

ФУНКЦИОНАЛНИТЕ И ОБЛИКОВНИТЕ ЕЛЕМЕНТИ ВО АРХИТЕКТУРАТА, ОПРЕМАТА И МОБИЛИЈАРОТ НА МАКЕДОНСКИТЕ ПЕРИОДБЕНСКИ ЦРКВИ – ДЕФИНИЦИЈА И ЕТИМОЛОШКА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА*

Емилија Апостолова Чаловска

ЈНУ Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

apostolova_ema@yahoo.com

Апстракт: Перодбенската црковна архитектура во Македонија и на Балканот ја сочинуваат споменици кои по своите својства претставуваат типолошки, естетски-обликовно и конструктивно издвоена група, чија архитектура есенцијално се разликува од онаа што е карактеристична за сакралното градителство во претходните периоди. Во таа насока, во трудот се прави анализа и обид за дефиниција и етимолошко толкување на поимите кои се однесуваат на вообичаените составни просторно-волуменски и функционални елементи на перодбенската црковна архитектура, како и на стандардните елементи од нејзината вградена опрема и мобилијар.

Клучни зборови: поими, Перодба, базилики, монументална архитектура

Исклучителниот развој на сакралното архитектонско творештво за време на перодбенскиот XIX век и широкото распространување на неговите карактеристични типолошки варијантни решенија се должат на вековното напластување на искуствата во примената на градежните материјали и конструктивните системи, техники и постапки, чии носители биле мајсторите неимари, односно мајсторските тајфи. Притоа, перодбенските цркви споделуваат низа просторно-волуменски, функционални и естетско-стилски особености кои овозможуваат тие да бидат вклучени во рамките на една, просторно и временски дефинирана, „архитектонска школа“.

Во хоризонтален план, перодбенските цркви се речиси без исклучок издолжени, правоаголни градби, чиј призматичен волумен понатаму бил развиен во еднокорабно, трикорабно или петкорабно

* Трудот претставува дел од проектот „Лексикон на македонскиот фолклор“, финансиран од Министерството за образование и наука на РС Македонија во согласност со Договорот за финансирање на научноистражувачки проект на ЈНУ Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје за 2025/2026 год., бр. 15 – 6632/11 од 24.7.2025 година.

решение, последното карактеристично за големите градски катедрали. Со други зборови, преродбенските цркви, доминантно, типолошки припаѓаат кон категоријата на цркви *базилики*.

Базиликите (од старогрч. *βασιλική στοά* – ‘царска сала, дворана’) претставуваат архитектонски архетип, присутен уште во монументалната сакрална и профана архитектура на античките цивилизации, каде со овој термин се означувал секаков вид голема, покриена сала (Бошковиќ 1967: 10), независно дали се употребувала за резиденцијална намена (во владетелските палати, на пример, каде станува збор за сала за свечени аудиенции), како комерцијален простор, како јавен објект (судница, градско собрание и сл.) или духовна, култна градба (ораториум, храм). Од овој антички супстрат, христијанството ги презело базиликалните решенија, приспособувајќи ги на своите канонски и литургиски потреби и понатаму ги развивало низ долгите векови на своето постоење, како во западноевропската, така и во источната (византиска) архитектонска продукција.

Сепак, набљудувајќи ги преродбенските цркви во вертикален план, мора да се забележи дека доминантно решение, всушност, е т.н. псевдобазилика, или црква хала. *Црква хала* (на герм. *hallen kirche*) претставува трикорабна структура составена од централен и бочни бродови со приближно еднаква височина, обединети под еден двоводен покрив. Терминот бил воведен, за првпат, кон средината на XIX век, од страна на Вилхелм Лубке (1826 – 1893), професор по архитектура и историја на уметноста (Lübke 1853: 144–145). *Псевдобазилика*, пак, претставува варијација на црква хала, каде централниот кораб е повисок од страничните, но, повторно, трите кораби се покриени со еден континуиран двоводен покрив, без да се манифестира надворешно централното надвишување (сл. 1). Според оваа дистинкција, може да се заклучи дека преродбенските базиликални цркви почесто припаѓаат токму на втората категорија.

Главниот, централен дел од базиликата се нарекува наос (од грч. *ὁ ναός* – ‘светилиште, храм’). Терминот, всушност, може да е заемка од латинскиот јазик: *navis* – ‘брод, лаѓа’ (Макаријоска 2003: 72–73), што соодветствува со внатрешната распределба на базиликите, во подолжен правец, на издолжени сегменти (травеи) наречени токму *бродови/кораби*. Кај преродбенските базиликални цркви, наосот е визуелно и функционално одвоен од содржините кои го фланкираат кон исток и запад, а кои претставуваат два „сценографски третиран простор“ (Хациева-Алексијевска, Касапова 2001: 16).

Западниот „сценографски третиран простор“, всушност, се базира на поделба на првиот или на првите два распона од базиликалниот систем на две нивоа по вертикала, такашто се појавува втор кат – галерија (позната уште како „женска црква“). Галеријата претставува

простор каде вообичаено престојувале жените за време на литургија. Пристапот до неа е, најчесто, преку скалила од внатрешноста на храмот (вообичаено поставени во северозападниот агол), а понекогаш и со влез директно однадвор, користејќи ја топографијата на теренот,¹ или пак преку за таа намена специјално изведени скалила.² Во таа смисла, сегрегацијата на жените во издвоен простор, кој дури во некои случаи имал и свој засебен влез, претставува обележје на неколкувековната исламска власт и нејзините неминовни влијанија и врз христијанското население,³ во согласност со специфичниот статус на жената во турското општество, а како аналогија на *махвилоџи*,⁴ кој се појавува кај некои џамии.

Дека самиот народ ја идентификувал галеријата како „женска црква“ (наспроти приземното ниво – наосот, како „машка црква“ – Коловски 2014: 89) наоѓаме потврда во фолклорот. Имено, меѓу другите волшебни приказни евидентирани во Струмичкиот Регион од страна на исклучително плодниот фолклорист, Иван Котев, е поместена и приказната „За царо и ќерка му“ (Котев 2020: 297–300),⁵ чие дејство се одвива во една црква (според описот, секако станува збор за

¹ Такви примери се црквите: „Св. Богородица“ во Дуф (Гостиварско), „Св. Илија“ во Селце (Реканско), „Св. Никола“ во Тресонче (Реканско), „Св. Пантелејмон“ во Велгошти (Охридско) и „Св. Петка“ во Галичник (Реканско), од кои последната е вкопана до нивото на галеријата од северната страна, кулминирајќи на североисточниот агол од наосот, каде теренот го достигнува завршниот венец.

² Кај „Св. Јован“ во Кратово, „Св. Петар и Павле“ во Тресонче (Реканско), „Големи Свети Врачи“ во Охрид и други.

³ Сепак, не смее да се заборава дека уште кај ранохристијанските базилики одредени делови од наосот имале конкретна намена поврзана со полот на верниците кои ги користеле, како и со нивниот статус во религиската хиерархија во заедницата. Што се однесува до појавата на галерии кај византиските цркви, досега во науката не е исклучена теоријата според која тие, особено во случајот на градските катедрални цркви кои биле отворени за целото граѓанство, биле наменети општо за жените (Кораћ, Шупут 1998: 377).

⁴ *Махвил* (од тур. *mahfil* – ‘дел од џамијата наменет за молитва на жените’). Може да биде целосно одвоен на галериски простор (Белчев 2016: 111), често со засебен пристап, или пак да претставува дел од приземјето заградено со полутранспарентна преграда, со која се обезбедувала неопходната просторна и визуелна сегрегација.

⁵ Во согласност со забелешката поместена на крајот од приказната (на стр. 300), истата е снимена на 13.7.2013 год. во Струмица. Информаторка: Ленка Беличева, родена во 1932 г. во с. Муртино, Струмичко. Снимил и дешифрирал: И. Котев, фолклорист. Во оваа прилика, би сакале да искажеме голема благодарност на проф. д-р Ана Витанова-Рингачева, воедно внука на информаторката, која ни обрна внимание на оваа приказна и ни ја посочи литературата во којашто таа е публикувана.

перодбенски храм), каде царевата ќерка (*крџалкаѿа*) секоја ноќ јаде по еден човек. Клетвата ќе биде разбиена (односно, таа ќе се излекува, ќе *сѿиане чувек*) доколку три последователни ноќи остане гладна. Јунакот од приказната, некој *сирумѿх чувек*, успева да ја избегне оваа ужасна судбина благодарение на советите на еден човек *сѿар, с'с бела брада, кроѿок, жалежлѿф*. Мош е бил *дедо Госѿод*, така што се крие на место во црквата кое царевата ќерка веќе го пребарала претходната ноќ:

у женската црква горе што а, дек се качуваат, и там видела, а низ сичко и – нема. „Е, сношти удѿх у олтаро, не одам сега!“ – си викала сама царската ќерка. Ама реве, от' пред самнуване било, к'чува се дек се венчаваат невестте. Ќе си легне, ќе заспе

(Котев 2020: 298–299).

Од цитатот дознаваме дека покрај тоа што жените се „качувале горе во женската црква“, таму, според раскажувањето на информаторката, и „се венчавале невестите“, односно станува збор за простор наменет за женската популација.

Дополнително, во некои од најрепрезентативните перодбенски цркви – големите градски базилики,⁶ како и во некои рурални цркви чија програма и просторен склоп тоа го дозволувале,⁷ се појавуваат две суперпонирани галерии, од кои едната е во улога на „женска црква“, додека другата е наменета за хорот при свечените празнични литургии.

Обликувањето на галериите било во зависност од просторноста на самите цркви. Кај помалите градби, галеријата вообичаено е визуелно раздвоена од наосот со помош на рамна полна парапетна преграда, неретко надополнета со централно поставен балкон. Кај поголемите, трибродни базилики, оградата на галеријата вообичаено има посложена форма, со конвексни конзолни проширувања, во вид на балкони,⁸ кои кореспондираат со секој од бродовите. Поретко среќаваме галерии во облик на „П“, каде улога на балкони преземаат краците на галеријата во бочните бродови, додека во централниот кораб таа е вовлечена навнатре, кон запад.⁹

⁶ Црквите: „Св. Пантелејмон“ во Велес и „Св. Никола“ во Куманово од протомајсторот Андреја Дамјанов, „Големи Свети Врачи“ („Св. Кузман и Дамјан“) во Охрид.

⁷ На пример, кај „Св. Спас“ во Кожле (Скопско), „Св. Никола“ во Радожда (Струшко) итн.

⁸ Кај „Св. Спас“ во Драчево (Скопско), „Св. Троица“ во Смолари (Струмичко) итн.

⁹ Кај црквите: „Св. Јован“ во Кратово, „Св. Димитрија“ во Крива Паланка, „Св. Архангел Михаил“ во Берово, „Св. Илија“ во Блатец (Виничко), „Св. Никола“ во Градец (Кривопаланечко), „Св. Ѓорѓи“ во Лазарополе (Реканско) итн.

Понатаму, покрај нивната профилација – пластична обработка, оградите на галериите мошне често биле и декоративно осликани (сл. 3). Конечно, кај некои цркви, оградата на галеријата кон наосот била фрескоживописана со композиции по целата нејзина должина,¹⁰ или пак во засебни медалјони.¹¹ Овој тип живописана ограда се нарекува емпорија (од лат. *emporium*, преземено од старогрч. *ἐμπόριον* – ‘пазар, место за тргување’; но можеби и изведено од: *ἐν* – ‘во’ и *πόρος* – ‘патека, патување, премин’). Последното етимолошко толкување е во согласност со природата на емпоријата како место кое го означува преминот од предворјето – *нартексот* кон главното јадро на црквата – *наосот* (в. *infra*).

Над оградата на галеријата, независно дали истата претставува дрвена, малтерисана или осликана преграда, често се појавува т.н. мушарабија (од арап. *musta'arabim* и подоцна романизираниот термин *musta'rib* – ‘нешто кое е арабизирано, кое настанало под арапско влијание’).¹² Мушарабиите, всушност, се семитранспарентни декоративни огради, најчесто изведени во вид на решетка, односно на дијагонален преплет од тенки дрвени штички (сл. 3). Со овие дополнителни дрвени решетки оградите на галериите добивале во височина, но, сепак, останувале доволно прозрачни за на корисничките – жените од заедницата, да им овозможат поглед кон долното ниво на црквите каде се одвивал литургискиот чин.

По својата природа, мушарабиите евидентно претставуваат одомакинет исламски елемент. Како аналогича, во некои медитерански земји, кои во минатото биле подолг период изложени на засилени влијанија од исламската архитектура и култура, на прозорците или на балконите од куќите, ориентирани кон улица, биле поставувани дрвени капаци изведени на истиот начин, како решетка од дрвени штички, наречени *мушебек* (од арап. *mushabbak*, преземен во тур. *müşebbek* – ‘решетка, скара, преплет’), или *каваси/кафези* (од тур. *kafes* – ‘кафез’) (Светиева 1992: 91). Значајно е да обрнеме внимание на фактот што, по аналогича, терминот *кафези*, веројатно, бил користен и за оградите на галериите во преродбенските цркви кои, по својата функција, претставуваат есенцијално сличен елемент. Оваа претпоставка ја темелиме на автентично сочуваниот договор за работниот ангажман на зографот Никола Крстевич Колоски од Лазарополе, потпишан со

¹⁰ Кај „Св. Ѓорѓи“ во Ново Село и „Св. Ѓорѓи“ во Муртино (Струмичко), кај црквите од Дебарско-реканскиот Регион (во Дебар, во селата Тресонче, Селце, Росоки) итн.

¹¹ Кај црквите: „Св. Троица“ во Дабиле (Струмичко), „Св. Петка“ во Скочивир (Мариовско), „Св. Никола“ во Вевчани (Струшко), итн.

¹² [Academic Dictionaries and Encyclopedias](#).

ктиторот Митре Дамјанов Кокалески од истото село, во 1873 година, според кој, од мајсторот се очекувало да го ослика (зографиса):

притворот церковни (...) от коше до коше от кафези удолу и кафезите, Св. Димитрија со кон, Св. Мина со кон, другите воини на нози како шчо бее, таванот диреците

(Коловски 2014: 45).

Мушарабиите, по својата форма, го следеле обликувањето на оградата на галеријата врз која биле поставувани. Така, можеле да бидат рамни, изведени во еден непрекинат хоризонтален потег; искршени, доколку галеријата била обликувана во вид на „П“, или пак имала издаден балкон кон наосот; па сè до целосно органски извиени мушарабии, во случаите кога самите галерии имале огради со таква, флуидна форма. Што се однесува до нивниот пресек, се среќаваат рамни, но и „барокно“ извиени мушарабии, во облик на буквата „S“. Дополнително, мушарабиите честопати биле декоративно осликувани, надополнувајќи го сликовитиот третман на ентериерите во преродбенските цркви и нивното „барокно“ изобилство.

Другата клучна содржина во западната зона на црквите е нартексот (од лат. *narthex*, односно старогрч. *νάρθηξ* – ‘предворје’), познат и како предворје или припрата (Макаријоска 2003: 73). Преродбенските цркви, речиси без исклучок, немаат издвоен нартекс, дефиниран како засебна просторија, што е карактеристика на храмовите од претходните векови. Во изоставувањето на нартексот, голема улога игра инкорпорирањето на катната галерија, бидејќи „во така издолжениот наос се потиснува класичната форма и идејно-функционалната врска на наосот со нартексот“ (Тричовска 2008: 37). Сепак, улогата на нартексот, како простор кој го дефинира главниот западен влез во храмот, како место за подготовка за молитва и за крштевање,¹³ останала исклучително значајна во рамките на црковната просторна диспозиција и во преродбенскиот период. Таа улога ја презел просторот под галеријата, како еден вид *инишегриран нартекс*.¹⁴

¹³ Уште со масовното прифаќање на христијанството на Балканот, бил напуштен концептот на покрстување како обред на иницијација на возрастни верници, за која цел во комплексите на ранохристијанските базилики биле вклучувани специјални простории – *баптистериуми*, со *писцина* за *имерзија* (нурнување) во света вода. Кај преродбенските цркви, крстилницата претставува мал сад изработен од камен или метал, поставен врз монолитен или изсидан постамент и како таква служи за покрстување на новороденчиња (Макаријоска 2003: 77). Вообичаено е поставена во југозападниот агол на нартексот, под галеријата.

¹⁴ Своевиден прототип на преродбенскиот, интегриран нартекс се среќава кај неколку цркви од XIV век: во втората фаза на градба на црквата „Св. Ѓорѓи“ во Старо Нагоричане (Кумановско), во „Св. Богородица“ во Матејче (Кумановско),

Визуелната дистинкција помеѓу нартексот и наосот кај преродбенските цркви подлежи на градација: од нартекс комплетно отворен кон наосот, без никаков елемент на физичка дистинкција; преку нартекс делумно издвоен со низок парапет или со семитранспарентна преграда; па сè до целосно одвоен нартекс, со помош на лесна дрвена преграда, висока до галеријата, со што всушност се претвора во „вистински“ нартекс, како оние својствени за црквите од претходните епохи. Секако, постојат и преродбенски цркви кај кои целосно отсуствува нартекс или простор наменет за „женска црква“, односно чиј наос претставува непрекинат, издолжен волумен. Вообичаено, тоа се помалите, еднокорабни храмови,¹⁵ или пак манастирските цркви каде, во согласност со нивната природа, немало потреба од родова сегрегација на конгрегацијата.

На спротивната, источна страна од наосот, просторот на самото светилиште – олтарот (од лат. *altare* – ‘жртвеник’) е нагласен со помош на денивелација, со што е оформена платформа – солеја (Макаријоска 2003: 74), врз која почива висока олтарна преграда – иконостас (од старогрч. *εἰκών* – „икона“ и *στάσις* – ‘стои, мирува’). Според историските извори (Георгиевски 2016: 18), кај народот и од страна на самите мајстори зографи и копаничари (Коловски 2014: 48, 61–62), иконостасот бил наречен уште и тем(п)ло (од грч. *τέμπλον* – ‘храм’). Преродбенскиот иконостас, всушност, ја претставува источната „кулиса“ на наосот – неговиот источен „сценографски третиран простор“ (в. *supra*). Означува симболична граница помеѓу двата света: материјалниот и духовниот, како визуелен еквивалент на рајските порти (сл. 2); според тоа, содржи „сликана и релјефна интерпретација на сложени теолошки толкувања“ (Филипова 1997: 81–82). Димензиите кои олтарната преграда ги достигнува во преродбенскиот период овозможуваат презентација на десетици икони од различен формат: монументални *ἱερειολни* икони во првата зона, над *ζοκλείο* (од итал. *zoccolo* – ‘база, постамент, подлога’), а серија помали празнични и *деизисни* икони во горните зони, над архитравната греда – *κοσμιητισοῖ* (од грч. *κοσμητής* – ‘украш’). На врвот на иконостасот редовно е поставено монументално *распейише*, наречено уште и *змиски крст*, изведено во резба и позлата.

Комуникацијата помеѓу наосот и олтарот (светилиштето) е изведена преку најмалку две, а кај поголемите трикорабни базилики три врати (премини) низ иконостасот. Централниот премин е означен со двокрилна ниска врата, наречена *царски овери*, зад кои се развива средишниот дел од олтарот, со олтарната апсида (од лат. *absis* – ‘свод’

во „Св. Димитрија“ – „Марков Манастир“ (Скопско) и во „Св. Никола“ во Псача (Кривопаланечко).

¹⁵ Таков пример се црквите во мариовските села: Рапеш, Паралово, Груништа; голем дел од црквите во Демирхисарско, во Порече итн.

преземено од старогрч. *αψίδα* – ‘полукруг, арка’), која одвнатре е секогаш полукружна, додека однадвор може да биде решена на повеќе начини: како полукружна, правоаголна, па сè до полигонална, честопати дополнително расчленета со плитки слепи лачни ниши, фриз од конзолни аркадички или декоративни пиластри. Во средиштето на олтарот, пред апсидата, е поставена *ολιῡαρναῖα ἱρῡεζα* (од грч. *τράπεζιον* – ‘маса’). Интересно е да се спомене дека во народниот говор бил користен и алтернативниот термин *софра*, *софричка*, како што впрочем е наведено во приказната „За царо и ќерка му“, запишана од И. Котев, а цитирана понапред (в. *supra*). Трпезата е наткриена со декоративно изработен *цибориум* (од лат. *ciborium*, преземено од старогрч. *κιβώριον*) – куполна настрешница носена на четири столбови.¹⁶

Додека доминантен дел од преродбенските цркви имаат една олтарна апсида, сите петокорабни и некои од поголемите трикорабни базилики имаат три: централна и две помали бочни апсиди, во функција на проскомидијата – протезисот (од грч. *προσκομιδή* – ‘принесување, жртва’) – кон север и ѓакониконот (од грч. *διακονικόν*) – кон југ. Доколку се изоставени бочните апсиди, тие се супституирани со слепи полукружни ниши во источниот сид. Кон просторите наменети за проскомидија и ѓаконикон (или барем до проскомидијата – од северната страна) водат високи еднокрилни врати, пред кои (а аналогно и пред царските двери) редовно се појавува декоративен лачен елемент изведен во резба, наречен *наддверие* или *џерде* (од перс. / тур. *perde* – ‘завеса’). На крај, празниот простор над царските двери, а под нивното наддверие, вообичаено се затвора со олтарна завеса, наречена *кашайеџазма* (од грч. *καταπέτασμα* – ‘олтарна завеса’).

Понатаму, во просторот на наосот, поточно меѓу галеријата на запад и иконостасната преграда на исток, кај преродбенските базилики се сместени неколку задолжителни елементи од вградена црковна опрема: *амвон*, *владички џресџол*, седишта за верниците, како и подвижен црковен мобилијар: постаменти за икони, *целиванија* итн. Целиот наведен црковен инвентар и опремата, како и поединечните икони или нивните сребрени опкови, се изработувале по нарачка, како донации и дарови од локалното население и еснафските здруженија, честопати низ долга низа години по изградбата на храмот и неговото осветување.¹⁷

¹⁶ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ciborium>.

¹⁷ На пример, во Летописната книга на црквата „Св. Ѓорѓи“ во Струга, редовно се евидентирани дарови во парични средства или во недвижности, наменети за изработка на елементи од опремата, или за набавка на црковни предмети и книги, со децении по нејзинта изградба (во 1835 год.), поточно до 1917 год. (Георгиевски 2016: 17–25).

По дефиниција, амвонот¹⁸ (од грч. *ἀμβων* – ‘возвишение, подиум’) претставува ‘издигнато место во црквата за проповед’,¹⁹ елемент користен од свештениците за литургиски цели, за „читање на евангелието“ (Макаријоска 2016: 18), односно за свечено обраќање на конгрегацијата – за „пеење“. Оттука, во традиционалната култура, амвонот се нарекува уште и *пеевница*.

Амвоните биле присутни како задолжителен дел од црковниот инвентар уште кај ранохристијанските базилики, но и потоа, во средновековието, особено кај репрезентативните катедрални цркви. Сочуваните фрагменти ни сведочат дека биле изработувани во камена пластика, од благороден камен – мермер, обликувани најчесто како полукружни оградени платформи, до кои се пристапувало преку неколку скапила (Филипова 1997).

За разлика од нив, во преродбенскиот период, во согласност со природата на комбинираниот конструктивен систем, доследно применуван во сакралното и резиденцијалното градителство, певниците (амвоните) редовно се изработувале од дрво и претставувале дел од луксузниот црковен инвентар – дар од некој од повидните ктитори на храмот (сл. 3).²⁰ Формата на амвонот и неговата поставеност во црквата, од своја страна, биле непосредно условени од нејзиното типолошко решение. Имено, кај трикорабните базилики, амвоните редовно се обликувани во вид на балкон, високо поставен (конзолно обесен) на еден од столбовите во северната колонада, до кој се пристапува со помош, најчесто, на спирално извиени скапила, или, поретко, на прави скапи со декоративно изработена ограда. Кај еднокорабните цркви, пак, доколку тие вклучувале амвон, тој вообичаено бил поставуван на северниот ѕид, со пристап преку куси еднокраки дрвени скапи – мердевени. Независно од поставеноста, оградата на амвонот редовно е полна и полигонална (сл. 3), а секоја страна е сликарски третирана, или пак се користи како подлога за изложување на икони во помал формат, вообичаено во профилирани или резбарени рамки. Подлогата под балконот, најчесто решена како превртена пирамида или конус, исто така подлежи на декоративна обработка во резба или живопис. Дополнително, амвоните понекогаш се и позлатени.

Од особено значење, во контекст на именувањето на амвоните во традиционалната култура, е редовна појавата на гулаб со раширени крилја изработен во полна скулптура во дрво, поставен над оградата и

¹⁸ Во историските извори се среќава и како *амвона* (Георгиевски 2016: 17).

¹⁹ <http://drmj.eu/show/амвон/м>.

²⁰ На пример, во летописната книга на црквата „Св. Ѓорѓи“ во Струга, помеѓу другите дарители, запишано е името на Христо Евров, кој дал 150 гроша за „амвоната“ (Георгиевски 2016: 17).

ориентиран кон југ, кон наосот (сл. 3).²¹ Гулабот, секако, го симболизира *свештиот дух* (Хол 2013: 68),²² кој е присутен (кој „слегува“) меѓу верниците преку проповедта на свештеникот, токму од амвонот. Благодарение на него, во фолклорот се зачувало дополнително народно именување на амвонот како: „гулапче“, „галапче“ односно „г’л’пче“.

Потврда за ова наоѓаме повторно во приказната „За царо и ќерка му“, запишана од И. Котев (в. *supra*), каде се вели:

„Тај чувек па си плаче и ја ти го старјо чувек (...)
– Саа ќе се скриеш у галапчето! Таму ќе се мушнеш горе (галапче неле имат црквите), там ќе си, тули се!
Полека, полека, качува се горе. (...) А тај у галапчето – ја! Тресе се к’ту лис. Видела го!
– Шо с’ се скријал ти бе чичо! (...) Слевини доле, ка ти викам!
Тај по скаалта, слегина“

(Котев 2020: 299).

Покрај певниците, задолжителен дел од црковната вградена опрема се владичките престоли (трони). Станува збор за мошне репрезентативно конципирани, високи трони, вообичаено поставени на издигнат постамент, со пристап преку неколку скалила од дрво или камен. Се изработувале, без исклучок, од дрво, со резба, осликување и позлата, и биле вградени меѓу седиштата за верниците на јужниот сид кај еднокорабните цркви, или во рамки на јужната колонада кај трикорабните базилики (сл. 2). Особена обработка добиле нивните раконаслони, често со „S“-волути и комплексна профилиција, како и предните ногарки, кои почиваат на скулптурални претстави на диви животни, сверови или митолошки суштества, симболизирајќи го триумфот на христијанството. Заднината на тронот е полна, што овозможува поставување на икона во голем формат над седиштето. Високо над него се развива најдекоративниот елемент: *балдахин* (од итал. *baldacchino* – ‘настрешница, шатор’) решен во вид на купола (или во вид на круна, сл. 2), поставена врз квадратна основа, често надополнета со четири помали куполни елементи во аглите, со што е јасна паралелата на владичкиот престол со самата црква, како и неговата улога на проекција на небесниот свод под кој почива.

На крај, во надворешната обработка на преродбенските цркви, покрај на олтарните апсиди (в. *supra*), особен акцент редовно бил ставан и на раскошната обработка на влезните портали (од лат. *porta* – ‘порта,

²¹ Во некои примери, гулабот го фланкираат скулптурално изведени ангели.

²² Гулабот се јавува како олицетворение на *свештиот дух* уште во *Свештиото Писмо*, во евангелијата по Матеј (3:16) и Лука (3:22), па потоа се воспоставил како еден од најчесто застапените симболи во христијанската иконографија.

врата’),²³ како во однос на употребата на прецизно делкани, а некогаш и профилирани камени блокови (сл. 1), така и во однос на орнаментиката, изведена во градација: од плиток релјеф; преку длабока резба; па сè до речиси целосно тридимензионална скулптура. Од значење е да се спомене дека, во некои историски извори,²⁴ порталите ги среќаваме под називот *кемери* (од перс. *kemer* – ‘лак, свод, мост’, преземен преку турскиот јазик), термин кој, иако всушност означува свод, односно лачна или сводна конструкција, се однесувал и на лачно изведените влезни портали.

Влезовите во црквата редовно биле заштитени со помош на тремови – портици (од лат. *porticus* – ‘покриен трем, наткриена колонада’), иницијално редовно пониски од подолжниот централен блок на базиликата (Кадијевић 1997: 15). Во зависност од диспозицијата на влезовите, тремовите биле додадени на западната страна на храмот, го обвивале од неговата западна и јужна страна – во облик на „Г“ (сл. 1), или пак од сите три страни, кон запад, север и југ, во облик на „П“.²⁵ Како задолжителен придружен елемент на преродбенските базилики, тремовите произлегуваат како од суштинската потреба за наткривање на влезот во храмот, со основна цел да се заштити од временските услови, така и од потребата за проширување на компактниот наос со наткриен простор во непосредна близина на храмот, што бил користен за собирање на верниците пред и по литургијата, на големите верски празници или за позначајни обреди и свечености. Со други зборови, црковните тремови биле користени како јавен простор во функција не само на религиозниот, туку и на социјалниот живот на заедницата.

Дискусија и заклучок

Врз основа на приложените етимолошки анализи, може да заклучиме дека поимите, користени за деноминација на различните просторно-волуменски и за функционалните составни елементи на преродбенските цркви, се од различно потекло. Најголем дел претставуваат поими преземени, пред сè, од грчкиот и од латинскиот јазик, базирани на широко распространетата, општоприфатена и длабоко вкоренета христијанска терминологија (од грчкиот јазик: *базилика*, *амвон*, *иконостас*, *ипроскомидија*, *џаконикон*, *џирџеза*,

²³ <https://makedonski.gov.mk/corpus/1/portal-m>.

²⁴ На пример, во понапред цитираната Летописна книга на црквата „Св. Ѓорѓи“ во Струга, први дарители наведени по име се токму донаторите на средства за кемерите: „От Струга Никола Миладинов напраи кемерот од вратата голема, гр. 300; син му Георгија напраи другиот кемер, гр. 300“ (Георгиевски 2016: 17).

²⁵ Освен кај големите градски базилики, тремови во облик на „П“ среќаваме кај црквите од Преспанскиот Регион: „Св. Ѓорѓи“ во Ресен, „Св. Ѓорѓи“ во Дрмени, „Св. Никола“ во Царев Двор итн.

космийис, кайајетџазма итн.; од латинскиот јазик: олтџар, џибориум, џорџал, џорџик итн.).

Секако, низа термини се изведени зборови од македонскиот јазик (самиот збор *црква*, а потоа и: *резба*, *живојис*, *надгверие*, *јевница*, *јџрем*, *јџресјол*, *целивање*, *расјетџие* итн.), односно имаат словенско потекло. Во тој контекст, од особено значење се поимите алтернативно користени во народната терминологија, базирани на народниот говор, со локален односно регионален предзнак (*џ’л’иџе*, односно *џулајџе/џалајџе* наместо амвон, *женска црква* наместо галерија, *софџа/софџичка* наместо трпеза, *змиски крстџ* наместо распетие итн.).

Трети, пак, се заемки навлезени под влијание на туѓи јазици, преземени од географски и културолошки поодалечени места (*балџахин*, *џокле* од италијанскиот јазик; *мушарабија* од арапскиот јазик; од персискиот јазик преку турскиот јазик: *јџерџе*, *кафеџи*, *џирџи* итн.). Нивната примена се должи, секако, на интензивирањето на контактите на македонските мајстори (неимари и копаничари) со западноевропската архитектура и уметност и нивната воспоставена терминологија, од една страна, но и на влијанието од вековната доминација на отоманската исламска култура и традиција врз општеството, од друга страна.

Во контекст на последното, од значење е да се направи компарација со употребата на термини директно преземени од турскиот јазик или пак изведени од (првобитно) турски зборови во резиденцијалното градителство (во однос, пред сѐ, на градителските алатки, конструктивните елементи и системи), но и во хиерархиската организација на самиот градителски занает. Истата, секако, се должи, од една страна, на општоприфатената терминологија во градителството ширум Отоманската Империја, која природно ја усвоиле и самите мајстори во комуникацијата со нарачателите и меѓусебно, како и, од друга страна, на државната контрола над занаетчиските еснафски здруженија (Апостолова Чаловска 2026: 71). Имајќи го тоа предвид, евидентно е дека во сакралната архитектура преовладувала, пред сѐ, христијанска терминологија, базирана на вековната византиска и поствизантиска традиција, во голема мера ослободена од отоманските терминологски влијанија, што ни сведочи за нејзиниот статус на релативна независност во рамки на отоманската држава.

Литература

Кирилични изданија

Апостолова Чаловска, Е. 2026. „Мајсторските тајфи и феноменот на функционална и на хиерархиска организација во традиционалниот градителски занает (поими, етимологија, толкувања)“. *Македонски фолклор*, год. LVII, бр. 89. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, 61–78.

Белчев, Т. 2016. *Речник на шурцизми, архаизми, дијалектизми и ретко употребувани зборови во македонскиот јазик*. Штип: Универзитет „Гоце Делчев“ – Штип, Филолошки факултет.

Бошковић, Ђ. 1967. *Архитектура средњег века*. Београд: Научна књига.

Георгиевски, М. 2016. *Македонски кодекси или поменици од 19 век*. Скопје: Македоника литература.

Кадиевић, А. 1997 *Један век изражења националног смила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*. Београд: Грађевинска књига.

Кораћ, В., М. Шупут. 1998. *Архитектура византијског света*. Београд: Народна књига.

Коловски, П. Р. 2014. *Лазороските зографи. Необјавени икони, фрески, документи и записи од шефтерите на лазороските зографи*. Скопје: авторот.

Котев, И. 2020. *Арабизми. Македонски народни волшебни приказни од Струмица и Струмичко*. Струмица: НУЦК Антон Панов.

Макаријоска, Ј. 2003. *Лексикон на материјалната култура во македонските црковнословенски текстови*. Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков“ – Скопје.

Макаријоска, Ј. 2016. *Речник на македонската традиционална култура*. Скопје: авторката.

Светиева, А. 1992. *Резбарени шаваници, долази и врати во Македонија*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков“.

Тричковска, Ј. 2008. *Делата во Македонија на сликарското семејство на Михаил од Самарина*. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филозофски факултет [докторска дисертација].

Филипова, С. 1997. *Архитектонска декоративна скулптура во Македонија: 5 – 6 и 11 – 12 век*. Скопје: Матица македонска.

Хациева-Алексијевска, Ј., Е. Касапова. 2001. *Архитект Андреа Дамјанов*. Скопје: авторките.

Хол, А. 2013. *Речник на значајни симболи во нивната хебрејска, паганска и христијанска форма*. Скопје: Каламус.

Латинични издања

Apostolova Chalovska, E. 2023. *The XIX Century Basilicas in Macedonia: Origin, Typology and Influences*. Skopje: Center for Cultural and Spiritual Heritage.

Lübke, W. 1853. *Die mittelalterliche Kunst in Westfalen*. Leipzig: T. O. Weigel.

Сайтографија

[Academic Dictionaries and Encyclopedias](#) [Пристапено на 5.7.2026].

[Merriam Webster Dictionary / ciborium](#) [Пристапено на 6.7.2026].

[Дигитален речник на македонскиот јазик / амвон](#) [Пристапено на 1.7.2026].

[Официјален дигитален речник на македонскиот јазик / портал](#) [Пристапено на 6.7.2026].

Прилози



Сл. 1: Поглед од запад кон црквата „Св. Димитрија“ во Страцин (Кратовско), со отворените тремови во облик на „Г“ (сопствена архива на авторот)



Сл. 2: Ентериер на црквата „Св. Никола“ во Градешница (Мариовско) – поглед кон иконостасот со владичкиот престол во преден план (извор: <https://off-road.mk>)



Сл. 3: Поглед кон оградата на галеријата и дел од амвонот (во преден план) на црквата „Св. Ѓорѓи“ во Зубово, Струмичко (сопствена архива на авторот)

FUNCTIONAL AND DESIGN ELEMENTS IN THE ARCHITECTURE, EQUIPMENT AND FURNISHINGS OF THE MACEDONIAN REVIVAL CHURCHES – DEFINITION AND ETYMOLOGICAL INTERPRETATION

Emilija Apostolova Čalovska
Marko Cepenkov Institute of Folklore in Skopje
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
apostolova_ema@yahoo.com

Summary

The terms used for the denomination of the various spatial-volumetric and functional components of the Macedonian Revival churches are of diverse origin. The majority consist of terms borrowed primarily from the Greek and Latin languages, based on the widespread, generally accepted, and deeply rooted Christian terminology (from Greek: *basilica*, *ambo*, *iconostasis*, *protesis*, *diakonikon*, *kosmitis*, *katapetasma*, etc.; from Latin: *altar*, *ciborium*, *portal*, *portico*, etc.).

Certainly, a number of terms are derived from words within the Macedonian language itself / of Slavic origin (the very word *crkva* [church], and subsequently: *rezba* [woodcarving], *živopis* [fresco painting], *naddverie* [over-door panel], *pevnica* [ambo], *trem* [porch], *prestol* [throne], *celivanie* [kissing icon pedestal], *raspetie* [crucifixion], etc.). In this context, the terms alternatively used in vernacular terminology hold particular significance; these are based on folk speech, bearing a local or regional character (*g'l'pče*, or *gulaпče/galapče* [dove] instead of *ambo*;

ženska crkva [women's church] instead of gallery; *sofra/sofrička* [low table] instead of *trpeza*; *zmiski krst* [snake cross] instead of crucifixion, etc.).

A third group, however, was derived under the influence of terms borrowed from geographically and culturally more distant regions (*baldahin* [baldachin], *cokle* [plinth] from Italian; *musharabia* from Arabic; from Turkish: *perde* [curtain], *kafezi* [lattices/cages], *direci* [wooden pillars], etc.). Their implementation is due, naturally, to the intensification of contacts between the Macedonian master-builders and woodcarvers and Western European architecture and art along with its established terminology, on one hand, but also to the influence of the centuries-long dominance of Ottoman Islamic culture and tradition in the society, on the other hand.

In the context of the latter, an important comparison can be made with the use of terms directly borrowed or derived from the Turkish language in the residential architecture (regarding, above all, building tools, structural elements, and systems), but also within the hierarchical organization of the craft itself. This is certainly due, on one hand, to the generally accepted terminology in construction throughout the Ottoman Empire, which the masters themselves naturally adopted in communication with the clients and amongst each other, as well as, on the other hand, to the state-imposed control over the artisan guild associations. Bearing this in mind, it is evident that in the religious architecture, the Christian terminology prevailed above all, based on centuries of Byzantine and post-Byzantine tradition, largely liberated from Ottoman terminological influences, which testifies to its status of relative independence within the Ottoman state.