но според одредени податоци можеме да заклучиме дека торбата по обликот, материјалот, техниката на ткаење и украсување, не се изменила. Торбите немале посебна функција во облекувањето, но нивното присуство на извесен начин било поврзано со носијата. Тие биле придружен и неизоставен дел од неа. Во народната носија тешко било да се одреди и да се вклопи место за џеб особено кај женската народна носија.

Кај фреската: „Одење кај бајачката“ или „Чародејание“ која се наоѓа на јужниот ѕид во наосот на црквата „Св.Атанасиј“ во село Кокошиње (1886), се насликани луѓе во народни носии, кои носат и торби. Ова е ретка сцена каде во живописот е прикажан обичниот човек отсликан во секојдневниот живот и торбата како негов неизоставен дел, наспроти светителите од небесното царство, кои се олицетвение на секоја икона.

Во Кумановско, најзастапени биле торбите исткаени во комбинација од две преѓи памук и волна, при што памукот се користел за основа или за прошарување, а волната за јаток. Суровините до денешно време го имаат задржано традиционалниот технолошки процес на преработка. Според начинот на ткаењето торбите се изработувале во две основни техники: **лито** (единечно) со две нишелки и две подношки, и **четворно** со четири нишелки и четири подношки. Торбите биле исткаени од едно парче ткаеница т.н. **дипла**, свиткана на половина и сошиена од двете страни. Во зависност од димензиите добивале квадратна или правоаголна форма. За да се надополни убавината на торбата, страничното спојување се изведувало со декоративен раб, „опшивање“ и „омет“, кој бил од куповно платно - **басмо**, и со игла и волнени конци се шиеле страничните рабови. Отворот на торбата се порабувал со едноставен раб. За носење на сите видови торби служела плетена врвца (трачка, врзалка) која се плетела од три - четири конци исплетени во вид на плетенка и е прицврстена на двата горни агли од торбата. При носењето торбата се ставала на рамо, преку рамо

или со скусена врвца се носела во рака. Можело да се носи во една рака или преку рака. На овој начин се носеле помали торби кои служеле за плетиво, игли, преѓа или разни дребулии. Големите торби обично за мажи, се носеле на грб, на рамо, или преку рамо така што врвката одела дијагонално преку градите и торбата висела од едната страна. Некогаш, кога луѓето оделе во поле пеш, за да изведуваат земјоделски работи, интересно е што на алатот кој го носеле преку рамо, торбата ја обесувале на држалката од мотиката или косата.

За секој предмет со текот на времето се исткаени вековни трагања и искуства за нивната форма, за пропорциите, композицијата и колоритот. Целокупната композиција на торбата е прилагодена не само на нејзината практична функција туку и служи за задоволување на вкусот на нејзиниот создавач. Оттука, секоја торба претставува комплексно оформена творба изработена од волнен и памучен конец, обоена во разни бои и тонови, украсена со разновидни вткаени орнаменти и дополнета со други украси.

Орнаментите на торбите се традиционални и имаат еден јазик полн со смисла, зборуваат за личен вкус, мисла, чувства и желба на оној кој ги носи да постигне поубав изглед и ефект. Како што е познато во народното текстилно творештво, орнаментите најчесто се уметничка креација на мотиви од зооморфен и флокален свет или претставуваат најразлични геометриски композиции. Геометрискиот орнамент е претставен е и како чиста геометриска форма (ромб, квадрат и триаголник), но му се препишува и симболично значење. Во многу примери централното место им припаѓа на разни сложени или апстрактни облици чие толкување е тешко. Застапени се и растителни натуралистички стилизации (цвеќиња, листови и гранки) и реалистични животински мотиви (пиленца, пеперутки и сл.). Во поглед на колоритот на торбата доминира белата и црната боја со нивниот широк тонски регистар, а како секундарни се застапени: црвената, розевата, зелената, модрата и други бои, кои придонесуваат за разиграност. Порано, според бојата и орнаментите можело да се препознае во кои прилики се употребувала торбата и дали ѝ припаѓала на млада мома, или повозрасна жена. Оваа симболика била правило од кое тешко се отстапувало. На моминските торби секогаш се вткајувало цвеќе, гранки и листови, како симбол на живот и раѓање на здрави деца. Таквите торби не ги носеле жените во поодминати години.

Возрасните жени вткајувале „кокошки“, „петлиња“ и „бепки“, како знак на добри домаќинки. Најстарите жени носеле торби без симболи, еднобојни. На машките торби се вткајувале „орли“, „свезди“ и „елени“, како симбол на сила, смелост и здравје.

Секојдневните торби биле составен дел на овчарите и се поврзани со сточарскиот начин на живот. Овчарот бил во постојано движење и немал можност да се враќа дома да земе храна, затоа бил приморан торбата секогаш да ја носи со себе. Во неа носел и прибор кој му е потребен за прва помош на стоката, шило, кресиво, ножици, рабуш и сл.

Често пати торбата во која се носело јадењето за на нива, служела врз неа да се постави софрата. Во куќата се јадело на трпеза, а во поле наместо трпеза се простирала торба и цедило. Во земјоделските краеве стоката обично ја чувале децата, па во истата торба носеле храна кога оделе на паша, и книги кога оделе на училиште.

Освен за секојдневната употреба, торбата се носела и за: свечени прилики, раѓање на дете, на слава, на собор, во прилики за разни обичаи, смрт и др. И тогаш, основната нејзина намена била да се понесе храна, дарови или нешто друго. Свечените торби биле поубави и кај нив предната страна е повеќе украсена за разлика од задната страна. Кога се поаѓало на гости, торбата се носела така што се гледала поукрасената страна, а кога се враќале се гледала другата помалку украсена страна. На тој начин се изразувала радоста при одењето, односно жалењето при враќањето од гости. Даровите за новороденчето „повојница“ се носеле во свечена торба. Кога жената што ја донела „повојницата“ си поаѓала на кај дома, за да не ја носи празна торбата, во неа и ставале колачи, јаболки и друго, за своите деца како поздрав, за „здрово живо“.

Во многу предели кога девојката се подготвувала за мажење, таа покрај останатите работи од чеизот спремала и неколку волнени торби за своја лична употреба, но и за дарување. Особено била свечена и убава торбата со која невестата го дарувала младоженецот. Покрај другите дарови, интересен бил обичајот „пред коњче“, кога невестата го дарувала со кошула и торба, детето што го држела во skut при влегување во куќата, со верување дека брзо ќе имаат своја рожба. Свечени торби носеле и „погачари“ кои после свадбата оделе од куќата на невестата во куќата на младоженецот да ги посетат младенците. Тие носеле погача, дарови, кондир со вино и

повеќе видови семиња за да биде плодна невестата. Во свечените торби се носел и славскиот колач, како и свеќи кога оделе во црква за поголемите верски празници.

Кај посмртните обичаи пак, торбата се употребувала за носење погача на гробот на починатиот, за неговата душа. После парастосот, во црквата на вратата стои жена со торба и раздава разни „поскурници“ за покој на душата на умрениот. Торбите за таа намена се со темна боја. Така при обичајот „откопување“ кога се ваделе коските од гробот тие се миеле со вода и вино, се ставале во бела платнена торба и повторно се закопувале.

За големата употреба на торбите кај нашиот народ ни зборуваат народните верувања за нив, како и народната книжевност во која тие често се спомнуваат. Како за многу други предмети од секојдневниот живот кај човекот, така и за торбата се врзани многу верувања и празноверија. Таа имала значење, во многубројните магиски обреди кои треба да осигураат берикет, напредок во полјоделските работи и за стоката. Се внимавало сè што е за јадење да не се изеде целосно туку да се остави по малку и да се врати дома, заради берикет. Не е убаво („не вела“) да се носи празна торба бидејќи така се претскажувала немаштијата. Познато е дека сточарите и земјоделците биле многу суеверни кога се работи за напредок. Многу магиски обреди кај народот се темелат на верувањата дека со нешто слично се предизвикувало и постигнувало слично (имитативна магија) и затоа домаќините ги хранеле овците од бисаѓи верувајќи дека ќе се облизнат. И на нива се сеело со бисаѓи. Тоа се две торби кои се споени и се ставаат преку глава, едната торба се носела напред на градите, а другата назад на грб, и кога ќе се потрошело семето од едната се вртела другата страна. Од вечерта во бисаѓите се ставало семе и цвеќе (невен, босилек и сл.), со цел да се постигне богат род во нивите.

Кај народот се спомнуваат и просјачките торби, кои биле впечатливи по својата големина, за да се собере сè што ќе се измоли и добие при одењето во повеќе куќи. При носењето сиромашните биле неуморни во зборувањето и молењето за корка леб, па веројатно оттука и верувањето ако детето не можело да прозбори, требало од три такви торби да се украде парче леб и да му се даде да го изеде.

Торбата се споменува најчесто во оние народни изреки и пословици во кои е карактеристично споредувањето, односно

социјалниот статус, симбол на изобилието, но и на бедата. Затоа и народот вели: „Празна торба е потешка од пуну“, иако, полната е симбол на изобилие, а празната на немаштија и глад. Па, така и изреката: „Дотераја гу торбу“ значи дека торбата му е единствениот имот и сè што имал можел да собере во неа. Во некои пословици торбата симболизира човечки особини, добра навика, благодарност, кога она што се носи во неа се подарува на другите, но и лоша навика, алчност, лакомост (тамаќар) да понесеш нешто во неа земајќи од некого што има помалку.

Со првите промени кои настануваат во начинот на животот кај луѓето, почнува да се менува и традиционалниот културен систем. Оваа појава особено е видлива во трансформацијата на текстилното творештво, кое ги губи старите белези и се вклопува во општите тенденции на оваа област. Промените, најпрво ги прифаќаат помладите генерации, и се должат на големата поврзаност на селата со градот, како и влијанието на индустриското производство, печалбарството и сл. Поради ваквата состојба, со текот на времето, интересот за домашното ракотворење полека почнал да опаѓа и дошло до редуцирање и негово пренаменување според возраста. Оваа испреплетеност на ткаениците (торбите) од домашно производство со куповни од индустриско производство ќе трае до 50-тите години на XX век кога употребата на волнената торба ќе биде сведена само во рамките на културно - уметничките друштва или само за одредени прилики. Веќе во 60-тите години на XX век, торбата на жената ѝ станува само моден додаток бидејќи почнува да работи и да гради кариера. Во секој поглед торбата станува симбол на статус, добар вкус и моден стил. Тогаш се менува и нејзиниот изглед. Торбата е поголема затоа што жената со себе ги носи сите работи со кои е комплетно опремена (прибор за хигиена, козметика, разни документи, паричник и др.), особено кога е излезна надвор од домот, поголем дел од денот. Но, и покрај извесните модификации, торбите успеале да ја задржат формата, изгледот и функцијата во денешна современост.

Преку торбите, од етнолошка збирка на *Народните ткаеници* ја согледуваме традицијата и минатото, но и односот кон сегашноста како врска без која актуелноста на торбата од етнолошки аспект би била иновација.

Valentina Ilievska, Senior curator – Ethnologist
National Institution Museum – Kumanovo

SUMMARY

THE TRADITION INTERWOVEN IN THE BAGS

Bags are folk fabrics with a centuries-old tradition. In Kumanovo, the bags are part of the material culture and they are an important segment in folk art. Women have an important role in the longtime process of forming and fabrication of the bags. The folk bags were woven on a loom ‘razboj’ and the main raw material used for weaving was wool. However, men were also involved in the process of making leather bags. It is quite difficult to determine the period in which people started to use these bags, but the bags were one of the first items that people have used. People have used the bags for their daily needs, but they also used the bags for festive moments. It is interesting to mention that there are many poems and proverbs in the Macedonian literature.

Библиографија:

- Костадиновски, К., 1998, Историја, култура и традиција, Скопје;
- Здравев, Ѓ., 1996, Македонски народни носии, Скопје.
- Петреска, В., 2000, Фолклор во Куманово и Кумановско, Институт за фолклор “Марко Цепенков”, Куманово;
- Хаџи Василевиќ, Ј., 1909, Кумановска област “Јужна Стара Србија”, Историска етнографска и политичка истраживања, Књига прва, Београд;
- Кличкова, В. – Петрушева, А., 1963, Македонски народни носии, Скопје;

И н ф о р м а т о р и:

- Јелена Јовановиќ, р. 1926 година од Степанце
- Милевка Крстевска, р. 1934 година од Јачинце
- Елица Миленковска, р. 1938 година од Челопек
- Загорка Краљевска, р. 1940 година од Младо Нагоричане
- Загорка Миленковска, р. 1940 година од Младо Нагоричино
- Невенка Илиевска, р. 1938 година од Делчево







Од отворањето на изложбата: „Традицијата проткаена во торбите“, 8.10.2018



Од изложбата: „Традицијата проткаена во торбите“, 2018



Од изложбата: „Традицијата проткаена во торбите“, 2018



Од изложбата: „Традицијата проткаена во торбите“, 2018

М-р Анита Стојчевски, кустос советник - етнолог
 НУ Музеј – Куманово

**ВЕНЧАЛНИОТ ФУСТАН ОД ПОЧЕТОКОТ НА XX ВЕК
 ПА СЕ ДО ДЕНЕШНА СОВРЕМЕНОСТ ОД РЕВИЈАТА
 „РАПСОДИЈА ВО БЕЛО“**

Традиционалните и современите форми на културното живеење во градот Куманово директно се поврзани со исклучителните динамични процеси на историското искуство, доживеано и творечки надградено во модерниот дух на неговото преобразување и автентично препознавање. Досегашните истражувања во однос на темата: “Венчалниот фустан низ децениите“, укажаа на парцијално проследување на феномените на културното и етнологско наследство на Куманово кое од современа дистанца може да се согледа како збир на креативни фактори кои ги моделираат соодносите помеѓу меморијата и современите согледувања на појавите и процесите на синхрониски и дијахрониски план. Преку иследување на културното и етнологското наследство се црпи потенцијал за активирање на културната меморија во процесот на регенерирање на минатото во обидот за негово возобновување во аспект на актуелното живеење.²³⁷

Ревизијата „Рапсодија во бело“ беше прикажана во лапидариумот на НУ Музеј – Куманово, на 25 септември 2020 година, а ја отвори м-р Славица Христова, советник етнолог во Музеј на град Скопје. Целта на оваа ревија беше да се прикаже развојот на модата и модните трендови на венчалниот фустан во Куманово од периодот по 40-тите години на минатиот век па сè до креациите на дизајнерите на едно современо време. При самите теренски истражувања беше нужно да се изврши и проследување на карактеристичните општествени, политички, социјални и културни прилики, кои претставуваат важен услов за креирањето на традиционалните религиозно - духовни, културно - творечки состојби од традиционален и современ аспект. Најголем дел од венчалните фустани кои

²³⁷ Ѓорѓиевска А., 2012, 3;

што беа прикажани на самата ревија останаа во сопственост на музејот, а пак нивните вистински сопственици ни понудија безброј информации околу изработката, техниките, везовите и богатата орнаментика на венчалните фустани од едно дамнешно време.

Ако навлеземе далеку во историјата на невестинскиот фустан, ќе видиме дека во средината на XVI век во времето на владеење на Хенри Втори фустанот добива бела боја која што го заменила дотогашниот црвен венчален фустан.²³⁸

Се чини дека полето на свадбената мода е најотпорно на трендовите. Впрочем, венчаниците се класични, елегантни и во нијанси на бела боја. Меѓутоа, се покажа дека венчаниците изгледаа многу поинаку во текот на децениите со промена на трендовите. Во поствоениот период постепено се нормализирал животот во градот, иако скромно, сепак се развивал со верба за подобар материјален живот и со нови идејни правци во модното живеење. Прифаќањето на европската мода во креирањето на венчалниот фустан се јавило како резултат на развиените трговски врски на градот со поголемите центри. Материјалот и моделите биле увезени од Париз, Лондон... и изработувани кај познатите модни шивачи во старо Куманово. Во продавниците за текстил покрај разновидните материјали се наоѓале и чипката, свилата, сатенот, потоа крепсвила, тулот и тантелата, сето она што е потребно за изработка на фустанот за невестата.

Во четириесеттите години на минатиот век, многу украси биле заменети со префинета едноставност и елегантни кроеви. Поради војната, овие фустани требале да бидат практични за во иднина. Така, тие се фокусирале на едноставни стилови и материјали што подоцна би можеле да се обојат. Доминирале долги ракави, минималистички стилови и малку нагласен струк.²³⁹

Педесеттите се децении што најубаво ја покажале женственоста на невестите. По војната, венчаницата драстично се менува. Долниот дел е многу надуен, со многу изразен појас и

²³⁸ Екатерина Медичи учествувала во подготовката на свадбената облека на невестата. Дотогаш невестите на славните француски фамилии се облекувале во невестинска облека со црвена боја која не ја сакал кралот Хенри Втори. Негови омилен бои биле белата и црната. За да му угоди на кралот, Екатерина ја облекла невестата Марија Стјуарт во бел фустан со бел превез. Овој новитет бил прифатен во Франција, а и пошироко и оттогаш е зачуван до наши дни. Медичи играла голема улога во политичкиот, економскиот и културниот живот на Италија. Види: Популарна енциклопедија, Београд 1976, стр. 695;

²³⁹ Информатор Добрила Пановска, р. 1949 година, од Куманово.

деколте. Тие претставувале микс од конзервативност и гламур од кој зрачела чиста женственост. Холивуд и тогаш познатите холивудски ѕвезди биле инспирација за овдешните мајстори кои моделите ги приспособувале кон нашите локални трендови. Покривањето на лицето со вел имало и друга обредна функција, заштита од зли сили и демони. Доколку велот се спушта од задната страна, таканаречен дувак, колку е поголем дувакот, толку е повисок општествениот статус на жената што го носи. Венецот пак симболизира плодност. Фустанот подготвуван за највеличествената ноќ на невестата, секогаш ја следел модната линија во годините подоцна, честопати деколтиран но и закопчан до вратот. Според принципите на моментната мода, невестинскиот фустан постепено добивал нови облици и должини. Сè до средината на шеесетите години се носеле долги фустани до глежните и под колената, мини и миди, за подоцна во раните 70-ти да се појават венчаници во макси и хипи стил. Модерни биле шапките со широк обод кои ќе бидат видоизменети по обликот во подоцнежните години.

Во шеесетите години, венчаниците се карактеризирале првенствено со едноставност и минимализам. Преголемите украси и додатоци биле напуштени. Фустаните имале многу едноставен крој што ја потенцирал половината, со малку нагласен долен дел. Подоцна се појавуваат и мини здолништа.²⁴⁰

Во 70 –тите години, т.н. деценија на „Деца на цвеќињата“ е првенствено романса, бохо стил и лабави кроеви. Сите видови тантела, кармини и етнички мотиви станале исклучително популарни. Во модата на венчалниот фустан се споменуваат т.н. „викторијански деколтеа“, „големи полжави“ и средновековни украси. Веќе на крајот на седумдесетите години се појавува нов тренд на венчаници. Како резултат на тоа, венчаниците целосно го менуваат нивниот карактер - ќе бидат полни со сјај, волумен и луксуз. Се појавува најдолгиот можен превез и вез, здолниште направено од што повеќе материјал и огромни ракави. Исконската венчаница на принцезата Дајана е најдобриот одраз на тогашната мода.²⁴¹

Во осумдесетите години, елеганцијата и класиката се вратиле на модната сцена. Невестинските фустани биле одбележани со послободен креативен потенцијал и потполно вклопени во новите

²⁴⁰ Информатор: Евгенија Величковска, р. 1939 година, од Куманово.

²⁴¹ Информатор: Оливера Трајковска, р. 1949 година, од Куманово

светски трендови. Тие биле со најразлични должини, а шареноликоста се движела од кратко здолниште со тогаш модерните „лилјак ракави“ и украси од маркизет, до невести кои чекореле во новиот превец на модата, а на челото носеле трака.²⁴² Фустаните без украси, изработени од мазни, блескави материјали, станувале сè повеќе популарни. Покрај тоа, постоело долго невидено деколте - кое ги откривало рамената.

Во деценијата што следи доминира раскошот, па креациите изгледаат како од бајка, гламурозни со кринолина на кружното здолниште и предимензионирани рамена. Кон крајот на 90 - тите, се појавуваат фустани со корсети и ремени.²⁴³

Дизајнерите на новото време својата инспирација ќе ја побараат токму во периодот на модното живеење од XX век но ќе остават и свој личен белег. Изгледот на современите венчални фустани е мешавина на ретро стилот со модерното, класиката, како и храбрите детали со особености во креацијата. Всушност, денешните дизајнери во креирањето на современиот венчален фустан ќе дадат еден нов момент во модното живеење на градот Куманово што ќе биде одлика на XXI век со благи примеси на минатиот век.

M-r Anita Stojchevski, Consultant – Ethnologist
National Institution Museum – Kumanovo

SUMMARY

THE WEDDING DRESS FROM THE BEGINNING OF XX CENTURY TO PRESENT DAY FROM FASHION SHOW “RAPSOY IN WHITE”

The development of fashion and the fashion trends of the wedding dress in Kumanovo was illustrated with several models from the period after the '40s of the previous century up to the creations of designers from our present modern time. We showed the wedding dresses with the help of a fashion show in the lapidarium of the National Institution Museum – Kumanovo (25.9.2020, 20:00) and it was called

²⁴² Информатор: Славица Митевска, р. 1952, од Куманово;

²⁴³ Информатор: Милка Нешковска, р. 1955, од Куманово;

“Rhapsody in white”. There were about 60 wedding dresses presented on this fashion show and they were from different periods of the past and the beginning of this century.

The acceptance of the European fashion in the creation of the wedding dress came as a result of the developed trade connections that the city had with the greater centers. The material and the models were imported from Paris, London etc. and the dresses were made in the ateliers of the famous tailors and seamstresses in Kumanovo.

The present day designers offer the wedding dress a new moment in the modern life of Kumanovo during their creation and that is a characteristic of XXI century with some elements of the previous century.

Б и б л и о г р а ф и ј а :

- Васиќ П, 1968, Ношња народа Југославије кроз историју, Београд;
- Дворник- Прошиќ М, 1984, Модни журнали у Београду до краја Првог Светског рата, париска мода - ванредно издање дневног листа “Мали журнал, Зборник 28 - 29, Београд, 85;
- Ѓорѓиеска А., 2012, “Културно наследство на Куманово и Кумановско“, Скопје (магистерски труд);
- Здравев Ѓ., 1996, “Македонски народни носии“ 1, Скопје;
- Популарна енциклопедија, 1976, стр. 695;
- Прошиќ- Дворник М, 1980, “Савремени начин одевања, индикатор савремене културе, етнолошке свеске 2“, Београд;
- Тодоровиќ А., 1980, “Социологија моде“, Градина;
- Качева А. – Христова С. – Ѓорѓиовска Т., 2002, “Животот во Скопје 1918-1941“, Музеј на град Скопје, Скопје;

И н ф о р м а т о р и :

- Евгенија Величовска, р. 1939 година, од Куманово;
- Добрила Пановска, р. 1949 година, од Куманово;
- Оливера Трајковска, р. 1949 година, од Куманово;
- Славица Митевска, р. 1952 година, од Куманово;
- Милка Нешковска, р. 1955 година, од Куманово;



Од ревијата на венчаници: „Рапсодија во бело“, 25.9.2020



Од ревијата на венчаници: „Рапсодија во бело“, 25.9.2020



Од ревијата на венчаници: „Рапсодија во бело“, 25.9.2020

Гоце Јакимовски - Божурски, историчар на уметност и сликар
НУ Музеј – Куманово

ДИМИТАР СТОЈЧЕВСКИ

Димитар Стојчевски, експресионист според сликарскиот темперамент, а лирничар според својата душа.

(континуирано и доследно присуство - од љубопитен експериментатор до експресионист со нежно срце)

(кон ретроспективно-монографската изложба на три пункта: во ЛУ Музеј - Крива Паланка, Центарот за култура во Крива Паланка и Ликовниот салон во старите конаци на манастирот „Св. Јоаким Осоговски“)

Кратка биографија

Иако роден во Сисак (1940 г. каде што неговиот татко Петар, како офицер со чин капетан бил на воена служба во градот) роднокрајната папочна врска, според сите предци на Димитар Стојчевски е Крива Паланка (потекнува од свештеничко семејство, попови биле татковците и на двата родитела). По капитулацијата на југословенската војска 1941 г. таткото е одведен во заробеништво во Германија каде останува до 1943 г. Поради егзистенцијалната неизвесност, но пред сè постојаната тортура и страв од честите стрелања на членовите на офицерските семејства, мајка му Љубица грижливо носејќи го во своите прегратки се враќа во својот роден крај, но наместо во градот, се засолнуваат во кривоаланечкото село Метоф каде што имале роднини и таму го дочекуваат ослободувањето. Откако завршува основно образование во Крива Паланка и училиште за применета уметност во Скопје 1959 г. кај Лазар Личеновски, Академија за ликовни уметности дипломира во Белград 1968 г. во класата на Недељко Гвозденовиќ. Веќе наредната година (1969 г.) станува член на ДЛУМ и се вработува како асистент на Архитектонскиот факултет по предметот слободно цртање, каде останува до 1986 г. после што работи како слободен уметник. Тој е еден од основачите на Меѓународната ликовна

колонија Свети Јоаким Осоговски. Автор е на многу самостојни изложби одржани во Париз, Скопје, Куманово, Струмица, Гевгелија и Крива Паланка, а учествувал на групни изложби во Белград, Ријека, Париз, Велингтон, Цетиње, Задар, Пловдив и др. Негови дела се наоѓаат во приватни и институционални колекции во Македонија, Грција, Германија, Шпанија, Англија и САД. Добитник е на повеќе награди и признанија меѓу кои најзначајна е „Нерешки мајстори“. Димитар Стојчевски почина на 18.1. 2021 г.

Творештво

а) Средношколски/студентски творби

Во текот на средношколското, а особено преку факултетското образование Димитар Стојчевски стекнал добро образование од своите професори, најнапред Лазар Личеноски, подоцна и Недељко Гвозденовиќ. Впрочем, не постои уметник од нашата прва повоенa и средна генерација кој преку системот и методите на едукација не „израснал во високовредносен автор“ пред сè поради големата селективност на кандидатите, но и педагошките, методичките и пред сè маестралните естетски достигнувања на професорите / менторите под чие водство во нивните класи се формирале идните творци. Резултатите од „старата сликарска школа“ кај Димитар Стојчевски се евидентни уште во неговите ученички творби. Покрај големиот број слободни брзопотезни цртежи кои укажуваат на тоа (а не се разликуваат ниту останатите творби како мртви природи, портрети, мотиви од архитектура и пејзажи, па сè до слободните композиции кои биле неизбежни во текот на учењето). Освен студиозните постапни, етапни пристапи, откако доволно биле совладани анатомските и цртачките постапки, професорите им давале задача на учениците мотивот на перцепцијата (најчесто актот) да се претстави како експресно, секавично доживување. Класичните сликарски познавања како кај „добрите мајстори“ ги согледуваме уште во средношколскиот „Автопортрет“ (14.6.1958), каде што покрај идентичност и препознатливост на физиономија со издолжено, долгообразесто лице, доловен е и карактерот. Иако не било дозволено, по завршувањето на третата средношколска година, од средношколскиот скроман џепарлак, Димитар Стојчевски набавил платна и „Карбон“ маслени бои и ги направил првите две слики. Едната била

манастирската црква „Свети Јоаким Осоговски“ набљудувајќи ја од големата тераса на старите конаци, а другата била со мотив од староградски кривоपालанечки куќи на ритчест предел, што му дало голем поттик и охрабрување. Во грижливо сочуваната лична документација на Димитар Стојчевски, покрај мноштвото архивистичка граѓа со документарен карактер се наоѓаат и стотици негови текстуални ракописни записи и белешки, скици, идејни решенија изведени во мал формат дури и како минијатури (пишувани, цртани или сликани) на одделни листови хартија (онаква каква што во моментот му се нашла при рака, некогаш дури на исечоци од весници, па дури и на тоалет хартија). Сите претставуваат најинтимни етиди изнедрени како суптилни сензуално емотивни состојби, расположенијата и состојбите на духот на уметникот во дадениот миг, претставуваат вистински привлечни „мали слатки бисери“. За нивно согледување и разбирање, несомнено е потребно повеќе време за поопстојно и посеопфатно проучување и сериозен ситематско методолошки пристап во откривањето и толкувањето. Во нив, дури преку прилично бегло („брзопотезно“) разгледување, не само како впечаток, туку како оправдано убедување дека во нив се кријат „малите тајни на големите мајстори“ кои можат да бидат драгоцен извор за толкување на целокупното творештво, што во крајна линија може да даде и поинакво светло од сегашните согледувања и толкувања. Од друга страна, тие освен што содржат елементи за откривање на инспиративниот, креативниот и творечкиот супстрат, со многу разнообразни содржински компоненти можат да дадат одговори за сè уште скривити, тајновити, неискажани, но кодирани психолошки „рамки и маркери“, недофатливите интелектуално/ филозофските аспекти, размислувања и практикувања.

б) Стилски и тематски предизвици

- потрага по идентитет -

Во текот на студиите Димитар Стојчевски непрестајно, со блокот во рацете ги „бележел“ инспиративните импулси, а најмногу се задржувал и ги „увежбувал“ задачите“ задавани од професорите. Освен задолжителното портретирање, вечерниот акт, мртвата природа или пејзажот, сè до совладувањето на посложените композициски состави, сочуваните графики во бакропис, лिनорез и

акватинта (изведени во распон од рамките на асоцијативниот израз, од експресионистичка (Пејзаж, 1965) и посткубистичка до геометриско/ апстрахирана форма) и мозаикот (на кој е претставен петел во „благо“ стилизирана форма) го покажуваат широкиот распон на тематски и стилски интересирања кои се манифестираат како негово љубопитство и опит во различни варијанти. Сите тие, вклучувајќи ги и маслените слики од тој период, но пред сè големиот број цртежи, скици и белешки ја потврдуваат уметниковата неуморност, исполнетост со креативна енергија, посветеност и љубов кон создавањето. Преку почетните хетерогени интересирања, барања и преиспитувања, творечкото себеизноаѓање ќе биде дефинирано во зависност од она што најмногу ги исполнувало неговите внатрешни побуди и очекувања, а сигурно е дека тоа било мотивирано и од настојувањето истовремено да се биде и „модерен“. Очигледна е нефигуративната ориентација, а најблиска му била апстрактно/енформелското изразување кое почнувајќи од стартот на шеесеттите години на македонскиот ликовен простор штотуку зеде силен замав (како репер, пред сè, да се „Ентериер“ од 1967).

в) Спиритуално/урбана, градска иконосфера: колаж и комбинирани техники

Сепак, машала, вообичаениот процес на преиспитување и себеизноаѓање во случајот на Димитар Стојчевски не беше долготраен. Тоа, меѓудругото, покрај тоа што е овозможено и од толкувањата наведени во претходната теза во која се посочени многубројните белешки, скици и цртежи, несомнено до изнаоѓањето на сопственото ликовно кредо е дојдено преку мисловен и студиозен и (само)критичко компаративен процес. Еден дел од најстарите творби Димитар Стојчевски ги направил на штафелај поставен во дворот на старата семејна куќа во Крива Паланка и тоа во таков занес поради што најчесто го прескокнувал ручекот. Уште со појавувањето на нашата ликовна сцена, веднаш по дипломирањето на белградската академија и вклучувањето меѓу големото друштво на македонските ликовни уметници, Димитар Стојчевски го сврте вниманието меѓу колегите, а веднаш беше забележан и од страна на критиката како „страстен експериментатор“ со иновативен пристап и автор кој „постигнува мошне интересни резултати“ во творештвото. Таквиот впечаток не беше случаен бидејќи за нашата ликовна

сцена колажот кој го негуваше воопшто не беше практикуван. Впрочем, одредени апликативни методи на внесување несликарски материјали врз платното во тој период користеа и други уметници, но не како примарна техника во изведбата на делото, туку како подготовка или пак „суров“ говор на самиот материјал во рамките на апстрактно енформелскиот стилски израз кој веќе „завладеа“ од почетокот на шеесеттите години на дваесеттиот век. Всушност, колажната сликарска постапка која подразбира „монтирање/лепење“ на претходно подготвени хартиени, платнени и друг вид исечоци врз подлогата влече корени уште од кубизмот (потоа преку дадизмот, надреализмот, футуризмот, поп артот сè до combine painting и асамблажот) не ја користеше во нејзината изворна форма како дефинитивен „продукт“ туку како основа, односно натамошен поттик за неговите идејни замисли „зачнати“ во стартот. Оттука, со оглед на претходните повремени и сосема делумни обиди во оваа насока, би можело да се извлече заклучок дека Димитар Стојчевски може да се смета за втемелувач на оваа техника кај нас. Неговата „креативна еволуција“ се надоврзува на климата на „новиот бран“ во уметноста на белградскиот круг каде што новоизгнездената раскрилена генерација млади автори веќе се беа отргнале од воспоставените доминантни, етаблирани стилски правци како што се, пред сè, апстракцијата и новата фигурација протежирајќи го истражувачкиот дух, индивидуализацијата, слободата и самосвојноста во творештвото. Потпирајќи се на постулатите на таквиот дух, прилично смело се препушта на интимниот креативен процес кој ентузијастички го чувствува, а неговите творечки настојувања во тоа време биле согледувани како прилично „авангардни“. Во формална смисла, неговите тогашни остварувања можат да се сместат во рамките на асоцијативниот израз близок на нефигуративното и апстрактното проседе. Треба да му се оддаде почит што целосно ја разбрал улогата на уметникот дека искрено и целосно треба да припаѓа на времето во кое живее, да го чувствува неговиот ритам и дух, да ги впива надворешните вибрации и да ги таложи во сопствениот инвентивен лабораториум. Несомнено, освен креативните аспекти и побуди, кон конципирањето, обидувањето, пронаоѓањето, формирањето и преминувањето кон конкретната активност прилично важна улога имала и интелектуалниот, мисловниот и проучувачкиот пристап. Оваа рана фаза од творештвото, самиот автор ја формулира како „спиритуално урбана,

градска иконосфера“ кон која тој гледа како на апстрактна. Освен што, најверојатно, во користењето на колажната техника се крие авторовата наклонетост која ја открива за време на студиите кога се запознава со техникава, можно е потсвесно тоа љубопитство да влече корени уште од раното детство, бидејќи често бил опкружен со кројачките „шаблони“ на мајка му која завршила „раденичка школа“ во вид на курсеви на „Сингер“ (Но, иако го совладала занаетот, таа не се вработила во текстилната индустрија, туку останала со шивачката активност да се занимава за потребите на семејството, по некој роднина, сосед, пријател и ретко некој друг „муштерија“, а повремено држела обуки за млади шивачи и кројачи). Дури, не е исклучена и можноста, при размислувањата за изборот во која насока ќе се движи творечкиот интерес во конгломератот на секакви творечки настојувања, во изборот неминовно да се наметнало нешто што ќе е „новина“. Тој се определува за урбани амбиентални секвенци од секојдневното непосредно опкружување, а притоа ја дезавуира, избегнува и запоставува нивната објективна стварност давајќи предност на „говорот“ на симболите и знаците вешто вкомпонирани во „архитектониката“ на целината. Притоа, авторовата намера никогаш не е да го прикаже мотивот онаков каков што е, туку да ја сугерира неговата современа амбиентална структура. Тоа го постигнува преку обмислено конципиран, контролирано воден со апликативни „комбинаторики“ преку кои употребените материјали (исечоци од весници и списанија, текстил и сл.) ја создаваат бараната текстура, но примената на тие техники не се доволни за да удоволат на уметниковата нужност поради што тој дополнително, продолжувајќи го творечкиот процес со сликарски интервенции, главно во „придушена колористичка гама“ кои водат кон усогласување, балансирање, урамнотежување, стивнување и естетска хармонизацијана на „елементарната колажна суровост“. На тој начин, изразни можности на самите материјали остануваат доволно „во игра“ без да им се наруши нивниот интегритет, но се „потчинети“ на авторовата замисла во функција на завршно ликовно решение. Иако можеби прозвучува нелогично бидејќи она што е првично (колажот) не е и примарно како значење, сепак дополнителната анализа на остварувањата недвосмислено ја потврдува и убеденоста на Димитар Стојчевски дека само преку дополнителна („покласична“ сликарска) интервенција (хомогенизација на илуминизираните

површини, хармонизација, оркестрација, коегзистирање, взаемно бивствување...) со широк спектар на користени изразни можности кои ги пружаат маслените бои, масниот пастел, температа, акварелот, тушевите, фломастерите и моливите во боја... Така, сеедно дали подлогата е хартија, лесонит или (на времето омилената) панел плоча, „првоизнедрената композициска структура“ како промислена подготвителна фаза од целиот создавачки процес, колажот во неговата изворна форма како дефинитивна творба единствено можеме да го согледаме во незначителен број примери во вид на „недовршен“ колаж. За овие дела, меѓу неколкуте искажувања се одбележува дека се наоѓаат на „меѓата од апстрактното и асоцијативното сликарство како визуелна трансформација на облиците во вид на затворен, интимен, но не и херметичен свет, чии корени треба да се бараат во современите услови на живеење“, но и (очигледно) дека „сè уште се плод на барање на личниот израз“ (Паскал Гилевски). Преку „кадрирање“ на разни елементи и состојби од урбаниот живот (семафори, пешачки премини, делови од машини и сл.), претставувајќи го темпото и новите навики, на одреден начин Димитар Стојчевски третирањето на оваа проблематика преку индиректен ликовен говор опоменува за постепената отуѓеноста од природата и исконската поврзаност со неа. Оттука и неминовниот преовладувачки сив тоналитет во неговите тогашни творби како одраз на „бетонизацијата“, но, дури и изведени во таква „сиволаментна гама“ во нив повремено можело да се види „богатство на тонот и неговата звучност“ (Богдан Мусовиќ). Во времето на младата возраст на Димитар Стојчевски, создавањето на овие дела било препознаено како „свежа тенденција на иновации во современото македонско сликарство“ со истакнато „чувство за контрасти во композицијата“ (Павле Васиќ, ликовен критичар од Белград) односно како извесна „необична цивилизација сета во игра на случајот и интенционалноста што успева вниманието да го одвлече во неспокојната беседа на интровертниот свет“ (Соља Абациева Димитрова).

г) Циклуси во рамки на „консолидиран“ творечки израз

- „Пасторален Орфеј“

Во една од своите (авто)биографии *во ракописна верзија се сочувани четири, а пишувани се по повод некои самостојни изложби

кои следеле, но има и три кои се во врска со конкурси за вработување (едната е за Архитектонскиот факултет, втората за наставник по ликовна уметност во гимназијата „Бора Станковиќ“ во Бор, односно во гимназијата во Владичин Хан во 1970 г. и третата за ФЛУ во Скопје за упразнетото место професор по методика по ликовна култура и акт на педагошкиот оддел) самиот автор наведува дека целокупниот опус (од над 800 творби во различни техники) може да се групира во три фази: 1. Спиритуално урбана (т.н.градска иконосфера, која ја смета за апстрактна); 2. Лирска експресија и 3. Сакрална експресија.

По исцрпувањето на предизвиците и поттиците од урбаниот амбиент кој сам по себе се базира на цврста, обмислено „проектирана“ конгломерација со призив на построга конструктивистичка поставеност, кај авторот како да се чувствува преиспитување на отпочнатите творечки патеки, уметнички принципи и кодекси, убедувања и верба, но, пред сè чесност и искреност кон сопствената творечка исполнетост што е фактор поврзан со внатрешната нужност и (претходно споменатата) „карма“ (како наметната, веќе претскажана, предвидена предодреденост). Може да се претпостави дека иако оформени како „зрели сликарски остварувања“ овие творби не го задоволувале во целост бидејќи самиот процес бара извесна потчинетост на основната идеја и истовремено не се поклопувале со творечкиот синзибилитет и авторовиот креативен сликарски нерв. Иако тоа се дела кои навестуваа добро, стабилно и широко поле за истражувања и креации, нема сомнение дека „здржаната, стегната естетика“ делува воопшто неспоиво со темпераментот и чувствителниот сензибилитет кој го преферира „импулсот на моментот“.

Оттука, завршувањето на фазата на „урбаниот стерилан дестилат“ е од суштествено значење за осврнување кон сопствениот творечки врutoчен диктат кој силно, со сензорна чувственост ги апсорбира најинтензивните инвентивни вибрации наталожени во адолесцентното доба.

Ако не постоеја наредниве творечки циклуси на кои Димитар Стојчевски посвети големо внимание и љубов, „прворожниот“ наречен „Градска иконосфера“ сигурно ќе имаше третман на творечка фаза со натпросечни естетски резултати достојни за секаква почит, но уште со појавата на првите слики кои го напуштија овој концепт од таквиот впечаток се демантира. Се

претпоставува дека напуштањето на претходниот урбан циклус е сосема логичен бидејќи е во тесна врска со она што Димитар Стојчевски го носи во себе, со интензитетот на неговиот првичен детски впечаток и возвишена визуелна фасцинација, спонтаноста и играријата, припадноста и приврзаноста кон природата, менталитетот... Новата средина во која се најде го заведува накратко и на творечки план да посегне по поттиците кои не му се својствени и не ги чувствува доволно силно. Произлегува дека само за момент му биле поттиснати базичните вредности врз кои се формира како личност израснат и приврзан во кривоपालанечката „природна и духовна енклава“, наспроти преголемата урбанизација и човековата контрасна и дивергентна, растргната отуѓеност која ја живееше првите години во постакадемскиот период.

Циклусот „Пасторален Орфеј“ произлегува од приказна за овој антички митски пејач и поет (кој кога ќе засвирел на својата харфа никој не останувал рамнодушен така што рибите скокнувале од морето, а шумските животни му приоѓале без страв за подобро да го чујат) и нимфата Евридика (како и останатите, и таа, според старогрчката и римската митологија е умилителна заводлива убава млада божица од понизок ред). Токму во пасторалноста се крие авторовата свртеност кон себе и барањето „креативни екстракти“ во едноставноста, простодушност и спокојството на обичниот живот во взаемна поврзаност со природата наспроти дисхармоничната градска вревулица. Од друга страна, трагичната љубовна врска на митските ликови толку трогателно и емотивно го погодила и поради сличностите со личното искуство и неостварените соништа со саканата. Имено, освен тагово, самотно... не само што Орфеј бил инспирација, може да се рече дека Димитар Стојчевски до степен на поистоветување. Иако не со трагичен крај, една болна разделба го остава овој кроток но префинет ерудит, тивок но разговорлив беседник, нежен и чувствителен автор без сопатничка во животот, па сликарството му станува живот. Сплетот на околностите, секако придружен со несигурност, незадоволство и заситеност од постигнатото, преиспитувањата и трагањата предизвикуваат потреба од вистинско ослушнување на внатрешната најинтимна нужност. Конечно, наместо кон екстериерните согледби, со сета спознајност, мисловност и чувственост се свртува кон самиот себе. На тој начин, наместо поттикот да биде диктиран од надворешен двигател, се случува дијаметрален внатрешен покренувач обусловен од

состојбата на духот. Вистинското откровение за Димитар Стојчевски кое ќе го следи целокупниот натамошен творечки пат е новооткриената смисла која наместо инспиративниот супстрат да го бара вон себе, отпочнува од себе кон процесот. Пресудно за натамошниот тек е непоколебливото придржување до мотото „да се биде она што си“ како генералната освестувачка решеност, а тоа единствено можна остварливост е потпирањето на извориштето и емоционално акумулираната меморија во спрега со емотивната состојба на моментот. Дијаметралните промени (условно) во средината на осумдесеттите години значеа целосна пресвртница на авторовите ставови со што дојде до воспоставување на принципот „свој на своето“, а тоа е одлика која на едноставен, сосема неизнасилен начин се вградува во ткивото на ликовната творба, со што **авторот и делото се споени како душата и телото**. Освен тематскиот контекст, се менува и творечкиот ракопис како натамошен препознатлив авторски печат со автентични белези на поистоветување и преплетување на значењата на бојата и линијата во структурално - текстурирани кодификации, вибрантни енергични и лежерни пулсации, линерни ритмични треперливи нерватури и хармонизирани колористички звучни интерпретации синхронизирани и вкомпонирани во стемнета гама од загасити, придушени молски интонации. Неговите настојувања се движат во рамките на изнаоѓањето избалансиран ликовен говор кој се движи од фигуративното кон деформативното, од очигледното кон асоцијативното, од сознајното кон имагинарното, од материјалното кон духовното, од создаденото кон деструктивното, но пред сè, од објективното (видливо) кон субјективното (само нему почувствуваното, доживеаното). Самиот автор за овој циклус истакнува дека се потпира на инспиративните вртоци од светот на музиката во „трагањето по пасторалата како театарско - музичка форма му претставува визуелна муза на сликарскиот свет...во архаични сцени...преданија, митови и легенди вкрстени со апокрифите на црковното писмо како ликовно - нотни знаци и хиероглифи за да го изрази сознанието за духовната вертикала преточена во вибрација, звук, ритам...и ритмично - сонорна имагинација“. Дополнителен (стимулативен) поттик е препуштањето на делувањето на музиката (во една изјава по повод изложбата во КИЦ 1988 освен интерес кон музиката ја споменува астрономијата што ја отсликува неговата имагинативна моќ) во процесот на создавањето (на која, како што е

познато, значење ѝ придавале повеќе уметници, а Василиј Кандински развива и сопствена теорија за различните звуци кои ги предизвикува одделно секоја боја). Ограничувањето на седумте бои во овој контекст тој потврдува дека за него „спектарот во сликарството со седумте бои се содржи и во една октава и на тој начин музичкиот колорит може да се изрази со сликарскиот“ (како пример за взаемната транспонирачка врска посочува дека Гершвин ја напишал својата „Рапсодија во сино“ кога ги видел сликите на Анри Матис).

- „Фауна“

Иако уште со првите (постакадемски) остварувања од раната творечка фаза кои припаѓаа на групацијата дела од т.н. „спиритуално урбана, градска иконосфера“ Димитар Стојчевски беше препозанан како автор кој успешно го гради својот израз, може без двоумење да се се извлече заклучок дека процесот на себеизнаоѓање и формирање на авторски идентитет, стабилен, консолидиран и континуиран „ракопис“ отпочнува со циклусот слики „Пасторален Орфеј“. Во следниот циклус „Фауна“ (зачнат на самиот старт на деведесеттите години) навестеното ослободување од стегите доаѓа до полн израз, а се манифестира во продолжување и уште попродуктивно препуштање на креативниот занес и радоста на создавањето. Апсолвираниот тематско мотивски дискурс на секвенци од пределот и едноставни фигуративни композициски состави со рудиментарни карактеристики се надополнува со проширување на вообичаени егзотични (паун, папагал и другиптици) но и прилично неочекувани мотиви (жаба, слон...). Послободниот третман овозможен од самиот мотив придонесува на моменти Димитар Стојчевски да се искаже со нескротлива експресивна енергија до степен на фуриозна кинетичка и гестуална раздвиженост.

- „Сакраликум“

Покрај судбинската предодреденост да се определи за уметноста како животен пат и стил, а сликарството за катадневен сопатник, од пресудна важност за творештвото според кое го распознаваме и вреднуваме Димитар Стојчевски е пресвртницата од средината на осумдесеттите години започната со циклусот

„Пасторален Орфеј“. Тоа што тогаш беше најавено како дијаметрална промена беше најважната одлука диктирана од сопственото внатрешно чувствување, а напуштањето на одмерената, обмислена, етапно градена твотречка постапка е најнепосредно обусловена од неговиот немирн творечки дух. Од сегашна гледна точка, сосема е очигледно дека воопшто не е можно уникатноста на неговиот сензибилитет да опстои и (на подолг рок) да опстане во херметичноста на првичните ликовни интересирања. Оттука, сосема се неспоиви и крајно дивергентни стартните позиции од раните раководени од „разумен, трезвен,“ концепт со сегашниот кој се препушта на творечката страст, на вистинската несопирлива лакома глад. Тој веќе ниту верува, ниту се радува на пророштвото на смртниците (Еврипид) бидејќи знае дека ништо не е повредно отколку да се потпира на природата, на сакралните и спиритуалните вредности, на астралните димензии и езотериски знаења. Конечно, во овој циклус „Сакраликум“ во целост се манифестира јунговското сфаќање и се оформува простор за ликовно исцедување и на последниот атом од авторовата суптилна внатрешна исполнетост по која тој трагаше во изминатиот период. Во оваа смисла, концептот на манастирот како свет простор не е само суштинска онтолошка категорија и не се објаснува како формативно функционирање во рамки на религиозен култ или верување, туку во себе содржи и (екстерен) современ контекст на емоционалните аспекти на доживувањето.

Архетипската и парадигматичната светост не е најважното чувство туку профаниот еквивалент кој е *spiritus movens* како алка помеѓу духовното и материјалното. Дури кога ја откри оваа спрега и откако го пронајде она што отсекогаш го бараше, тој продолжи да се однесува како да е на почетокот на потрагата, а таа имаше мошне широко неистражено поле бидејќи не загледуваше (само) во стварноста туку ја откриваше нејзината спонтана проекција на уметничката вистина (а таа секогаш е „повистинска“ од стварноста).

Треба да се истакне дека Димитар Стојчевски не е *homo religious* кој директно го презема „црковното и верското“ туку неговата филозофија на етичност во никој случај и на било кој начин не ја сквернави светоста, туку главната нагласка е преку субјективниот и моралниот карактер, ревносно и искрено, широка распосланост и плодност на мислата и чувствата да ја обликува сопствената визија чија визуелна логична појавност не е целосно

нарушена.

Се испостави дека како што Константинопол (сегашен Истанбул) беше важен за христијанството, како што е Ватикан за католицизмот, како што Мека (во Саудиска Арабија, градот на раѓањето и првото откровение на Мухамед на Куранот) е важна за ациите, или како што Ерусалим (поделениот град на еврејска, исламска, христијанска и ерменска заедница) истовремено е духовен центар за јудеизмот, најсвет за христијаните, но и најсветол за исламот, така и „Свети Јоаким Осоговски“ е инвентивен врукот за Димитар Стојчевски.

Манастирот е епицентрално, стожерно место, централен пункт од каде почнува и завршува сè. Тој е и извориштето и кладенецот исполнет со творечкиот еликсир на сите креативни побуди. Како што понорница „пропаѓа“ во карстните предели и попатно низ пештерските системи се збогатува со разни минерали за повторно да се појави на површината, така и творечкиот сензуален лабораториум на Димитар Стојчевски ги впива екстрактните духовни манастирски рефлексии во творечки вознес. Тој е свесен дека „разумот зазема скромно место меѓу даровите што човековата душа ги познава во себе“ (Ѓуро Шушњиќ, теоретичар на религијата) и токму поради тоа создавањето за него е чин кој мора да биде воден од диктатот на чувствата. (Самиот автор во едно интервју истакнува дека од почетокот на деведесеттите основен мотив му е манастирот „Свети Јоаким Осоговски“ преку кој го сублимира светилиштето на духот и само како повод ги зема религиските мотиви и архитектурата).

Делата од овој циклус освен видливата, поседуваат комплексна содржајност со силна духовна аура, но не им е страна ниту извесна мистична проткајаност, ниту пак (повремено) не се лишени од метафорична и алегориска компонента. За нив е одбележано дека се автори посегања по „недофатливиот свет на сакралните архетипови“ така што преку сопствената природа и интуитивен карактер тој остварува „спиритуализирани сликовни претстави“ (Владимир Величковски), односно дела со „наративно-експресивна симболика“ (Љубен Пауновски).

Во овој контекст е мошне интересно и вдахновено искажувањето дека „Димитар со окото на духот го перцепира осоговскиот сакраликум овековечувајќи го како никој пред него со мајсторството на раката и колоритот моментот на постојаниот и

вечен допир на овие духовни конаци со космичката бесконечност“ (Јордан Михајловски). Според сопствените (само)критички видувања и проценки самиот авторот се изјаснува дека во делата од овој циклус тој го достигнува зенитот, а оваа констатација може да биде и општоприфатен став. Притоа, важно е да се нагласи дека (иако повремено содржи извесни одлики од пожестока, потемпераментна, поенергична варијанта), Димитар Стојчевски не е распламен, еуфоричен, експлозивен, фуриозен и широко размавтан експресионист туку чувствителен експресионист со нежно срце, односно, може да се каже дека тој е експресионист според сликарскиот темперамент, а лиричар според својата душа.

-Портрет, автопортрет, акт

Кралеви и владетели, историски и религиозни, алегориски или митолошки. Денес најславен е портретот на Мона Лиза од Леонардо да Винчи, но меѓу најпознатите се Портретот на Адел Блох Бауер (од Густав Климт), Портрет на Арнолфините (од Јан ван Ајк), Ана Зборовски (од Амадео Модилјани), Девојката со бисерна обетка (од Јоханес Вермер) и други. Освен портретот на својата баба (изработен како студентска задача во 1967) во кој е присутен класичниот пристап како во поглед на (пошироко сфатена) реалистичка стилска диференцираност, така и во примената на техничко/технолошките „канони“. Низ затемнетата гама (како кај старите мајстори) осветлениот портрет излегува во преден план и се наметнува од едноставната, плошно третирана позадина. Подоцна, изработил уште неколку (исклучиво женски портрет, а поврзаноста со неговата мајка Љубица придонесува за создавањето на неколку портрети од нејзина различна возраст (од млади години па сè до староста) изведени реалистички, со фотографска прецизност, грижлива, педантна и измазнета обработка (без оглед на сликарската техника пастел или масло).

Само некои од уметниците пристапувале кон изведба на автопортрет што е своевиден стремеж за самоспознавањето, свртувајќи го погледот кон самите себе за да се понира што подлабоко и притоа да не се отслика само физичката сличност. Не само да се долови изгледот и наместо само цртите на лицето (како и конституцијата на телото) туку да се долови и мислата, чувствата, карактерот, психолошката состојба и емоционалната внатрешност. Во минатото автопортретот се сметал за екстремна смелост така што

во ренесансата дури се гледало и како на нарцисоидност и ексцентричност. Меѓу најпознатите уметници кои себеси се сликале или цртале се Леонардо да Винчи, Ван Гог, Фрида Кало, Албрехт Дирер, и др., а Рембрант е фаворит на овој план (се смета дека изработил околу деведесет, но веројатно не се сите од негова рака). Според примерите на нашата најстара основоположничка генерација на современата уметност (пред сè Димитар Аврамовски Пандилов - големиот „мајстор“ на акварелот) Димитар Стојчевски изработил два, скоро идентични автопортрети во мал формат (едниот од 1958 г., а вториот од 1962 г.) во извишена, цврсто крената и достоинствено горделива поза, но со некоја меланхоличност во погледот, притаена таинственост, интровертна замисленост и отсутност. Со сличен впечаток е и автопортретот во туш (датиран 22.VII 1967 г.), а потоа следи прилично долг вакуум сè до деведесеттите години кога повторно креативниот интерес го свртува кон себе.

Главна одлика за сите нив е неизбежниот впечаток дека се создавани во слободниот „меѓупростор“ како термин за отпуштеност вон времето за создавање на „посериозните“ сликарски дела. Би се рекло, автопортретите (сите без исклучок изработени на хартија) се еден вид „интермецо“ каде во моменти на самотија и посебни емотивни ситуации на виделина се појавуваат длабоките интимни и несвесно, спонтани изнедривања на емотивната и менталната состојба. Сите се или во своевидна романтичарска занесеност, симболистичност, носталгичност, таговност, несреќност, нерасположеност, зачмаеност, апатичност... односно, сите во специфична и мошне карактеристична меланхолична психолошка состојба (Зелен автопортрет, Dis 87) симболистичко/метафизички, сновиденско кошмарен, вознемирувачки ентериер со нервозни, аглести вртлозни и дијагонални спротивставени движења, портретот со очила и качкет и десеттина други). Доколку не постоеше другиот вид творби, малите скици, цртачки етиди и минијатура би биле единствените за духовноисповедувачките, искрени и отворени длабоки изнедривања на емотивните состојби, наталожените чувствувања и треперења, откривањето на поттиснатата машка воздишка која е уште „потешка“ од скриената моминска солза, како првата љубов, како првиот сончев зрак, како утринската роса која му дава „благотворна и животворна влага“ за растење на плодот...

Уште од праисторискиот период и стариот век, преку

ренесансата и модерното доба, женската фигура во уметноста отсекогаш била извор на инспирација пред сè поради нејзината надворешна појавност, привлечноста на физичката убавина со складни линии (облини) на нејзиното тело, но и внатрешната таинствена и заводлива убавина. Драгоценоста која ја поседува се менувала од митска и култна до ритуална и обредна. Од создавањето на светот па наваму, сеедно дали е Ева, Хера, Атина, Афродита или пак некоја (пообична) нимфа, покрај величањето на нивната божествена и женствена, умилителна и заводлива природа таа постојано имала третман на симбол за највисоки доблести. Етичките и другите човечки вредности како правдољубието, добрината, мудроста, разборитоста и миротворството биле персонафицирани според женскиот лик. Кон нив е насочен нашиот ум (често и се губи), од нив потекнува нашата емоција и возбуда, но, исто така, таа е муза за духовно и уметничко создавање. Поведени од вистински творечки побуди и чисти ликовни интереси, големите автори од историјата на уметноста создадоа брилијантни дела во областа на скулптурата и сликарството. Сепак, кај нас, малкумина постигнаа вредни резултати на овој план и тоа не само поради повремени отои и спорадично зафаќање со овој тематски предизвик, туку, пред сè, поради површниот, недоволно „студиозен“ и честото одење во другата крајност на претерана сладникавост, прекумерна еротичност и сл. Во таа смисла, во право е Конча Пирковска, кога, осврнувајќи се кон традиционалната ДЛУМ-ова изложба „Жената инспирација во ликовното творештво“ (во 1983г.), покрај спомнувањето на кичот, со индигнација и огорченост кон творбите на најголемиот број партиципанти се изразува како „декадентна, гнила и мртва уметност без трошка инвенција“. Сосема спротивно, во творештвото на Димитар Стојчевски од овој „жанр“, добар е студентскиот пример за актот седнат на столица (од 1964 г.) каде што тој се придржува до вообичаената изведба во рамките на академско - реалистичниот манир, но (користејќи ги поуките на импресионистите) преку специфичното, нежно и треперливо осветлување постигнува поетско - интимистичка атмосфера (што, всушност, е одраз на неговиот личен карактер). Осамени пример е единствениот „машки“ акт (сиг. и дат. Stojcevski Dimitar IV, веројатно потекнува од четврттата година студии) кој на прв поглед, поради асоцијацијата на мистичен шумски предел во ножна тишина и лунарно осветлување) според дувачкиот инструмент (флаутата)

потсетува како да е претставен Пан, но внимателното загледување открива дека (наместо неговата вообичаена груба фигура), според убавата конституција на телото повеќе прилега дека е Аполон кој свири. Освен неколкуте маслени слики на платно (од поновиот овомилениумски период), најмногу актови тој изработил на хартија во мал формат користејќи комбинирана техника (масло, акрил, масен пастел, фломастер и сл.). Сеедно, дали во некоја заводлива или пак седната, во момент на капење, дури и згрчена поза, фигурите се јадровито волуминозни со нагласени облини (освен една пливачка која е со тенка, „жилава“ спортска става каде што исцепканите потези на четката кои сугерираат бранови се повторуваат и врз телото) и потенцирани, набрекнати женствени атрибути но лишени од повик за „грешни и блудни“ мисли и со вешто избегната клопка од сладострастие. Користењето на розовата нијанса, што дури и го забележал во своите записи, потенцирајќи дека најмногу прилега при сликањето на женското тело, сепак својата воодушевеност од овој факт придонела за претерана градација која преминува во цветна нијансираност. Впрочем, ова се однесува за неколкуте актови перцепирани во објективната појавност што не е случај со повеќето кои се приспособени на авторовиот темперамент и сликарски нерв со неговото карактеристично настојување за трансформација на формите и облиците и како такви разградените, расчленетите, растегнати и исчашени ковчести тела што се тетерават. Во оваа насока може да се извлече и констатација дека колку преобразбата е понагласена, колку повеќе е неопходно „ребусно разоткривање“ на самата сцена, колку е поенергична, динамична, ефектна, брза и експресионистичко темпераментна, толку и резултатот е видливо поуспешен. Некаде дури и со прилично голем напор и внимателно, сконцетрирано набљудување, во густежот испреплетени линеарни витли се препознаваат фигурите затскриено „маскирани“ во околината. Повторно, највпечатливите остварувања се во рамките на неговиот препознатлив „разигран, вибрантен...“ ракопис кој подеднакво ги почитува вредностите на бојата, која наносува преку широки потези и дебели, постозни, повремено дури и релјефни наноси ја има улогата на линеарна контура на облиците, а цртежот всушност е колористичко клоазонирани силуети кои пулсираат од богатата фактура/структура. Во неколку од поедноставните фигуративни претстави, женскиот акт е сместен во митолошки контекст и во

„тандемот“ може да се препознае Зевс престорен во бик како и се умилкува на Европа, или пак кога како орел се подготвува да ја обљуби.

Објавено со дозвола на ЛУ Музеј Крива Паланка,
организатор на ретроспективно-монографската
изложба на Димитар Стојчевски

Goce Jakimovski - Bozhurski –Art historian and Painter
National Institution Museum – Kumanovo

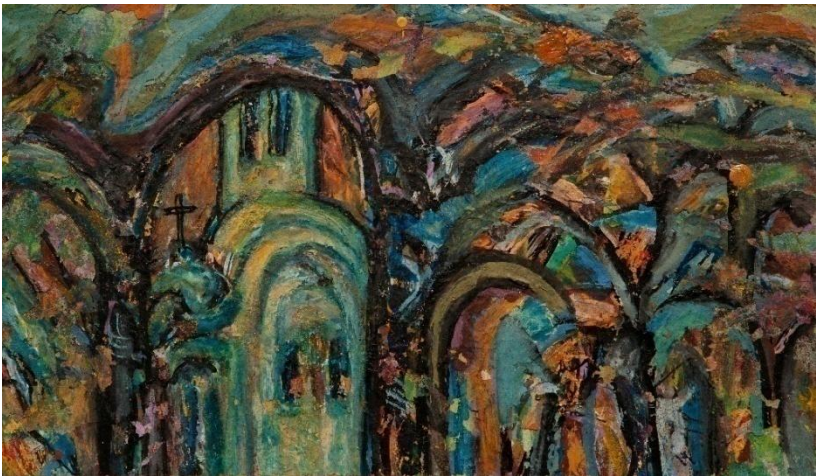
SUMMARY

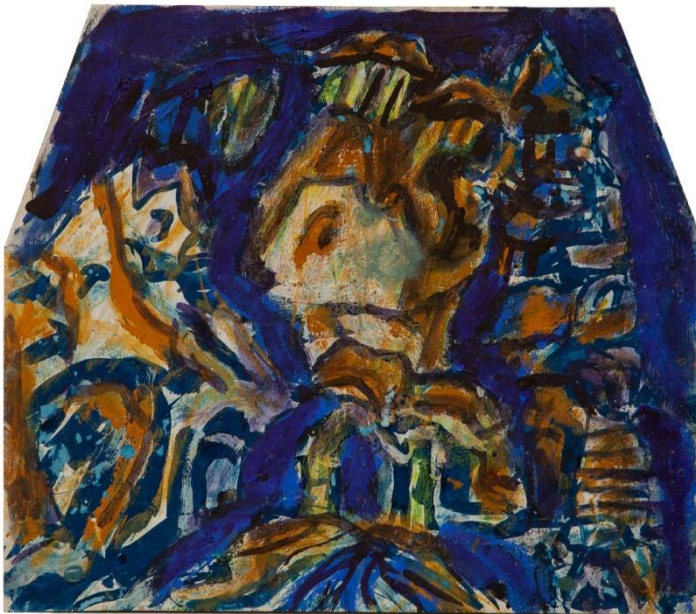
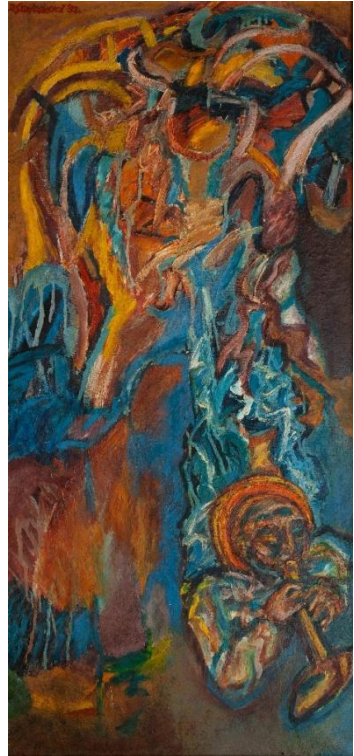
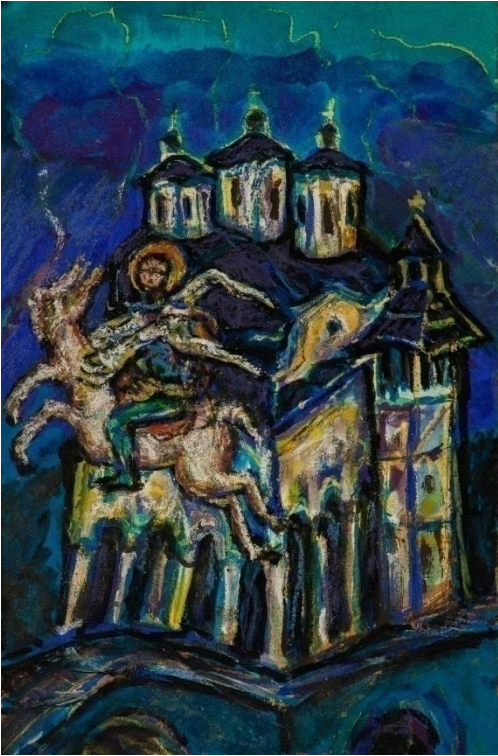
DIMITAR STOJCHEVSKI

Dimitar Stojchevski was born in 1940 in Sisak (Croatia) because his father, Petar (who was a captain by rank), was on military service in the city. After the capitulation of the Yugoslav army and his father being taken in captivity in Germany, because of the constant exposure to danger from the everyday shooting of civilians, especially the members of the officer families, his mother Ljubica decided to go back to her birthplace, Kriva Palanka, with Dimitar as a baby. He finished elementary school there and he was encouraged by his art teacher, Vera Dimitrovska, he finishes the High School for Applied Arts in 1959 in Skopje, where Lazar Lichenoski was his teacher. In 1968 he finished the Academy of Fine Arts in Belgrade in the class of professor Nedeljko Gvozdenvikj. During 1969, he became a member of DLUM (the Association of Artists of Macedonia) and also assistant professor on the Faculty of Architecture in Skopje for the subject of free and watercolor drawing (where he stays until 1986).

In his creative beginnings he showed himself as a passionate experimenter in the frames of the collage technique of applicative “combinatorics” by using different materials (newspaper and magazine clippings, textile etc.) The works of this “spiritually urban” phase with

“framed” elements of the contemporary surroundings belong to the features which are close to the geometric-abstract and abstract-associative expression. But, the self-discovery as well as the creation of his author identity, stable, consolidated and continued “manuscript” begins with the cycle of paintings called “Pastoral Orpheus” who emerges from the story about this antique mythological singer and poet. In the following cycles called “Fauna” and “Sacralicum” he confirms the complete milestone even more and of essential significance is the referring towards the personal creative source which absorbs even the most intensive inventive vibrations strongly and with sensory sensitivity. Those are dictated by the immediate condition of the spirit, “the untouchable world of the sacral archetypes, “the narrative-expressive symbolics” as well as the spiritual meaning of the monastery St. Joachim Osogovski with the “cosmic infinity”. Besides the thematic context, the creative manuscript also changes as a furthermore recognizable author stamp with authentic expressionist marks of identification and interweaving of the meanings of color and line in the structural-textured codifications, vibrant, vigorous and casual pulsations, linear rhythmic trembling vibrations as well as harmonized coloristic sound interpretations synchronized and composed into the darkened gamma of extinguished undertone minor intonations. His insistence ranges from the frames of finding a balanced art speech which is moving from the figurative towards the deformative, from the obvious towards the associative, from the cognitive towards the imaginary, from the material towards the spiritual, but above all, from the objective (visible) towards the subjective (which is only felt and lived by him).





Александар Кујунџиски, писател
Скопје

НИКОЛА КУЈУНѢИСКИ - ФОТОГРАФ И УМЕТНИК

Никола Кујунџиски се родил во 1920 г. во Пехчево. Во Куманово се преселил во 1962 година и тука останал до крајот на својот живот. Додека живееше во градот под Козјак, своето родно место, Пехчево – не го забораваше. Тоа му беше и докрај му остана – преголема љубов и исто толкаво вдахновение и инспирација. Таму тој ги минуваше летните денови, во куќата што сам ја изградил за време на службувањето како секретар на Општината Пехчево, сè до нејзиното укинување. Во тоа преубаво живописно гратче во Малеш, исто како и во Куманово, а и во нивните околии, не тргнувал никаде без својот фотоапарат. Со оној, првиот што го купил (сега веќе музејски експонат) или со „новиот“, купен „на старо“ од неговиот пријател, фотоуметникот од светски глас и ловец од републички ранг, господинот Благој Дрнков, кој секоја година – следејќи го ревностно напредокот на фототехниката – ги обновувал своите апаратури. Патувал и снимал и во подрачјата на други, поблиски населби: Кратово, Крива Паланка, па и во соседната Србија – во реоните на Врање и Врањска Бања. И по кружењето низ шаренилото од пејзажи со кои се богато обдарени сите овие региони; и плодни, рамничарски, и карпести – питорескни и монументални. Почнувајќи професионално да се занимава со фотографирање уште од 1937 година, создавајќи пред сè семејни „сувенир“ фотографии, поетската „дејност“ (со поголеми или со помали осцилирања и прекини) ја извршува само во периодот пред вклучувањето во општествените службенички ангажмани. Но и тогаш, фотоапаратот магично го привлекува и сè повеќе приклучува кон уметничката фотографија, на која најактивно ѝ се посветува од денот на пензионирањето. Оттогаш своите пензионерски денови целосно ги посветува на фотографската и на литературната дејност.

Во 1954 година првпат учествува на групна изложба на уметнички фотографии: II Републичка изложба на уметнички фотографии (Охрид, Битола, Куманово, Осиек).

На VIII Републичка изложба на фотографската уметност (Куманово, 1966 г.) во организација на Фото - кино клубот „Козјак“ од Куманово, тој е добитник на третата награда за фотографијата „Цевни орнаменти“.

Неговата Прва самостојна изложба на уметнички фотографии е приредена во Скопје, во Центарот за култура и информации од 13 до 23.2.1986 година. На оваа изложба беа изложени 59 уметнички фотографии. За оваа изложба, чиј организатор и автор на каталогот е Теофил Шулајковски, ликовниот критичар и писател Паскал Гилевски во весникот „Вечер“ на ден 20.2.1986 година напиша: „Во неговите фотографски експонати забележуваме обид за модернизација на овој изразен медиум. Во повеќето фотографии Кујунциски се приближува кон ликовно - графичкиот третман на мотивот...“; додека во истиот весник на 6.3.1986 година новинарот Коста Поповски има наведено: „Секоја од неговите фотографии, се истовремено уметност и информација, документ на времето сегашно и порака за иднината“.

Втората самостојна изложба на Никола Кујунциски е организирана во Уметничката галерија во Куманово од 10 до 20.4.1986 година, на која се изложени вкупно 66 фотографии. Со пригодно излагање изложбата ја отвора Трајче Трајковски, претседател на Фото - кино клубот „Козјак“ и секретар на Општинскиот синдикален совет, кој притоа истакна дека Никола Кујунциски е еден од основоположниците на овој клуб.

Трета самостојна изложба: во Домот на културата во Куманово од 7 до 17.5.1987 година. Целата изложба е посветена на темата „Запустување“ (сл. 4). Неа ја отвори директорката на Пионерскиот дом во Куманово, Виолета Деур. На оваа фотопубликација, авторот преку симболи го презентира запустувањето како појава на однесувањето на луѓето кон природата (земјиштето, водите, шумите) и запустувањето на објектите и предметите (згради и предмети за секојдневна употреба, како и за вршење на некоја занаетчиска дејност).

Четврта самостојна изложба: Галерија „Ко-ра“ при Домот на културата „Кочо Рацин“ – Скопје од 8 до 21.10.1987 година. Оваа ретроспективна изложба со 66 поместени фотографии ја отвори со пригодно излагање академик проф. д-р Блаже Конески. Прифаќајќи го со задоволство и недвојбеност промоторството на изложбава, Конески одржа искрен и топол воведен говор. Еве што изговори тој

во таа пригода, која со голема чест и пиетет имаше можност да ја проследи и целото семејство на фотоуметникот и славеникот: „Другарки и другари, не е случајно што јас ја отворам изложбата на Никола Кујунџиски. Не е случајно, зашто нас нè сврзува пријателство уште од детски денови. Нашите патишта се разминаа, но нашето пријателство остана, тоа е трајно. Јас сум посебно задоволен што е трајно и нашето поетско чувство што ние го изразуваме секој на свој начин. Последниве години Никола сè повеќе ѝ се оддава на уметничката фотографија, а јас го држам уште перото како поет. Ние обајцата знаеме што е за уметноста – предметот. Никола умее не само да го фиксира предметот, ами да го извлече од него сиот потенцијален емотивен набој. Ова што вие го гледате, не е обичен набор на фотографии, ова е збирка на лирски песни. Отворајќи ја изложбата, се надевам дека и вие ќе се проникнете од нејзиниот дух, од нејзината длабока поетска порака.“

Петта самостојна изложба: Дом на културата „Јосип Броз - Тито“ – Куманово, отворена на 18.11.1993 година. Изложбата содржи 71 фотографија со наслов: „Фотооткривање: од Железничката станица Бељаковце (Кумановско) до Археолошкиот локалитет Градиште кај с. Коњух, Кратовско“ авторот ја посветува на својот починат син Асен дипломиран географ. При отворањето, Никола, говорејќи за оваа негова „фотоилустрирана репортажа“ го кажа и ова: „Јас, авторот на овие фотографии, дел од своите – не баш весели – пензионерски денови ги исполнувам со прошетки. Одам најчесто со пријателите – риболовци, кои одат да ловат риби во Крива Река. Движејќи се со нив по нејзиното крајбрежје согледав пејзажи сосем поразлични од оние во мојот роден крај. Таму природата е оличена со вечно зелени борови шуми и со бистри скокливи кањонски бели води, а тука, крај мирните и не баш бистрата и чиста река, со незначителен околен зелен појас – надвиснале недобројни сиви карпи со чудни форми! Една навистина поинаква конфигурација на природата, но на еден своевиден начин убава и привлечна за разгледување и истражување! И бидејќи пријателите не успеаја и мене да ме направат риболовец, јас тргнав во лов на карпестите фотомотиви...“ На тој начин, снимајќи го сето она што ги привлечло неговото око и окото на фотокамерата, Никола успева на оваа изложба да ги открие и да ги презентира; и преку соодветни текстуални записи и со „фотовидувања“; и левото и десното крајбрежје на Крива Река. (Интересна редица на засебни

карпени грамади, вклучувајќи го и археолошкиот локалитет со околината: Градиште, Манастириште и Црквиште.) Всушност, тоа се првите пет километри од Железничката станица Бељаковце, од каде што авторот Никола Кујунџиски визионерски го предвиде продолжувањето на железничката пруга од Македонија за Гуешево, Република Бугарија. Шеста самостојна изложба на уметничка фотографија: Центар за култура и информации – Скопје, од 29.11. до 15.12.1994 година. Насловот на изложбата е: „Променада (4x13+2)“, и содржеше вкупно 54 фотографии. Оваа ретроспективна изложба Никола Кујунџиски ја посвети на својот училиштен другар и пријател, тогаш веќе починатиот Блаже Конески. Изложбата ја отвори познатиот фотоуметник Благоја Дрнков.

Седмата и последна самостојна изложба на Никола Кујунџиски е приредена во Домот на културата во Куманово, на 16.2.1995 година (сл. 5 – 6). И оваа ретроспективна изложба носи наслов „Променада (4x13+2)“. На нејзиното отворање проф. м-р Зоран Јакимовски, академски графичар сликар, изјави: „Од фотографиите на Никола Кујунџиски се гледа нагласената смисла за композиција, суптилност до романтика, чувството за убавина и невообичаени видувања. Тој на своите фотографии им дава смислени називи, кои често се симболи на одредени појави. Темата му е неограничена, но може да се согледа неговата посебна склоност кон пејзажот и видувањата со фактичко и симболично значење. Неговата фотографија е 'чиста', односно во неа нема експериментирања и 'местења', зашто Никола Кујунџиски смета дека фотографијата е, пред сè, документ на времето и појавите и затоа треба да биде реална и вистинита, да биде 'јазик што сите го разбираат'. Како такви, неговите фотографии имаат трајна вредност.“

Освен седумте самостојни изложби на уметнички фотографии, повеќето групни (особено оние што во 1987 и во 1988 година биле организирани во Омољица, Војводина) и двете фото-публикации, Никола Кујунџиски создал и еден посебен труд насловен „Фото - прилог за историјата (музеј, хроника, монографија) на Пехчево“. Тој содржи два дела: 55 еден дел, во кој со преку 20 фотографии и соодветни текстови ги одбележува првите настани по ослободувањето на Пехчево; и втор дел, во кој презентира преку 20 од старите куќи во Пехчево, кои веќе исчезнуваат. Никола Кујунџиски за време на својот живот снимил над 500 уметнички фотографии. Од вкупниот фонд на неговите фотографии направил

подбор, така што издвоил одреден број за натамошно изложување, од кои околу 100 фотографии подарил на културно - просветни организации и установи (на Гимназијата „Гоце Делчев“ во Куманово, на Домот на пионерите, Библиотеката, Музејот, Музичкото училиште, на Детската градинка „Ангел Шајче“ и на речиси сите училишта во Куманово; но, разбирливо, секако – и на училиштето „Ванчо Китанов“, Детската градинка „7 Септември“ и на Здравствениот дом во Пехчево). Исто така, подарил преку 30 фотографии на поединци, видни личности (меѓу нив: Блаже Конески, Вера Стојчевска-Антиќ, д-р акад. Павле Ивиќ и д-р Блаже Брзев од Белград, Милка Хамза - Блаќанин од Загреб, сликарот Теофил Шулајковски), како и на многу други познајници и пријатели од Куманово, Пехчево, Скопје и од други места низ Македонија и од бившите југословенски простори. Произнесувајќи се на темата „Моите фотографии“, Никола Кујунџиски своите фотокреации ги дели во 6 категории: пејзажи; полупејзажи; човекот во акција; портрети; видувања; симболи. И продолжува со објаснувањата: „Следбеник сум на таканаречената ’чиста фотографија‘. Моите фотографии не се измислици на ’кабинетски‘ експерименти. Тие се видувања и запрени моменти од реалниот живот на човекот и природата, во која тој битисува. Презентираните фотографии се сестрана променада: од селото до градот; низ полето и шумата; од пролетта до есента; и од летото до зимата. Тие ни ги прикажуваат: родното поле и стадото во него; столетните шуми, но и младите засади што се уништуваат во името на ’цивилизацијата‘; белите кањонски води и спортскиот риболовец; пролетниот цвет на плодната јаболкница и јаловиот цвет на трнот; карпата и нејзините форми; пејзажот на земјата и небото; свадбарската погача, но и каменорезницата за надгробни белези; тркалото што го врти воденичниот камен, но и воденицата и домашната фурна што станале ’жртви на градскиот леб‘ – како што ги нареков овие фотографии. Ги гледаме творбите на умниот човек, и оние на силната и недостижна природа. Во моите фотографии присутна е силна нишка на романтиката, која за жал, е сè ’потенка‘ во животот на современиот човек. Тие се блиски и разбирливи за секого, бидејќи сметам дека фотографијата – за разлика од сликарството – има свои патишта. Таа не треба да го копира сликарството, ниту, пак, да ги имитира неговите правци. Фотографијата треба да биде реално видување, информација и документ на времето. И, на крајот

– да го кажам уште ова: моите фотографии се резултат на големата љубов кон фотографијата, направени само со најелементарна опрема, без посебни објективи и слична техничка опрема.

Aleksandar Kujundziski, Writer
Skopje

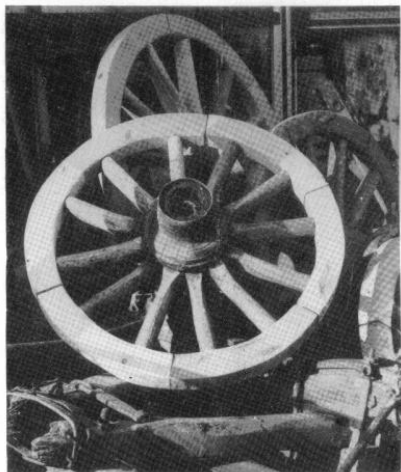
SUMMARY

NIKOLA KUJUNDZISKI – PHOTOGRAPHER AND ARTIST

Nikola Kujundziski was born in 1920 in the town of Pehchevo. He moved to Kumanovo in 1962 where he worked in the factory “11thOctober” until his retirement in 1979. After the retirement, he started doing art photography, photo journalism and writing. He made 7 independent exhibitions (in Skopje and Kumanovo) and he presented 2 photo publications in the form of photo exhibitions: one of them on the subject ABANDONMENT and another one called PHOTO DISCOVERY from the railway station near the village of Beljakovce, area of Kumanovo to the archaeological locality ‘Gradishte’ near the village of Konjuh, area of Kratovo. Both of the exhibitions were in Kumanovo. He also participated in several group exhibitions, like for example:

- 1954 - II Republic exhibition of art photography in Ohrid, Bitola, Kumanovo and Osijek;
- 1966 - VI Republic exhibition of art photography in Kumanovo (he won 3rd place for photography);
- 1987 in Omaljica on the exhibition called ‘15th Salon of art photography Giselle-87’ where he received a special praise with a certificate;
- 1988 in Omaljica on the exhibition called ‘16th Salon of art photography Giselle-88’ where he received a certificate for participation;

He also created a special photo-publication called ‘A photo article about history (museum, chronicle, monography) of Pehchevo’ which was given to the municipality of Pehchevo. He was also a contributor of ‘Our newspaper’ (Nash vesnik) – a newspaper for social and political questions about the municipality of Kumanovo. He published over 20 ‘photographs-associations’, 4 of which were on the front page of the newspaper as well as several different articles about the ongoing subjects at that time.



КУЈУНЦИСКИ
фотографи
„ПРОМЕНАДА-4x13+2”
РЕТРОСПЕКТИВА

Сл. 1



КУЈУНЦИСКИ
фотографи
ФОТО-ОТКРИВАЊЕ

ФОТО-ОТКРИВАЊЕ

Сл. 2



Сл. 3



Сл. 4



Сл. 5



Сл. 6

Гоце Јакимовски - Божурски, историчар на уметност и сликар
НУ Музеј – Куманово

МАРИЕЛА МИЦЕВСКА АЦИГОГОВА

(уметникот живее вистински кога твори, повременото творештво е живуркање)

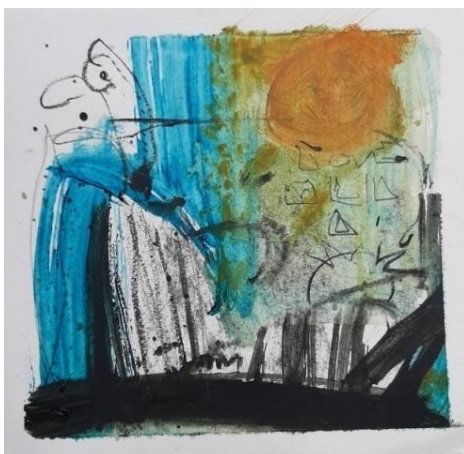
Уште од праисторијата креативната активност има важна улога, а денес и клучна во динамичното глобалистичко време во кое живееме бидејќи е поврзана со иновативноста и уникатноста на одредена идеја чиј развој ги диктира светските текови. Отпрвин таквата активност е сосема индивидуална, а кога е целосно искрена и кога се базира врз следење на внатрешните побуди, односно кога не се потпира на ништо друго освен на сопствениот диктат, тогаш таквото творештво е самосвојствен и автентичен продукт. Само тогаш е ставен автономен авторски печат кој меѓу бескрајното хетерогено мноштво се препознава и распознава како што и отисокот на прстот се разликува кај секој поединец. Евидентноста на инвентивната природа на Мариела Мицевска Ацигогова не се остварува во континуиран, перманентно истраен процес, а повремениот творечки вознес може единствено да биде разбирлив имајќи ја предвид нејзината професионална (административна) работна ангажираност. Цикличниот создавачки вакум и сукцесивниот креативен занес е поврзан токму со исцрпувачкото, ограничувачкото „убиствено“ секојдневие кое повеќе е кочничар и блокатор на креативните потенцијали. Низ катадневното исцедување на последните атоми енергија (особено креативната), динамиката на фаќањето на рокови, постојаното наоѓање во „цајтнот“ ситуација, стресните ситуации и пречки, доведуваат до вистинска креативна агонија која ги потиснува жариштата, ги стивнува креативните импулси во комплетна безволност, апатичност и демотивираност. Таквите услови и околности мошне често содржат опасност од предизвикување емоционална рамнодушност која е погубна за еден автор, така што (дури несфатливо) е мошне тешко да се направи одлучувачкиот чекор за да се излезе од „зачауреноста“ и да превагне пркосната желба за креативен опстанок. Тоа е веќе храбар чекор да се надмине „прагот на задушеност“. Неподнослив е јазот помеѓу креативноста и прагматичноста и тој неминовно предизвикува незадоволство и разочарувањето (од самиот себе) бидејќи креативната личност постепено се пресоздава во

програмиран, рутинизиран, техникализиран, шематизиран, испрактициран... (со тенденција за инструиран) административен „номерус“, а авторот знае дека вистински живее само кога твори. Повременото творење за уметникот е само живуркање. Конечно, „да се земе во раце“ судбинската предодреденост за творештво, само по себе е голем напредок, а кога резултатите од „враќањето кон своето јато во кое се припаѓа“ се очигледни, тогаш има причини за лично задоволство и мотив да се продолжи (ако не со поинтензивно, тогаш барем со проиближно темпо). Се разбира, тоа се „мали чекори“ за широкото ликовно естетско поле, но голем исчекор за Мариела.

Нејзиниот пристап кон творештвото не е раководен од идеја да создаде ликовно дело, туку уметноста се раѓа самата во текот на чинот на создавањето. Притоа, клучен двигател на целокупната активност е играта како неопходен ослободувачки диктат кој ги процесуира нескротливите внатрешни побуди кои по прилично долга поттиснатост, силно акумулирани (и веќе несопирливи) го нашле излезот од маѓепсаниот интровертен круг. Откако кулминарачко наталожените инвентивни потенцијали го пронаоѓаат пропусниот вентил, се остваруваат вулкански, експлозивни, врточни, интензивни, распламтувачки и распрснувачки творечки енерги. Значи, творбата е трансцендентално пробуден продукт сам по себе кој веќе егзистира во самото авторско творечко битие во нецелосно изртена верзија, а преку процесот ја добива својата форма која лапидарно била потисната, затскриена и невидлива, а преку изворниот, интуитивниот и спонтаниот процес оживува, се реинкарнира од еден (невидлив, внатрешен, емотивно доживувачки) во друг (визуелно претставувачки) вид. Без да се имаат предвид теориските и филозофските основи на играта (чии корени се наоѓаат уште кај Хераклит), без оптовареност од модернизми, авангардност и постмодерност, ниту пак со следбеничка настроеност кон било какви актуелни настојувања, авторката на едноставен и природен начин се препушта на возвишеноста на творечкиот чин. Впрочем, „најубавото во уметноста е кога таа и во окуви игра“ (според Ниче), а естетската активност на Мариела Мицевска Ацигогова се случува во изборениот тајминг во кој доаѓа до помирување помеѓу рационалната фактичност и нејзината сензибилна ослободеност. Низ еден онтолошки пристап на суштествувањето, „играта загосподарува во пронаоѓање на себството“, а самиот процес со комплетно „света сериозност“ на крајот се преобразува во творба. Она што во меѓувреме се одвива во текот на инвентивната дејност е вон времето и просторот, вон допир со дофатливото, вон разјаснување на одгатливото. Во тој контекст, таа не се труди да го разоткрива прашањето за вистината, туку ја нуди сопствената.

Иако во нејзините творби се добива впечаток дека објективната стварност е дисквалификувана, сепак се остава доволно простор за

асоцијативни призвучи. Мајоризацијата на фигуративното, објективното, присутното и наративното е во полза на сетилното, имагинативното, непосредното и креативното. Наместо сконцентрираност кон надворешните интенции за точноста на формата, таа го нуди величието на душата низ експресивен, повремено дури експлозивен изблик на внатрешните емоционални состојби. Притоа, освен остварувањата со фуриозни, ефектни и силовито но „лежерно создадени“ (во еден здив) дела, таа практикува и поинаков творечки пристап кој е сосема дивергентен од споменатиот. Наместо „чист“ сликарски третман, понекогаш претходи „подготвителна фаза“ во која замислениот мотив се обликува со апликативни методи преку вградување / лепење на одделни материјали (парчиња текстил, метални лимови, коноп, волнени и памучни конци



Циклус цртежи „Имагинарни приказни“, 2021
Cycle drawings "Imaginary stories", 60 x 80 cm 2021

и др.). Начинот на кој се поставуваат потенцијалните / иницијалните сугестии (кои попримаат белези на знак / симбол) придонесува за зголемување на имагинарниот штимунг на амбиентот, но истовремено тоа е ограничувачкиот момент кој го стивнува, придушува и потчинува импулсот на изворната темпераментност. За поздравување е делувањето во поглед на експериментирачките методи, кохерентноста и кохезивноста на ликовно/естетски амалгами чии амплитуди се движат од апстрактно / асоцијативна до „скротено“ експресивна провиниенција, оставајќи доволно простор за лирска и гестуална изразност. Тоа го обусловува внатрешно формулираниот креативен склоп кој инспиративните побуди ги оформува низ спонтан и интуитивен, но знаечки третман. Иако движењето е импулсивно, не станува збор за пат во неизвесност туку вешто и сигурно градење на ликовната форма. (Треба да се одбележи дека местата за изненадување се помали во делата на кои им претходи понудената „идејна

предлошка“). Сеедно, дали се дела изработени на цврста подлога (меди-јапан) или пак на хартија, станува збор за истокрвни агнациски дела на кои им се разликува само епидермот врз кој се создадени (сликите израснале од цртежите, а цртежите станале слики). Сепак, поради „говорот на материјалот“, иако немаат таква цел, неколку дела се приближуваат до енформелска детерминираност. Покрај вообичаениот примат на сликарските остварувања, во делата на хартија (најчесто погрешно дефинирани како цртежи, бидејќи во овој случај тоа се слики) се чувствува „свежина“ во изразот бидејќи и се реализирани преку посмела, попречистена, поедноставена, брза и поенергична постапка. Во нив на поопиплив, евидентен начин е вградена моментната творечката „раздрмана“ емотивна состојба на духот. За разлика од нив, во сликите „креативната слобода“ која е својствена за авторката како да е во некој грч бидејќи не може да дојде до израз нејзиниот импулсивен инвентивен карактер.. Највисоките ликовно вредносни резултати се согледуваат во остварувањата на плодното поле од интуитивните и сензитивните, темпераментните, но елегантните, фуриозните, но рафинираните, еуфорично импулсивните, но вешто раководените, енергичните, но сензибилни изблици на моментот и прикажување на виталистичкото доживување. Во оностраниите имагинативни дехуманизирани ненаселени енигматични предели позајмени од соништата во вид на секвенци од космички оази низ кои катадневно се движат номади со нескротлив дух, Мариела Мицевска Ацигова успева да го вгради достоинството на чувствата. Во овие осамени таинствени амбиенти погодни за медитативна комуникација владее спокојство и тишина во поглед на општата атмосфера. Наспроти генералниот впечаток, внатре во хармонизираната и урамнотежена избалансираност отпосле се разоткриваат контрастните немири од автоматизмот преку слоевити наслаги и широки гестуални заситени пиктурални ефекти, искричави треперења со распркувачки врточни енергични и вибрантни, но дисциплинирани линеарни графизми. Текстурираноста и релјефноста, материјата и немирот се успокојуваат со нежност и префинетост, рафинираност и сензуалност, суптилност и сентименталност на сензибилитет преку измазнета, лирска изнијансираност и дискретност. Сликаството на Мариела Мицевска Ацигова е одраз на дијапазонот на нејзината творечка личност подеднакво обусловен од внатрешните немирни вулканско еруптивни импулси, транспонувачката креативна ориентација и слобода наспроти кротката, префинета и поетска природа. Оттука, во нераскинливо единство егзистира изражајната творечка структура на ликовната форма која е одраз на нејзиниот експресионистички дух меѓусебно поврзан со чувствителниот апстрактно / асоцијативен рецептор на авторката како лирски сонувач и идеалист.

Goce Jakimovski - Bozhurski –Art historian and Painter
National Institution Museum – Kumanovo

SUMMARY

MARIELA MICEVSKA - ADZIGOGOVA

Her approach towards the creation is not lead by the idea to create a work of art, but the art is born itself during the act of creation. Thereby, the key agent of the complete activity is the game as a necessary releasing dictate which processes the untamed inner drive that was previously long suppressed and strongly accumulated (already unstoppable), but finally found the exit from the magical introvert circle. Although you get the impression that the objective reality is disqualified, still there is enough space for the associative notes. The majorization of the figurative, objective, present and narrative is in favor of the sensory, imaginative, immediate and creative.

The painting of Mariela Micevska-Adzigogova (born in Skopje in 1980, graduated in 2003 and attained her master's degree in 2005 in the class of professor Mirko Vujisikj) is a reflection of the range of her artistic personality which is equally conditioned by the inner modest, refined and poetic nature. From here, as a part of the binding unity exists the expressive and creative structure of the artistic form which is a reflection of her expressionist spirit mutually connected to the sensitive abstract/associative receptor of the author as a lyrical dreamer and idealist.



„Остров на среќа“. цртеж, 60 x 80 см, 2021
"Island of Happiness". drawing, 60 x 80 см, 2021



„Космичка приказна“, цртеж, 60 x 80 см, 2021
"Cosmic Story", drawing, 60 x 80 см, 2021

IN MEMORIAM

ЈАСМИНА ГЛИГОРОВСКА (1959 – 2021)

Родена на 27 јуни 1959 година во Куманово. Основно и средно образование завршува во родниот град. Дипломира на Филозофскиот факултет при универзитетот “Св. Кирил и Методиј” во Скопје, на групата – Историја, на 23.5.1984 година. На 1 април 1985 година се вработува во НУ Музеј – Куманово како кустос историчар. На 7.10.1997 година се стекнува со звањето виш кустос – историчар, а на 11.6.2008 година со највисокото музејско звање – советник историчар. Останува да работи во Музејот сè до нејзината смрт, на 7 јули 2021 година, која за жал за само неколку дена не успеа да ја победи битката со болеста и да се пензионира.



Глигоровска го истражуваше периодот на НОВ (1941 – 1945), и Социјалистичкиот период (1945 – 1991). За време на својот 36 – годишен работен стаж има извршено неколку теренски истражувања поврзани со НОВ и Револуцијата во Куманово и Кумановско, средби со преживеаните борци или со нивните потомци. Покрај тоа, во 2007/08 и 2015/16 година учествуваше во проектот: “Увид во состојбата на историските споменици и спомен - обележја од НОВ во Куманово и Кумановско“. Не изостанаа ниту предавањата пред учениците од основните и средните училишта и други заинтересирани граѓани во Куќа – музеј на Карпош, во касарните “Христијан Тодоровски – Карпош“ и “Боро Менков“ во Куманово, пред Спомен – костурницата во Куманово, за значајните историски личности од Кумановско и настаните поврзани со првите два кумановски партизански одреди од 11 октомври 1941 година, и формирањето на бригадите и баталјоните во 1943 и 1944 година. За Социјалистичкиот период го истражуваше развојот на градот Куманово од сите сфери на општественото живеење: индустријата, приватните трговски и занаетчиски претпријатија, образованието, спортот и културата, здравството итн. Преку многубројни фотографии како експонати, ја збогати збирката на историското одделение од споменатите две периодични збирки.

Автор е на неколку историски изложби, и учесник или стручен соработник на другите колеги од историското одделение:

- 1990 (15.05.), “45 години од победата над фашизмот“, Дом на Култура – Куманово (коавтор со Миодраг Арсовски – Болто и Томислав Андоновски);
- 1995 (23.05.), “55 години настава на мајчин јазик“, Дом на култура – Куманово, Куманово;
- 1997 (дек.), “55 години бокс во Куманово“ – Уметничка галерија – Куманово, Куманово;
- 1998, “55 години од формирањето на Кумановскиот партизански одред од 1943“ – Дом на култура – Куманово, Куманово;
- 1998 (април), “50 години печатница “Просвета“ – Куманово“, Уметничка галерија – Куманово;
- 2004, “60 години слободно Куманово“ – Уметничка галерија – Куманово;
- 2005, “60 години развој на просветата и школството во Куманово и Кумановско 1945 - 2005“, Уметничка галерија – Куманово;
- 2006 (30.06.), Постојана историска поставка, НУ Музеј – Куманово (стара музејска зграда);
- 2014 (11 .11.), “70 години слободно Куманово“ – НУ Музеј – Куманово;
- 2015 (7.02), реновирање на Постојаната поставка во Куќа – музеј на Карпош, со 19 каширани фото – постери (70 x 100 см);

Од издавачка дејност, има објавено неколку статии и проспекти за изложби:

- 1993, БИБЛИОГРАФИЈА 1963 – 1992 / Народен музеј “Куманово“, Народен музеј – Куманово, Куманово (коавтор со Јоско Јакимовски);
- 1994, *Повоениот растеж на Куманово*, Музејски гласник бр. 1, Народен музеј – Куманово, Куманово;
- 1995, *55 години настава на мајчин јазик*, Народен музеј – Куманово, Куманово (каталог);
- 1998, *Областен народен одбор – Куманово*, Музејски гласник бр. 2 – 4, Народен музеј – Куманово, Куманово;
- 2008, текст за флаер за народниот херој Христијан Тодоровски – Карпош за Куќа – музеј на Карпош;
- 2009, *Административно територијална поделба на Куманово и Кумановско во период од 1844 до 1965 година*, Музејски гласник бр. 10, НУ Музеј – Куманово, Куманово;
- 2011, *Меморијален музеј АСНОМ с. Пелинце*, НУ Музеј – Куманово (флаер);
- 2019, *75 години слободно Куманово*, Музејски гласник бр. 12, НУ Музеј – Куманово, Куманово;

Со почит кон мојата колешка
учител и пријател,

Марија Живачки,
виш кустос историчар

Издавач:
НУ МУЗЕЈ - КУМАНОВО

Адреса: „Доне Божинов“ 24 – Куманово

Е-mail: muzejkumanovo64@gmail.com
muzejkumanovo@yahoo.com

Тел. 031/422 – 495 **Факс:** 031/416 - 716

Компјутерска подготовка:
Славица Крстиќ

ISBN: 978 - 608 – 4792 – 42 - 0



Република Северна Македонија
Министерство за култура



Музејскиот гласник бр. 13 е финансиран од страна на
Министерството за култура на Република Северна Македонија, 2021